

Petali

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica

ANDREA ZANZOTTO UN POETA NEL TEMPO

a cura di
FRANCESCO CARBOGNIN

Edizioni Aspasia

zotto



Edizioni Aspasia

ZANZOTTO
LE POESIE
E PROSE
SCELTE

Petali 2

Collana ideata e diretta da
Federica Rossi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica

ANDREA ZANZOTTO
UN POETA NEL TEMPO

a cura di
FRANCESCO CARBOGNIN

Edizioni Aspasia

Questo volume raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, tenutosi presso la Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna il 23 novembre 2006 e coordinato da Niva Lorenzini.

La pubblicazione è stata realizzata con i fondi provenienti dal Dipartimento di Italianistica.

Grafica e impaginazione

Alessandro Dondi

Realizzazione editoriale

Biblioteca del Dipartimento di Italianistica – Università di Bologna

Via Zamboni 32 - 40126 Bologna

Tel. 051 2098558 – Fax 051 2098589

e-mail: biblio.italianistica@cib.unibo.it

www.biblioitalianistica.unibo.it

Versione elettronica disponibile su <http://www.biblioitalianistica.unibo.it>

Proprietà letteraria riservata

© Copyright 2007 degli autori

© Copyright 2007 Aspasia

Tutti i diritti sono riservati

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia.

Prima edizione aprile 2008

Tipolitografia FD srl – Edizioni Aspasia

via S. Felice, 18/a - Bologna – Tel. 051 227879 – Fax 051 220418

Redazione e distribuzione:

Via della Salute, 20 - Bologna – Tel. 051 402111 – Fax 051 406334

E-mail: tipolito.fd@telcanet.it – www.tipolitografiafd.it

ISBN 978-88-89592-34-2

*La poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine
dilucida quanto v'è di più aggrumato nella storia.*

Andrea Zanzotto

Sommario

Segle delle opere di Andrea Zanzotto	9
Saluti inaugurali.....	11
GIUSEPPE SASSATELLI	
GIAN MARIO ANSELMi	
Apertura del Convegno	17
NIVA LORENZINI	
<i>Un poeta nel tempo</i>	19
Relazioni.....	21
MARIA ANTONIETTA GRIGNANI	
<i>'Lapilli' per Zanzotto critico</i>	23
FRANCESCO CARBOGNIN	
<i>Le «funzioni insospettate» della poesia</i>	43
GIAN MARIA ANNOVI	
<i>«Passaggio per l'informità»: Zanzotto e la defigurazione</i>	61
PHILIPPE DI MEO	
<i>La Beltà d'Andrea Zanzotto, un recueil métapoétique</i>	73
ANDREA CORTELLESA	
<i>Il sangue, il clone, la "madre norma". Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti</i>	97
LUCA STEFANELLI	
<i>Memorie ballatistiche nella Beltà tra linearità ritmica e circolarità metrica</i> 131	
ALBERTO BERTONI	
<i>Geologie Poetiche</i>	157
FRANCESCO VENTURI	
<i>Tra i materiali genetici del Galateo in Bosco</i>	163

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN	
<i>Un tragitto tra poesia e pittura: «La contrada. Zauberkraft» di Zanzotto per Armando Pizzinato.....</i>	183
CLELIA MARTIGNONI	
<i>Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?.....</i>	203
STEFANO DAL BIANCO	
<i>Una figura di Zanzotto nel tempo.....</i>	223
NIVA LORENZINI	
<i>Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto</i>	235
Indice dei nomi.....	251

Sigle delle opere di Andrea Zanzotto

- AD *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994 → SSL, t. II.
- DP *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1951 → PPS, pp. 37-109.
- Ecl *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori («Il Tornasole»), 1962 → PPS, pp. 199-264.
- El *Elegia e altri versi*, con una nota di Giuliano Gramigna, Milano, Edizioni della Meridiana («Quaderni di Poesia, 4»), 1954 → PPS, pp. 111-128.
- FA *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991 → SSL, t. I.
- Fl *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976; poi parte di *Filò e altre poesie*, Roma, Lato Side, 1981, pp. 5-87; poi in *Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, trascrizione in italiano di Tiziano Rizzo, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1988 → PPS, pp. 461-545.
- Fn *Fosfeni*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1983 → PPS, pp. 651-715.
- GB *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1978; poi in: *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori («I Classici dello Specchio»), 1996 → PPS, pp. 547-650.
- Idm *Idioma*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1986 → PPS, pp. 717-814.
- LB *La Beltà*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1968 → PPS,

pp. 265-357.

- Mt *Meteo*, con venti disegni di Giosetta Fioroni, Roma, Donzelli, 1996 → PPS, pp. 815-861.
- P *Poesie (1938-1986)*, a cura e con un intervento critico di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1987 (e successive edizioni).
- PPS *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 1999.
- Pq *Pasque*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1973 → PPS, pp. 377-460.
- SA *Sull'Altopiano e prose varie*, Venezia, Neri Pozza, 1964; poi in *Racconti e prose*, introduzione di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990 (accresciuta); poi in *Sull'Altopiano*, Venezia, Neri Pozza, 1995 (accresciuta); poi (nell'edizione 1964) *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954)*, con un'appendice di inediti giovanili, a cura di Francesco Carbognin, Lecce, Manni, 2007 → PPS, pp. 905-1084.
- SFS *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pieve di Soligo, tip. Bernardi, 1969; poi, con varianti minime, in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, con 9 litografie di Tono Zancaro, [s.l.], Il Tridente, 1969; poi in *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, con un intervento di Stefano Agosti e alcune osservazioni dell'Autore, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1990 → PPS, pp. 359-375.
- Sp *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 2001.
- SSL *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, t. I (*Fantasie di avvicinamento*), t. II (*Aure e disincanti nel Novecento letterario*), Milano, Mondadori, 2001.
- Vc *Vocativo*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1957; poi in *Vocativo*, IIa ed. riveduta e ampliata, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 1981 → PPS, pp. 129-197.
- VG *Versi giovanili (1938-1942)* → PPS, pp. 5-33 [comprende: *A che valse? (Versi 1938-1942)*, strenna per gli amici, Milano, Scheiwiller, 1970; poesie inedite risalenti al medesimo periodo].

Saluti inaugurali

*Giuseppe Sassatelli**

Mi è particolarmente gradito porgere i saluti della Facoltà di Lettere e Filosofia agli organizzatori di questo Convegno e a tutti voi che vi partecipate, trattandosi di una giornata dedicata a un protagonista della poesia del Novecento, non soltanto italiana. Quella assegnata a Andrea Zanzotto nel 2004, è stata una tra le più significative Lauree *ad honorem* mai conferite dall'Università di Bologna: dal momento che Andrea Zanzotto è riuscito, in un secolo di profonde inquietudini e incertezze quale quello appena trascorso, a mantenere viva la consapevolezza del ruolo “chiarificatore” della poesia, della proposta di ordine qualitativo che essa si ostina ad offrire in un mondo dominato dall'utile, del valore etico che essa costituisce in quanto testimonianza di vita, di comunicazione e di storia.

La stessa frase da voi scelta come epigrafe del convegno («La poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine dilucida quanto v'è di più aggrumato nella storia») potentemente esprime, con l'incisività propria della forma epigrammatica, questa umana necessità della ricerca di un senso che la poesia, secondo Andrea Zanzotto, sarebbe in grado di attestare nella forma più alta. È significativo che questa Giornata di Studi abbia luogo proprio nel Dipartimento di Italianistica: in un'istituzione tra le più radicate nell'antico, cioè, e pure disposta, come accade oggi, a dar voce alle esemplari espressioni della poesia contemporanea, ponendo al servizio dei documenti la solidità del metodo filologico che per tradizione le compete.

Lascio ora la parola al Direttore del Dipartimento, prof. Gian Mario Anselmi, che ringrazio per l'invito.

* Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna.

*Gian Mario Anselmi**

Un grazie a tutti voi, a Niva Lorenzini innanzitutto, ai suoi collaboratori e a tutti quelli che hanno consentito di mettere in atto questa felice iniziativa; e un ringraziamento anche ai colleghi provenienti da Università italiane e straniere qui presenti, ospiti che condurranno con perizia questo convegno.

L'importanza della figura di Zanzotto, per l'Università e per la città di Bologna, è già stata ricordata dal Preside: non mi resta che esprimere un senso personale non solo di profonda ammirazione, ma anche di affetto, per questa personalità tanto rilevante della nostra poesia, della nostra letteratura, della nostra cultura.

Le parole del Preside hanno colto uno dei punti forti del nostro Dipartimento, che ne sta caratterizzando i lavori con particolare intensità. Presso il Dipartimento di Italianistica, infatti, si stanno sempre più rivolgendo particolari attenzioni al mondo della cultura contemporanea (da Celati a Sanguineti a Zanzotto) nel mentre si continua a promuovere iniziative dirette alla tutela e alla valorizzazione delle nostre più solide e accreditate tradizioni, come il Convegno Internazionale dedicato a Carducci, in occasione del centenario del Nobel conferitogli nel 1906.

La vocazione allo studio dei testi letterari, alla loro tradizione e alla loro trasmissione, cui si improntano le attività condotte presso il Dipartimento, sta ben dispiegandosi attraverso questi percorsi che non sono affatto in contraddizione tra di loro: si tratta di risalire alle nostre radici, ai maestri stessi della nostra scuola, prestando orecchio alle voci più significative della contemporaneità, con il promuoverne la diffusione presso le nuove generazioni di studenti e di studiosi.

Un ultimo ringraziamento vorrei dedicarlo alla nostra Biblioteca e al personale, così sempre disponibile, che lavora con tutti noi per rendere

* Docente di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia e Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna.

il Dipartimento un luogo di vita culturale, di dibattiti e di incontri. In questa particolare occasione vi abbiamo inaugurato una mostra di libri rari, costituita dalle prime edizioni di tutte le opere zanzottiane e da altri preziosi libri d'arte prodotti da Zanzotto in collaborazione con alcuni tra gli esponenti più rappresentativi della pittura del Novecento (come Emilio Vedova).

Grazie a tutti voi, dunque: possiamo dare inizio con Niva Lorenzini ai nostri lavori.

Apertura del Convegno

*Niva Lorenzini**

Un poeta nel tempo

Prima di dare il via agli interventi che si articoleranno lungo la nostra giornata di studi, mi è grato rivolgere ai presenti il saluto di Angelo Guglielmi, Assessore alla Cultura del Comune di Bologna, che non può essere presente per impegni istituzionali. A nome suo, è la città di Bologna che vuole rendere omaggio a uno tra i più grandi poeti del Novecento. Bologna è una città amata da Zanzotto ed è città che lo ama: l'Ateneo gli ha conferito l'8 marzo 2004 la laurea *ad honorem* proposta dalla Facoltà di Lettere e Filosofia, il Comune l'ha insignito del Premio Campana, il Dipartimento di Italianistica, promotore di quella laurea, l'ha avuto ospite per incontri memorabili (resta nel ricordo di molti una sua lezione tenuta in Aula Forti nel 1987, divenuta poi uno dei suoi saggi critici più acuti e folgoranti, dal titolo *Poetiche lampo*, accolto prima sulla rivista «il verri» e poi pubblicato nel volume dei «Meridiani» Mondadori che riunisce le *Poesie e prose scelte*).

È dunque a un amico di lunga frequentazione che dedichiamo i nostri lavori, e insieme a una delle personalità più ricche della cultura italiana, la cui statura internazionale è tra le più apprezzate e riconosciute. “Un poeta nel tempo” ci è piaciuto intitolare l'incontro, perché Zanzotto, coi suoi 85 anni, attraversa decenni decisivi della storia della nostra poesia e della nostra cultura letteraria, come indicheranno, nelle diverse articolazioni, i critici letterari, gli storici della lingua, i filologi, i metricisti, chiamati oggi a intervenire. Ed è poeta che restituisce, del tempo, testimonianza e memoria, riconoscendo alla parola la responsabilità etica di conservarle e trasmetterle.

* Docente di Letteratura Italiana Contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna.

Al termine dei lavori verrà proiettata un'intervista al poeta effettuata specificamente per questa occasione da Francesco Carbognin a Pieve di Soligo, nell'abitazione di Zanzotto, con la collaborazione di UniboCultura e della Biblioteca del Dipartimento.

Do dunque l'avvio ai lavori salutando gli ospiti e gli amici presenti e rivolgendo un pensiero affettuoso a Andrea Zanzotto, che sentiamo tutti vicino in questa giornata a lui dedicata.

Relazioni

Maria Antonietta Grignani*

‘Lapilli’ per Zanzotto critico

Gli scritti dei poeti sulla poesia mi interessano sempre; sono la prospettiva del loro lavoro, hanno molta importanza per l'interpretazione [...]. Mettono in luce aspetti, disposizioni, anche tic del poeta che scrive.

Poeta che scrive sui poeti. È il discorso sulla poesia che alla fine si rivela. Ma si rivelano anche aspetti particolari nel gusto del poeta che legge.

L. Anceschi, *Diari*, 10 settembre 1993

Sarebbe un evento davvero nuovo nella storia delle arti che un critico si trasformi in un poeta, sarebbe un capovolgimento delle leggi fisiche, una mostruosità; al contrario tutti i grandi poeti, naturalmente e inevitabilmente, divengono critici. [...] Dunque il lettore non si stupirà se io considero il poeta come il migliore dei critici.

C. Baudelaire, *Su Wagner*¹

1. Il cartiglio in cima a queste note per Zanzotto critico parla di ‘lapilli’. E saranno pietruzze, contributi minimi alla comprensione di un intellettuale e poeta complesso, di mosaico linguistico arduo, di cultura estesa e di intuizioni profetiche. Ma ‘lapilli’, che significa anche pietre preziose o frammenti di lava eruttati da un vulcano, valga almeno come omaggio alle illuminazioni che certe formule sue ci regalano, imprimendosi nella memoria come equivalenti visivi di definizioni critiche. Con Anceschi diarista direi che, a torto, non è ancora abbastanza riconosciuta la rilevanza di questa forma di giudizio a due facce, un foglio che sul recto spesso contiene rivelazioni sull’oggetto diverse da quelle che lo strumentario consueto del

* Università di Siena.

1 C. BAUDELAIRE, *Su Wagner*, a cura di A. Prete, Milano, SE, 2004, pp. 38-39. Una scelta ampia dei diari di L. ANCESCHI figura nei nn. 31 e 32, luglio e novembre 2006, del «verri», in occasione del cinquantenario della rivista da lui fondata.

critico di mestiere mette a giorno, ma sul verso rivela sempre parecchio del lettore-poeta: «Un saggio critico di un poeta [...] ci dice molto sul poeta autore del saggio».

Gli esercizi critici di Zanzotto sono difficili da inquadrare, come ha scritto tempestivamente uno dei migliori conoscitori del poeta e prosatore, Stefano Dal Bianco, recensendo *Aure e disincanti del novecento letterario*: quella di Andrea è una mente inglobante, abitata dal sogno enciclopedico, la sua postura critica risulta appropriante e affettiva, amica dell'*espace du dedans*, senza mai l'impulso a inchiodare l'altro in definizioni da manuale: «siamo in presenza dell'unico autentico letterato italiano a cui la patente di letterato stia stretta»².

Verrebbe voglia di applicare a lui stesso quanto Zanzotto ha osservato, in un'intervista del 1980, a proposito degli studi di Giorgio Orelli, un poeta-critico in cui vige una sensibilità estrema per il ritmo e il timbro, una «ozonicità» atmosferica, quasi da rarefazione alpina (AD, p. 214):

Trovo in Orelli usata molto spesso la parola «ozono» [...]; l'ozono come atmosfera attivata: bella metafora e immagine poetica che conta in un quadro critico [...] quando egli in critica usa la parola «ozono» in effetti ci riconduce al farsi della sua poesia.

Anche in Zanzotto il concetto critico e la metafora entrano sovente in corto-circuito, ma in una chiave diversa rispetto a Orelli, per il polso leggero sull'analisi testuale e il raccordo invece istituito tra autonomia del fatto poetico e elementi psicologici o fisici, con suggestioni prelevate dal lessico speciale di molte scienze: tra psiche e soma, tra poesia e avanzamento dei saperi, tra razionalità del soggetto esplicito e pulsioni subliminali. Un tale allargamento del ventaglio, a partire da un testo o da un insieme di testi fino alla generalità più inclusiva, non prelude infatti ad alcuna forma di

2 S. DAL BIANCO, *La critica dei poeti*, «Nuovi Argomenti», quarta serie, n. 3, aprile-giugno 1995, pp. 229-32.

definizione da sciamano o di arroganza metodologica, con esibizione di prove; anzi, al contrario, dà spazio ai denominatori comuni tra testi talvolta lontani e al prevalere delle domande, valorizzate più delle risposte³.

La ragione di tale mancanza di dimostrativismo viene dalla consapevolezza, più volte dichiarata dall'autore, che la critica dei poeti è sempre in qualche modo autobiografia, mentre dal canto suo l'autobiografia in qualche misura è inevitabile distorsione. Il piacere di soffermarsi sui testi dei 'padri' e dei 'fratelli' – si legge in un'intervista del 1975 – «deriva dall'egocentrismo: anche con la critica si tende a rincorrere la propria ombra nei mondi altrui»⁴. D'altra parte, aggiunge due anni dopo: «Parlare di se stessi comporta sicuramente delle distorsioni, com'è ovvio; noi abbiamo di noi stessi un'immagine che certamente corrisponde ben poco, quasi zero, alla nostra realtà»⁵.

Altri poeti riusciranno a separare meglio il linguaggio critico da quello creativo. Zanzotto sembra non tenere affatto al doppio regime separato, mettendo tutto se stesso, inquietudini comprese, nelle 'fantasie di avvicinamento', nel moto pendolare tra 'aure' e 'disincanti' che ravvisa soprattutto nella letteratura contemporanea e nella sua lotta contro l'entropia della comunicazione linguistica e contro lo spauracchio dell'insignificanza:

Si è nel labirinto, si è «qui» per tentare di sapere da che parte si entra e si esce o si vola fuori. Per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione (in senso etimologico e *ultra*). È il «sublime» e ridicolo destino (pendolarmente e reversibilmente) di Münchhausen che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli. Noi siamo

3 Il riporto della critica zanzottiana a questioni generali era sottolineato da A. BALDUINO, *Scheda bibliografica per Zanzotto critico*, «Studi Novecenteschi», 1974, pp. 341-347, con una prima ricognizione. I maggiori saggi di Zanzotto sono raccolti in FA del 1991 e in AD del 1994, indi nella nuova edizione del 2001 (SSL) in due volumi con aggiunte, a c. di G.M. Villalta, nonché in PPS del 1999, nella sezione *Prospezioni e consuntivi*.

4 Intervista concessa a G. Barbiellini Amidei, «Il mondo», 6 marzo 1975, p. 86.

5 *Autoritratto* [1977], PPS, p. 1205.

Münchhausen, lo è la realtà; lo siamo forse in quel processo che Freud ha chiamato sublimazione [...]»⁶.

La figura proverbiale del 'barone' rinvia al proprio della poesia di Zanzotto e in particolare alla *Beltà*, dove l'attrazione del 'sublime' – secondo la sua etimologia: linea obliqua ascendente – è metaforizzata in «bolle blu-münchhausen | su verso il sublime» (*Eva, forma futuri*), con ritorno dell'eroe eponimo nell'ultimo verso di *Al mondo*: «Su, bello, su. || Su, münchhausen».

Occorrerebbe un lavoro a tappeto per censire gli slittamenti da concetti e figure del linguaggio poetico (retrostante o in cantiere) alle loro emergenze incardinate nel codice critico: la messe si indovina abbondante e remunerativa. Ma per intanto procediamo per schegge e assaggi, esemplificando qua e là questo tipo di analisi.

2. Nei saggi su Pasolini, quando scopriamo metafore corporee come «lacerazione e combustione reciproca» tra privato e sociale, oppure «squartamento fisico in atto» o giri crudeli di frase tipo: «cauterizzazioni su carne viva e sempre ripetute, cicatrici su cicatrici, ma anche concrezione e creazione di impensabile, oltre che esplicitazione di ogni peristalsi e di ogni movimento vitale»; quando vediamo all'opera un apparato figurale così straziante, potremmo pensare che sia stato l'oggetto Pasolini – con le sue contraddizioni, la disperata vitalità e il suo sacrificale offrirsi in olocausto – a produrre un tale linguaggio biologicamente crudo, somatico-patologico⁷. Invece immagini non dissimili tornano per altri artefici della parola dal profilo biografico e psicologico meno esposto, che parrebbero richiamare definizioni meno brucianti.

Per il Sereni di *Strumenti umani* la maschera dell'eros e di un sublime,

⁶ *Il mestiere di poeta*, colloqui con F. Camon, Milano, Lerici, 1965 ora in PPS, p. 1132.

⁷ *Pedagogia* [1977], AD, pp. 154-55 e 144.

entrambi tenuti a fatica sotto chiave, genera nel critico l'idea «dell'auto-combustione e della rigenerazione»; più in là la gioia e l'euforia, valori che davvero si raggrumano a tratti nei versi sereniani, liberano l'immagine di un «denso residuo radioattivo», che forse conferisce eccessiva efficacia alla formazione ermetica e al mito giovanile di Vittorio, proiettandoli sul poeta maturo⁸. Certo per la poesia irta e anomala di Amelia Rosselli è facile il consenso sulla definizione di «grumi materici in cui ceneri e incandescenza convivevano», di un linguaggio che «si screpolava in distorsioni, lapsus, “diverticoli” da gravitazione fonica [...] con produzione di spigoli e rilievi scattanti, artigliati mostriciattoli di luce, brividi a raffiche», una formula del tutto pertinente all'equilinguismo anglo-italiano dell'esule e della *deracinée* Amelia⁹. Si atagliano del pari alla 'crudeltà' anticanonica di Antonin Artaud metafore di roghi, ustioni, «combustioni e residui». Se così va bene per i poeti impervi e robusti, fuori squadra o rocciosi, non è ovvia la pertinenza di una metafora imparentata a quelle citate sopra, cioè «strati ben distinti e in cauterizzazione reciproca», per il ricalco delle rovine del ceto terziario-industriale del *Male dei creditori* di Giovanni Giudici¹⁰. E, almeno a mio parere, non lo è nemmeno del tutto il «bruciare la pagina con l'ustione traumatica o la saettante freschezza del vissuto» applicato a Ungaretti, per quanto il poeta venga polarizzato da Zanzotto con argomenti validi tra gli estremi di Mallarmé e di Artaud¹¹. Neppure le espressioni

8 *Gli strumenti umani* [1967], AD, pp. 37 e 44.

9 *Amelia Rosselli: «Documento»* [1976], AD, pp. 127-129. Mi sembra che il caso Rosselli ricordi per certi versi quello di Beckett, anche se il doppio registro inglese e francese in Samuel è gestito su due tastiere linguistiche e due sistemi di controllo lucido e di autotraduzione, mentre in Amelia spesso i sistemi linguistici italiano e inglese si ibridano, viaggiano più o meno consciamente verso un terzo personalissimo sistema, che sta all'incrocio. Nonostante le diverse motivazioni e esperienze biografiche, il caso di Amelia è più affine a quello del Fenoglio delle prime stesure narrative anglo-italiane, vistoso nei materiali chiamati dai posteri *Il partigiano Johnny*.

10 *L'uomo impiegatizio e Giudici* [1977], AD, pp. 130-134.

11 *Testimonianza* [1979-81], FA, p. 90. La divaricazione applicata a Ungaretti e altri,

«rasoiati programmi», «emersione-emergenza in cui fatto sismico e fatto bradisismico, quasi in una mozza orogenesi, si alternano e si sommano», «via fistolare, che fora e minaccia la poesia», reperibili nelle pagine scritte per la raccolta *Un'obbedienza* di Fortini, sembrano del tutto necessitati dall'oggetto e calettanti¹².

3. Ha dunque ragione Mengaldo quando osserva che i saggi di Zanzotto procedono «ad accumulo, a sinusoidi, a sbalzi-sussulti» da un metaforizzato astratto a un metaforizzante concreto, tra definizioni psicologiche e tuffi nel lessico speciale delle scienze applicate, spesso medico o geologico, come l'immagine perseverante della *faglia* o quella dell'*ustione*, evidenziate con altre parole scientifiche, cui offro un'aggiunta minima: *abraso, abrasione, intoppi tumorali, morule, fratture, sclerosi, trismi* 'spasmi dei muscoli masticatori', *paesaggi defedati, stato crepuscolare (nel senso clinico); assonometrico, geometrie scalene; entropia; decantazione; orogenesi, sismogrammi, cristallizzazione, sagomazioni fossili*¹³.

L'oscillare tra due poli, individuato nella maggior parte dei colleghi, aggancia a uncino – senza mediare – due termini lontani o in ossimoro, generando parole doppie o coppie dicotomiche unite da trattino, come *apocalissi-autorivelazione, materno-artificiale, distruzione-superamento, violenza-dolcezza, narciso-umanità, orrore-candore, corpo-storia* o, ancora per Pasolini, *gioco-ordalia, maestro-fanciullo*¹⁴. In via complementare le parole

tra il polo corporale (Artaud) e quello astratto (Mallarmé) è segnalata da S. AGOSTI, *Zanzotto critico*, «Poesia», IV, 45, novembre 1991, alle pp. 9 sgg.

12 Franco Fortini: «*Un'obbedienza*» [1980], AD, pp. 223-229.

13 P.V. MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 71-77. Si veda anche l'ottimo contributo, orientato però non sulla lingua, ma sulle basi filosofiche, di A. CORTELLESA, *Geiger nell'ombra. Prospezioni su Zanzotto critico*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 149-75.

14 Alludendo a scambi di poesie con Fortini, Zanzotto riprende e così spiega *ordalia*: «Questo scambio, specie di sonetti, o forme “regolari”, era qualche cosa di intermedio

in coppia zampillano l'una dall'altra per richiamo etimologico o paronomastico, quasi che le fonie e il significante della lingua costituissero un corridoio ermeneutico e quindi un aiuto alla definizione progressiva. Il che, come si sa, è innanzi tutto un fondamento della poetica e della pratica creativa di Zanzotto, fin dai titoli o dagli incipit: *Adria-aids* nella sezione *Inediti* di PPS; «Bleui ébloui | je m'éveille et je ris» 'Azzurrito (reso azzurro) attonito | io mi sveglio e rido' (*Bleu*, ultimo testo di *IX Ecloghe*); *Per lumina, per limina (Pasque)*, ecc. Si pensi a *Oltranza oltraggio*, primo testo de *La Beltà* (1968), cifra del rapporto drammatico di Zanzotto con la dicibilità e il mezzo linguistico, tra il dire per escursioni di eloquenza e il far violenza e l'incepparsi.

Quanto una tale procedura si appiccichi alla memoria del lettore e possa diventare cifra critica e quasi aforisma o epigramma minimo, infinitamente ripetibile in bibliografia, lo dice la coniazione doppia *escatologia-scatologia* applicata alla situazione montaliana delle ultime raccolte, come le coppie *rigiri-raggiri*, *amori-umori*, *sostanza-sostrato* per le tematiche e lo stile sinuoso e perplesso di Sereni. Per il gruppo neoavanguardistico più *engagé* bastano e avanzano i gemelli malevoli *volontà-velleità*.

Un esempio di polarità applicata all'oggetto, in questo caso una polarità tradizionale ma radicalizzata e protratta da Zanzotto, si rinviene in un'intervista radiofonica del 1974, che chiedeva ad alcuni intellettuali il senso del modello petrarchesco per i poeti di oggi¹⁵. Ebbene, naturalmente Zanzotto pone Petrarca a patrocinare uno degli estremi del moto pendo-

tra il saluto e l'invito a una minima ordalia (*Ordal, Urteil*), nel senso di comune confronto con grandi ombre (o scheletri) di un passato letterario, di una tradizione comunque inevitabile per una "prova" [1985], AD, p. 233; anche in SSL, II, il *Ricordo di Franco Fortini* [1995] parla dell'insonne magistero suo, stretto come tenaglia sull'interlocutore, insomma cogente invito «a un'ordalia non evitabile», p. 408.

15 *Petrarca e i poeti oggi*, «L'Approdo Letterario» n. 66, giugno 1974; si veda anche *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* [1976], FA, pp. 261-71. Per la visionarietà, l'energia del messaggio e la memorabilità di Dante cfr. tra l'altro *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, «Corriere della Sera», 20 settembre 2004, p. 25.

lare, il «desiderio» di un potere «assolutamente alternativo, fuori campo, sghembo», per cui nel sistema chiuso del *Canzoniere* e nello scrittoio della ‘cameretta’ si coverebbero le difese contro la storia e il «palazzo» (definizione pasoliniana tempestivamente fatta propria!), con i suoi vettori di violenza, col suo *bestialismo*.

Dante è invece il prototipo di una poesia di più ricca tastiera lessicale e sonora, visionaria proprio perché immersa vitalmente e agonisticamente nella storia, in una declinazione corposa del dramma cosmico di lotte che arriverà a Milton e, per Zanzotto, perfino a Bulgakov. Ma la zanzottiana «faglia» o luogo di rottura, che in Petrarca è coscienza della negazione ovvero «cabotaggio intorno a un vuoto, anche alla ricerca di universi formali», si è protratta nei secoli, avendo alla fine esaurito le sue risorse con Mallarmé e Ungaretti. Il divorzio tra poeta e sistema è ormai consumato nel pieno Novecento, quando il polo autoreferenziale petrarchesco, o, con la formula di Zanzotto, l’«elemento platonico, calcinato-cristallino» può vivere solo in un rapporto pericolante e ansiogeno con l’opposto polo vitalistico di poesia, quello di Rimbaud, «ebollizione di novità in divenire, ma minacciata dal non-senso per il suo divorarsi divorando (come la vita) le proprie eventuali motivazioni»; e questo viene verificato sulla poesia e sulle analisi di un altro poeta e critico, Sergio Solmi¹⁶.

4. *L’oltranza* o densità del linguaggio critico diventa etimologicamente voluto *oltraggio* se dai testi l’orizzonte buca verso i contesti; il che accade d’abitudine, perché Zanzotto tende a forare la pagina per guardare il vissuto, tende a identificarsi nell’ossimoro permanente dell’esperienza utopistica della parola e di quella emotiva e depressiva della sua impotenza. Si oscilla tra i resti del sacro e l’inarrestabile dissacrazione della società dei consumi di massa; tra la memoria selezionante dei poeti e delle tradizioni orali e l’attuale nostro rassegnarci «alla mineralizzazione della memoria nei

16 *Le «Poesie complete» di Sergio Solmi* [1975], FA, pp. 74-77.

banchi informatici, potenzialmente vasti come lo scibile che è in aumento geometrico»; si va dal paesaggio – eloquente dal suo silenzio «che punge e trapunge» – al suo naufragio o annientamento sotto la speculazione edilizia e la colluvie di messaggi (tele)visivi¹⁷. Il lessico antinomico, o meglio davvero polarizzato, e la risoluzione raccorciata di un imminente balbettio rendono effabile questa rissa (verrebbe voglia, alla medievale e con il Montale di *Notizie dall'Amiata*, di parlare di *rixa*). Il fatto che Zanzotto sottolinei rovesciamenti, fratture interne e deiezioni in tutti gli autori considerati maestri o fratelli, con immagini somatico-patologiche, significa in primo luogo l'inevitabile, ma in lui impulsiva (compulsiva?), vampirizzazione, cioè assimilazione alla sensibilità sua propria. Tuttavia, in termini più generali e antropologici, l'insistere, poniamo, sulle *faglie* è anche una via per argomentare implicitamente che la società postindustriale o neocapitalistica sottrae – ai 'consumatori' e a fortiori ai cultori della poesia – qualsiasi autonomia o aura e li costringe (consumatori e poeti) a un lavoro interstiziale se non al fallimentare disincanto. La «concretizzazione espressionistica del concetto critico», nella perfetta definizione di Mengaldo, è dunque la conseguenza di una tensione 'pedagogica' a dar conto al pubblico per immagini, a tradurre in lampi e figure di forte rilievo sonoro e plastico il vicolo cieco di una contraddizione che sta *prima* dell'invenzione di una forma.

In un testo di eccezionale violenza verbale, come è *Parole, comportamenti, gruppi* (1971), le bordate zanzottiane contro la Neoavanguardia, un movimento a suo dire molto meno aggiornato di quanto credano gli adepti, colpiscono le «congiure di narcisismi» del gruppo, il suo «pimpante trionfalismo», gli «stendardi obsoleti», facendo risalire con severa onestà civile narcisismi, trionfalismi e stendardi a un certo – e sospetto – etimo storico. Le parole d'ordine di chi offre oggi (sia chiaro, siamo nel 1971!) «omelie sull'afasia per mezzo di altoparlanti», pur avendo «assorbito il pus

17 *Rileggere Dante*, cit.

con il latte materno-artificiale», denoterebbero il perdurare – in lunga deriva di pestilenza – di comportamenti addirittura dell’anteguerra, violenti generatori di violenza, di emarginazione per la poesia e perciò di forme minime di resistenza, che per Zanzotto furono a quanto si capisce l’ermetismo e la «decenza quotidiana» di Montale: «tic lasciati in giro, miasmi, un cadavere lercio e non nascondibile [...] Perdura qualche cosa di quel periodo»¹⁸.

Nei saggi su Pasolini, altro oppositore della Neoavanguardia che Zanzotto sente affine per vari motivi non analizzabili in questa sede, si parla con durezza di quel movimento, direi proprio con un’allusione perfida al *Giuoco dell’Oca* di Sanguineti. Ecco qua: «Con i teschi dei padri si giocherà tranquilla mente a bocce, e con le figure del sempre più proliferante schizoidismo si giocherà all’oca».

Senza mezzi termini è l’accento al «cannibalismo tardocapitalistico» e all’«infernale prodigio dei media», contro cui vengono adibiti sostantivi antinomici della stessa area semantica notata sopra (come «sirena e pus»), o si stendono ai tempi narrativi le metafore scatologiche: «cresceva la putredine del presente, il verminaio del non-senso e della falsità più lorda che forse siano mai apparsi nella storia». I media, informatori dalla violenza ridondante, sono accusati di aver ucciso due volte il poeta a vocazione pedagogica Pier Paolo Pasolini, perché essi hanno una «megapedagogia terroristica», una «mostruosa bavosa torbidezza»¹⁹.

5. Invece Zanzotto si spende e abbonda in generosità di fronte a proverbiali rivalità di maestri e fratelli a lui ugualmente cari, sembra voler riconciliare e trovare in loro, spesso per implicito, ragioni condivise sotto le divergenze apparenti. Per implicito, dico, in quanto la sua discrezione

18 *Parole, comportamenti, gruppi* [1971], uscito nel 1974 nel numero dedicato a Zanzotto di «Studi novecenteschi», ora in PPS, pp. 1191-99.

19 *Pedagogia* [1977], AD, pp. 148 e 150.

di norma punta non su argomenti svolti, ma sulla citazione o poco più, sia essa allusiva o palese. Chi sa intendere intenderà. Limitiamoci a un paio di esempi.

Il primo riguarda i due nemici-fratelli Fortini e Pasolini. Franco Fortini per Zanzotto è figura eminente di una contraddizione fatalmente introiettata: poeta vero e nativo, ma uomo ostinato a dar preminenza al ruolo e alla funzione dell'intellettuale. Nel saggio su *Un'obbedienza* del 1980 le «fratture», le massacranti divaricazioni, la «via fistolare» con cui l'altro fora la poesia, il suo pontificare – che per Zanzotto è etimologicamente un eroico creare ponti –; tutti questi atteggiamenti in conflitto sono paragonati a un artaudiano teatro della crudeltà, con allargamento della corporeità fisica di Artaud a quel vero corpo primo che è la società. E allora si capisce come mai, in questo senso, per Zanzotto Fortini «non risulta affatto distante da Pasolini quale viene qui sfregiato, e insieme innalzato ad assoluto exemplum»²⁰.

Il secondo esempio, che mi viene alla mente perché uno dei protagonisti è lo stesso, riguarda la contrapposizione tra Montale e Pasolini. Com'è noto Montale attaccò aspramente Pier Paolo – che non aveva apprezzato *Satura* in un suo scritto stroncatario – nella *Lettera a Malvolio* del *Diario del '71*, in cui la *focomelia concettuale* del dopoguerra (laici e cattolici, sinistra e destra) è invocata a disdoro della bulimia contraddittoria di Pasolini e a riparo della propria, di lui Montale, «fuga» o presa di distanza dall'impegno diretto o esposizione in piazza. Ebbene Zanzotto, pur difendendo l'impulso pedagogico e comunicativo del poeta P.P.P. – morto assassinato allora da pochi anni – ne salva comunque la percezione lucida della oggettiva «irrilevanza, inesistenza, *focomelia*» della condizione della poesia, con ripresa del termine montaliano preciso e mirato, *focomelia*, a prova implicita o meglio lessicale di un intravisto terreno comune tra i

20 AD, p. 228.

due avversari²¹. La citazione della *Lettera a Malvolio* è poi dichiarata in una pagina su *Teorema*, dove l'agonismo pasoliniano, sorretto dal mito etico e estetico della parola, appare simboleggiato dall'Angelo che in quel film tiene in mano le *Illuminations* di Rimbaud. Una forza da inalberare contro l'esistenza di oggi, governata da un edonismo programmatico, il quale, postilla Zanzotto, «vorrebbe imporci un tutto sempre più condito, salato, “trifolato” (*diremo parafrasando Montale*), e che invece finisce per renderlo vomitorio». Nell'invettiva antipasoliniana Montale così accusava (mio il corsivo, come i precedenti): «Con quale agilità rimescolavi | materialismo storico e pauperismo evangelico, | pornografia e riscatto, *nausea* per l'odore | di *trifolia*, il denaro che ti giungeva». È chiaro, rinvii e citazioni di questo tipo, antifrastici o no rispetto al contesto del luogo di provenienza, sono operazione di pace, rinvenimento di una tenuta morale comune ai contendenti²².

6. Rapporto implicatissimo quello con Montale, cui Zanzotto ha dedicato almeno quattro saggi importanti, a partire dal famoso *L'inno nel fango* del 1953, attraverso *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)* del 1966, *Da Botta e risposta I a Satura* del 1977, fino a *La freccia dei Diari* del 1983. L'uno e l'altro provenienti da una linea di poesia alta, entrambi alla fine in colluttazione con una realtà come deiezione o detrito, entrambi ossessionati da polarità esistenziali e antitesi concettuali sorde alla conciliazione dialettica, in un gioco di rincorsa e identificazione dell'ombra propria nell'altrui. Montale, quasi in gara con il metodo critico tutto aforismi e folgori dell'amico, cioè alla ricerca di un'immagine, «una sola, capace di definire fulmineamente la poesia di Zanzotto», per la lingua de *La Beltà* aveva scovato proprio una bella formula etimologica e scientifica, di quelle tanto care al collega più giovane: «il suo liquore (liquame)

21 *Pasolini poeta* [1980], AD, p. 153.

22 *Su «Teorema» (film e scritto)* [1982-1988], ivi, pp. 162-163.

rifuta ogni analisi chimica», trivellandone poi il vissuto o dissidio interno in queste antinomie del tutto appropriate allo stile del recensito: «Zanzotto vive dolorosamente il suo niente-tutto, vita-morte, illusione-realtà, distruzione-resurrezione»²³.

Da parte sua, in una poesia in dialetto per gli ottanta anni di Montale, Zanzotto chiude con una serie di antitesi che la dicono lunga sulla fisionomia del loro dialogo. Cito dalla traduzione d'autore:

[...]
col tuo buio col tuo luccicare
col tuo chiuderti a riccio e col tuo renderti manifesto:
rami e radici della stessa selva
dove facile e difficile, tra loro aggrovigliati,
sono sempre se stessi e sempre il loro contrario²⁴.

Zanzotto dissemina i suoi saggi montaliani di cenni al degrado del sacro, del tutto solidali con le proprie posizioni, pregresse e perfino future se si pensa che *L'inno nel fango* risale al 1953, quando il tema-ossessione della parola non riscattabile dal *fango* e quello del *caos* erano *in mente dei* (*IX Ecloghe* e *La Beltà* nel '53 sono di là da venire). Negli scritti su Montale si trovano passi come il seguente: «Ogni possibile logos in cui si celasse una sacralità negativa si è incenerito in chiacchiera» (*Da Botta e risposta I a Satura*). Come dire che Zanzotto consente all'elogio montaliano della *balbuzie*, di un «*parlare all'orlo* che se ne infischia del principio di non contraddizione» (*In margine a Satura*), sovrimprime il proprio lessico deiettivo a quello del tardo Montale.

Un'altra famosa invettiva di *Satura*, intitolata *A un gesuita moderno*, tirata contro il cattolicesimo scienziato del paleontologo prete Teilhard de Chardin, torna nel 1973 nelle note di Zanzotto a margine del proprio

23 *La poesia di Zanzotto* [1968], in *Il secondo mestiere. Prose*, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2893-2895.

24 *I poeti per Montale*, Genova, Bozzi, 1976.

poemetto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, sulla «crosta» di bla-bla della defecazione massmediologica, del pattume plasticale:

Altro che la noosfera di Teilhard de Chardin, il quale prevedeva una specie di sfera del pensiero che quasi conglobasse, circondandole, la sfera della vita e quella terrestre costituita di materia pura e semplice! È una sfera di escrementi di celluloidi e di tapes vari, con visioni e bla-bla incorporati dentro²⁵.

Il gioco delle date rivela uno slittamento, dall'adesso verso il dopo oppure anche dal poi al prima; che è dialogo e processo identificativo, ricezione e proiezione porosa rispetto alla poetica incochigliata nella poesia. Una postura totalmente altra dallo spassionato o asettico esercizio della critica, come mostra l'esempio minimo che segue. Nel 1971, sotto la moglie Drusilla Tanzi detta dagli amici «Mosca», destinataria e interlocutrice ormai oltremontana delle 28 poesie di *Xenia* sezione d'apertura di *Satura*, una figurina di donna-insetto la Mosca, un piccolo essere miope ma dotato di forza e quasi di radar raddomantico; sotto la traccia di questa silhouette Zanzotto disoccolta una fata shakepeariana, una specie – scrive – di «regina Mab, insetto che, scoprendo l'infinita lontananza "morfica" di chi sta più vicino all'io scrivente [...] scopre anche, all'io, la lontananza morfica della sua realtà profonda dall'immagine che egli ne ha». Di 'sovrimpressioni' il nostro poeta si mostrerà espertissimo molti anni dopo, ma intanto qui si manifesta la sovrimpressione tra la donna-insetto di Montale e la luna-Artemide-poesia de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, locutrice che si autodefinisce «Io Mab», ossia la regina delle fate del *Sogno di una notte di mezza estate*. È lei a stare contemporaneamente in una lontananza siderale e a specchio dell'io diffratto in 59 battute²⁶. Nell'ultimo dei quattro studi importanti su

25 *Alcune osservazioni dell'autore* [1973], relative al poemetto, uscito a Pieve di Soligo in un numero limitato di copie nel 1969, sono allegate alla riproposta Mondadori 1990 con un intervento di S. Agosti e ristampate anche in PPS, p. 1534. I saggi su Montale sono in FA, pp. 15-44.

26 FA, p. 30.

Montale, *La freccia dei Diari*, i nonsensi, gli pseudo-sillogismi di Montale sono per Zanzotto una protesta quasi gnostica, che «si rivolge contro quelle Forze, quegli eoni, quei demiurghi che hanno fatto consistere “questo” mondo, come c'è o come non c'è», in una serie di prospezioni senza stop che ignorano il «passo e chiudo». Proprio su un rice-trasmittente «Passo e chiudo» finiva *Gli Sguardi*: l'autocitazione discretissima, pur senza dirlo, sancisce forse l'impossibilità per chi scrive di perpetuare, in esercizi di sillogismi senza fine, la posizione ultima del vecchio Montale, il suo perpetuo «raziocinare delirante» su un nucleo di contraddizioni in termini²⁷?

Ci si potrebbe domandare se e in che senso la freccia del poemetto e di altra poesia limitrofa di Zanzotto prenda le distanze da quella dei *Diari* di Montale. Forse una delle diversità si rintraccia in questo: che il corteggiamento della poesia violata negli *Sguardi* e in testi successivi è ben lontano dal minimalismo montaliano, autoreferenziale, ripetitivo assai e un po' qualunque dopo *Satura*. Insomma, se Montale annienta di più e scaglia indefinitamente in avanti il proprio nichilismo, Zanzotto riaffronta comunque i temi massimi e verifica per escursioni linguistiche e concettuali più radicali (si pensi anche soltanto a *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, in *La Beltà*). Se la musa di Montale è uno «spaventacchio» uscito acciaccato e mutilo da un ripostiglio di sartoria teatrale (*La mia Musa*), quella di Zanzotto, lei o il suo doppio, la luna violata dall'allunaggio, è «marogna» calcinata dopo combustione nella stufa, scheggiatura compressa e magari dis-aiuto nella scoscesa scommessa del dire, ma mai è prolungamento monotono di uno schema retorico e tanto meno di uno schermo / scherno dell'autodifesa. Nelle due posizioni, pariniana e cioè di canone razionalistico, e sublime – in quell'andare sulle punte o per cacumi o vertici de *Gli Sguardi* – convivono due idee della poesia che Zanzotto immette nello stesso testo perché, questo, è una serie di risposte e renitenze contro le parole d'ordine. Lo statuto balbo del dialogo tra gli io e il tu centrifuga la

27 *Ivi*, pp. 42-43.

tensione verso il dire univoco, vietata fin dall'inizio dall'intimazione della deità, instillatrice di invasamento o entusiasmo (cioè del sublime) e residuo cristallino di un fuori storia.

7. Altra affinità indubitabile è quella con Sereni, a proposito del quale la critica di Zanzotto sfiora tanto il cannibalismo (come si è visto al § 2 con le metafora della *combustione*) quanto la profezia. Nel lavoro del 1967 sugli *Strumenti umani* si trovano 'lapilli' defnitorii che col senno del poi applicheremmo piuttosto al libro ultimo di Sereni, *Stella variabile* (1981). La definizione che Zanzotto osa allestire, di «silenzio aletterario, nero, insistente come reticenza anche tra le parole», sembra un oroscopo del volume successivo, davvero colmo di non-detto, di silenzi, di senso del vuoto, mentre *Gli strumenti umani* è un libro abitato da enigmi, lacune e ceneri, ma anche da pezzi di solido impianto polemico-civile.

A proposito de *I versi* («Se ne scrivono solo in negativo | dentro un nero di anni») Zanzotto osserva ancora:

Qui il vuoto (il «nero degli anni» su cui in negativo si scrivono i versi) va interpretato come – da una situazione schizofrenica – vengono valutati gli spazi bianchi tra le macchie di Rorschach.

L'evocazione degli spazi vuoti del famoso test, più volte tematizzato dentro poesie e autocommenti di Zanzotto, è ombra lunga del recensore e, del pari, intuizione chiromantica²⁸, dato che in *Stella variabile* parole tematiche come «vuoto» e «mancamento», prima in qualche modo dissimulate, diventeranno centrali. Il percorso di *Stella variabile* si muove dalla quarta stazione di *Un posto di vacanza* («Sull'omissione il mancamento il

28 Il test è tematizzato in *Profezie o memorie o giornali murali*, VIII; per *Gli Sguardi* l'autocommento è alle pp. 1532-33 di PPS. L. Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984, sottolinea molti punti di contatto tra il fare poetico ne *Gli Sguardi* e la riflessione critica.

vuoto che si pose | tra i dileguati e la sogguardante la | farfugliante animula
lì | crebbe il mare») a *Autostrada della Cisa*, con la indimenticabile voce
della Sibilla petroniana e eliotiana che scandisce: «Ancora non lo sai | [...] |
non lo sospetti ancora | che di tutti i colori il più forte | il più indelebile |
è il colore del vuoto?».

L'innegabile divinazione degli sviluppi futuri in Sereni è nel contempo
fuoruscita di parole tematiche delle poesie che sobbollivano nel cantiere
di Pieve di Soligo. Un caso per tutti potrebbe essere ancora il moncone di
mito che è la luna-donna-bellezza degli *Sguardi* quando sillaba per l'ap-
punto un suo risarcimento del mancamento o vuoto:

mi sono riaccostata risarcita del mancamento,
mancamento di mondo di mio di vostro,
come al dato focale mi riaccosto²⁹.

Che ci sia un coinvolgimento 'caldo' di Zanzotto nel fare di Sereni lo
conferma un ultimo esempio che mi pare pertinente. Zanzotto sostiene
che valori come gioventù e bellezza, tipici del primo Sereni e dubitosamente
rimessi in gioco dal poeta maturo contestato e autocontestantesi,
non sarebbero più seriamente pronunciabili, se non forse ..., «se non forse
in una metafora precostituita, che li abbandonasse alla propria deriva, là
fuori, a creare uno spazio convenzionale (e allora si distorcerebbero più
visibilmente: da "bellezza" a "beltà", o meglio da "gioventù" a "giovanezza",
come avviene in una forma però del tutto inconscia nella poesia dell'ama-
to-rifutato Saba». Quando Zanzotto questo osserva, si nasconde dietro a
Saba, lui saggista-poeta che nello stesso torno di tempo andava mettendo
a punto la raccolta omonima sulla *Beltà* con la B maiuscola e ne avrebbe
commemorato i ritorni metatestuali in SFS: «ho visto ruotare e andar fuori
campo il campo de "La Beltà»; «So che lottavi col fantasma-di-tante-beltà

29 PPS, p. 368.

| che mai-verranno-meno-e»³⁰.

8. Qualcuno si chiederà perché si è lasciato per ultimo ciò che era meglio mandare in prima linea, uno tra gli scritti più indelebili, quel *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* uscito in rivista nel 1987, che è un abbozzo di teoria dell'invenzione meditato a lungo, anticipato per segmenti in varie conversazioni degli anni precedenti e ripreso nei successivi. Ma il filo di queste pagine sulla poesia come «collaudo di realtà» aiuta a capire a posteriori quale concetto profondo generi le oscillazioni tra idea astratta e repentini lampi di immagini concrete, che costituiscono le pepite sapienziali e la firma stilistica del poeta in veste di critico³¹. A ogni rilettura colpisce la naturalezza con cui lo scrivente a un certo punto mette da parte la propria immensa cultura filosofica, estetica e linguistica e inoltra sul proscenio le rivelazioni o *poetiche-lampo*, cioè nella sua definizione «immagini che virano in teorie, e viceversa» di due autori grandi, Dante e Saba, ravvisate in cristallizzazioni testuali elementari e nel contempo siderali: il *bell'ovile* di Paradiso XXV e la *gallina* di *A mia moglie*. Immagini

30 PPS, pp. 363-364. Nello stesso saggio del 1967 si rileva ancora negli *Strumenti umani* una sorta di intimazione a «infrangere la bolla, l'ampolla della partenogenesi» di ascendenza ermetica. *Ampolla(cisti) e fuori* sono titolo e parole tematiche di una poesia che sarebbe stata inclusa nella imminente *Beltà*: «La tua beltà – chissà averla che impegno – | ardendo nell'ampolla se ne va: volevo | solo dire “beltà”» (PPS, p. 297); appena sotto, nella *Nota* pure in versi, si legge che la beltà «ledeva illesa | dentro l'ampolla; inesisteva; insisteva». Qui *ampolla* e *cisti* hanno connotazioni opposte: solo la prima è positiva e emblema della femminilità (nell'ampolla della poesia). Sereni, nella seconda sequenza del cronologicamente successivo *Un posto di vacanza*, che è tutto un *surplace* sul rapporto tra esperienza e espressione, sembra ricordarsi del 'lapillo' linguistico nel saggio di Zanzotto quando scrive, aggirandosi perplesso sui tramontati garanti della parola o vettori del passato (bellezza, scrittura, amore, amicizia) e sulla tentazione attuale del silenzio: «Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo | punto di luce [...]».

31 Uscito sul «verri», n. 1-2, n. s., marzo-giugno 1987, il saggio si legge in PPS, pp. 1309-1319.

così, inscindibilmente teoriche e fantastiche, sono chiavi dissimulate del cortocircuito tra gli stati primordiali del vissuto e il controllo razionale, in cui si colloca per Zanzotto l'esperienza dell'invenzione. Il Dante autore e personaggio paradisiaco, in ascesa verso la Mistica Rosa, si sente nel contempo piccino, *agnello* rispinto verso l'*ovile* o utero della Firenze materna e conia un verso pieno di ripetizioni di suoni ironicamente 'rotondi', quasi a dar l'idea di un 'uovo'. Umberto Saba, paragonando la moglie a una bianca pollastra nonché alle gallinelle, che stanno nel pollaio ma sono anche le Pleiadi, confessa in una sola tessera la poetica del raccordo totemico tra familiarità infantile con gli animali e sovradeterminazione psicanalitica dell'adulto³².

Dietro la scorciatoia delle immagini basiche e quasi regressive dei due grandi sta il punto di vista di Zanzotto poeta, convinto che l'invenzione verbale, «plasma di materia e concetto», di fisicità e sapienzialità, salga su per cesure e latenze dal "buco nero" generativo di origine, tra paradisi di tipo autistico e allucinazioni a pretesa pentecostale, tra un senso fisiologico della reinfetazione nel proprio idioma e un impulso a forzarne la particolarità (cfr. la celebre nota a *Idioma*). Non sarà un caso che la sospensione di consapevolezza, che si produce nella scintilla inventiva, in questo scritto sia paragonata all'orgasmo e addirittura a un riflesso del corpo, lo *sternuto*, «un gesto-automatismo necessario e insieme infantile-maldestro».

Signa simplicissima l'ovile, la gallina, lo sternuto, tentativi di conoscere che si sviluppano dal grado zero e arrivano su su fino ai contributi dell'estetica e di altre scienze. Zanzotto, proprio andando sulle punte dei piedi o ti-

32 Che questo saggio sia fondamentale lo conferma la recentissima conversazione con Laura Barile e Ginevra Bompiani, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui signora la natura*, Roma, Nottetempo, 2007, soprattutto alle pp. 29-31, che ho potuto leggere quando queste pagine erano già scritte: «In quel saggio "Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo)", sostenevo che l'unica poetica seria di un poeta consiste in un verso particolarmente significativo», con ribadimento del «bello ovile ov'io dormi' agnello» e del verso di Saba «quando la sera assonna | le gallinelle | metton voci che ricordano quelle ...», ecc.

randosi per i capelli come il celebre Barone³³; rovesciando le vette teoriche nel raso terra del sostrato antropologico, può ritrovare il punto prospettico da cui trguardare quel «simbolo del simbolo del simbolo» che è, nonostante gli sfregi della blaterante società, la bellezza, cioè la poesia.

33 Nell'individualismo radicale di Zanzotto non vive un'idea ribassata dell'esperienza poetica, ma una concezione interstiziale di attraversamento del sociale: il «respiro-sospiro», che l'io diffratto e la luna-poesia si rinviano a specchio prima del «passo e chiudo» finale de *Gli Sguardi*, come si accennava viaggia nonostante tutto verso il sublime: «o la risorsa essere acrobata andar per sommi | o parlarci di poesia preparare poesia | o rifarci in poesia che guarda caso è strage | sopraffazione appena invetrinata», ecc. (PPS, p. 365).

*Francesco Carbognin**

Le «funzioni insospettate» della poesia

Se «la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici»¹, è pur vero che nel «coro di citazioni» entro il quale, secondo tale felice definizione dell'autore, la letteratura esisterebbe «quasi come invito a entrare»², spicca, per quanto riguarda la poesia di Zanzotto, proprio la voce dell'*autocitazione*. Un medesimo «epifenomeno linguistico» – si tratti di puro lacerto retorico-interiettivo o di più esteso segmento significante, o addirittura di un intero componimento, riattualizzato attraverso precise marche intertestuali – tende infatti a riproporsi con ostinazione nel corso della più che cinquantennale esperienza poetica zanzottiana. Un esempio potrebbe essere costituito dalla fortuna che riveste, nell'opera di Zanzotto, l'*incipit* negativo delle liriche, spesso configurato in forma di *praeteritio*³:

Non a te nudo amore.

Non a te nudo monte
s'indirizza lo stelo d'oro⁴

– «NO BASTA, non farlo non scriverlo te ne prego»⁵

No, non-certo, sovraesistenze –
sopravvivenze, sovraesporre –

* Università di Bologna.

1 Su *“Il Galateo in Bosco”* [1979], PPS, p. 1219

2 *Ibid.*: «La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni».

3 Figura di pensiero che consiste nel dichiarare che si tralascerà di parlare di un dato argomento mentre, negandolo, lo si afferma nei suoi tratti essenziali.

4 Vc, *Io attesto*, p. 167, vv. 1-3.

5 SFS, p. 361, v. 1.

e la linea spezzata che in ogni suo punto
si spetra si squieta si svia⁶

No dighe gnént del cine –
vorie parlar del cine –⁷

Non fui. Non sono. Non ne so nulla. Non mi riguarda.⁸

Non si parla di loro⁹

Nulla di quanto sussiste
e si dichiara a spari a urlì a frufu¹⁰

Per valutare l'incidenza semantica del già detto entro l'orizzonte contenutistico espressivo costituito da ogni nuovo libro di Zanzotto, basta scorrere le pagine de *La Beltà* e verificare quanto, di questo volume del 1968, deve ai libri di poesia che l'hanno preceduto (in particolare a *Dietro il paesaggio* e a *Vocativo*): vi si può reperire, addirittura, il prelievo puntuale, in genere posto a violento confronto con un frammento di realtà, di modo che ne risulti sventata l'operazione di *refoulement* della storia e dei suoi soprusi («oltre il grande magazzino») strettamente implicata nel regime analogico-espressivo («si dispera si scioglie s'allontana») e ideologico cui si informa il contesto di provenienza (in questo caso, *Dietro il paesaggio*):

e «acqua che devia
si dispera si scioglie s'allontana»
oltre il grande magazzino ai piedi della selva
dove i bambucci piluccano zizzole...¹¹

6 Pq, *Sovraesistenze*, p. 399, vv. 1-4.

7 Fl, *Filò*, p. 512, vv. 1-2.

8 GB, (*MAESTÀ*) (*SUPREMO*), p. 582, v. 1 (da confrontarsi con GB, *Ipersonetto*, XI, p. 604, v. 1: «Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?»).

9 GB, *Ill*, p. 620, v. 1.

10 GB, (*ILL*), p. 621, vv. 1-2.

11 LB, *Sì, ancora la neve*, p. 275, vv. 79-82. I versi citati in *Sì, ancora la neve*

Il recupero può essere, a sua volta, innestato nel quadro crono-logico di una citazione seconda (della leopardiana *A Silvia*, per esempio: «O natura, o natura, | perché non rendi *poi* | quel che prometti *allor?*»), giungendo a configurarsi come una sorta di ironico *antefatto* («promesso») di essa (e, dunque, e ironicamente, come leopardiana «illusione», vissuta nel 1951 e smantellata, altrettanto ironicamente, nel 1968):

Nel risibile ghiaccio, nella pretesa.
Astuzia di far posto al pretendente
al promesso: «non sa parlare – che per conoscere –
il proprio oscuro matrimonio – con il cielo e le selve».
Natura natura che non realizzi poi
quel che prospetti allor, quale puzzo, purezza di natura.
E tra l'altro non è vero, è purezza.¹²

La ripresa, ne *La Beltà*, del *titolo* di un libro antecedente, rappresenta, in genere, la critica a modalità operative («assodare bene il *vocativo*») e di pensiero relative a un'esperienza poetica considerata come superata, che viene analiticamente dissolta secondo le restrizioni retoriche (l'*ellissi* in «o, O»; la *geminatio* «ding ding»; la *interpretatio* «ding, cose...») e noetiche (l'oggetto perduto freudiano-laciano *Das Ding*, il dichiarato giudizio critico «con crismi eluardiani») caratterizzanti il contesto linguistico d'accoglienza:

e c'era in vista tutta una preparazione
un chiamarsi e chiamare in causa: o, O:
assodare bene il vocativo
disporlo bene e in esso voi balzaste
ding ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci,
non le chantage mais le chant des choses,
con crismi eluardiani fortemente amorosi¹³

appartengono alla lirica di DP, *Al bivio*, p. 104.

12 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IX, p. 292, vv. 5-11. Per i vv. citati, cfr. DP, *Nella valle*, p. 107, vv. 12-16.

13 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IV, p. 284, vv. 17-23.

Secondo una tendenza avviata a partire da *Vocativo*, ma più compiutamente nella *Beltà*, infatti, il «criticismo viene superato nell'atto del suo stesso porsi, in quanto è subito inserito in una circolazione linguistica che disaliena il lato regressivo e riduttivo [...] del linguaggio metaforico tradizionale»¹⁴, configurandosi, rispetto a esso, come una sorta di *retorica di secondo grado*¹⁵. Alla diffrazione-espansione del lessema «pini» attraverso la ripetizione ecotica dell'ultima sillaba, allora, può corrispondere la pluralizzazione “cubista” del titolo del primo libro (*Dietro il paesaggio*) per via di *paradosso* («dietro l'eterno»), di *paronomasia* («l'eterno l'esterno»), di *ossimori* («l'esterno l'interno»; «dietro davanti»):

E il pino. E i pini-ini-ini per profili
 e profili mai scissi mai cuciti
 ini-ini a fianco davanti
 dietro l'eterno l'esterno l'interno (il paesaggio)
 dietro davanti da tutti i lati,
 i pini come stanno, stanno bene?¹⁶

Data l'estensione e la produttività semantica dell'autocitazione nella poesia di Zanzotto, si può ben comprendere come la tensione centrifuga

14 L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di A. Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9 (luglio-novembre), 1974, pp. 230-231.

15 Relativamente ai citati versi di LB, *Si, ancora la neve*, p. 275, vv. 79-82, inclusivi di due versi appartenenti alla lirica di DP, *Al bivio*, cfr. come il contesto sintattico di arrivo («acqua che devia [...]») nominalizzi l'assetto sintattico dell'originale («e l'acqua devia [...]»), che giunge ad assestarsi su un modulo (Sogg. + Prop. relativa) funzionale alla struttura ad elenco tipica della sintassi nominale di LB. I citati vv. di LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IX (p. 292), invece, accolgono quattro versi di DP, *Nella valle* (p. 107), linearizzandoli a due a due per armonizzarli al contesto metrico d'accoglienza, composto di versi di lunga estensione. Del resto, «si sa che nella citazione mai ritorna il “com'era”: il “ripetuto”, proprio perché tale, è l'antitesi dell'originario» (Su *Il Galateo in Bosco* [1979], PPS, p. 1219).

16 LB, *Si, ancora la neve*, p. 276, vv. 99-104.

del suo linguaggio poetico (l'esplosione di esso lungo le più ramificate e appuntite direttrici dell'*iperletterarietà*) risulti sempre sul punto di collidere con quella centripeta (l'implodere di esso per via dell'*iperconnotazione* ossessiva di un medesimo elemento). E tanto più ciò si verifica quanto più «il carattere dialogico del testo, il suo essere attraversato, se non addirittura costituito, da interferenze continue»¹⁷, si complica congiungendosi con il problema «della metamorfosi del testo, del suo mutare interagendo con un altro testo, ponendosi in prospettiva»¹⁸.

Relativamente all'ostinato ritorno zanzottiano sul già-detto, una precisa coordinata di lettura è stata offerta da Niva Lorenzini, là dove la studiosa osserva, lungo l'evoluzione del linguaggio poetico zanzottiano, «un progressivo intensificarsi» della pratica «dell'autocitazione»¹⁹, che si verificherebbe in misura direttamente proporzionale a una progressiva diminuzione della densità semantica degli elementi via via coinvolti in tale pratica. L'assetto disgregato dei componenti che costituiscono *Meteo* e *Sovrimpressioni*, secondo l'autrice, corrode insomma «alla base la verticalità, il sostrato geologico-tellurico, per così dire»²⁰ delle prime opere, «esibendone alla superficie una versione deprivata, prosciugata, residuale». In effetti, è proprio il *testo*, «in cui il paesaggio si rifrange e si rende verbalizzabile», che nelle opere riattualizzate «si presenta come grumo, sostanza materica» (come nel caso di *Vocativo*). O come «icona, se non sindone, reliquia, che si stinge progressivamente, nel percorso memoriale».

Se si volesse sottoporre a microscopia la fase iniziale di questo percorso di dissezione del già-scritto e di prosciugamento del già-significato, si po-

17 N. LORENZINI, *Citazione e "mise en abîme"* in EAD., *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, p. 161.

18 *Ibid.*

19 N. LORENZINI, *Citazione e "mise en abîme"*, cit., p. 168.

20 *Ivi*, p. 171 (anche per le successive citazioni).

trebbe proficuamente ricorrere alla sintetica formula con cui Stefano Agosti – nell’*Introduzione* all’antologia mondadoriana delle *Poesie (1938-1986)* di Andrea Zanzotto – ha definito il mutamento avvenuto nella poetica zanzottiana negli anni immediatamente successivi a *Vocativo* del 1957, in cui maturano le *IX Ecloghe*: «trapasso da un’istanza di espressività a un’istanza metalinguistica»²¹.

L’espressività²² di *Vocativo*, che si avvale di tutte le risorse (sintattiche, metriche, retoriche, tipografiche – si vedano i puntini di sospensione) adeguate alla messa in rilievo del trauma patito dal soggetto lirico, nel suo constatare la propria inefficacia a una resa autentica del vissuto, cederebbe il campo, secondo Stefano Agosti, a una particolare forma di ironia, da intendersi come «dissacrante quanto salutare distacco dall’enfasi paralizzante del terrore»²³, in virtù della quale «l’io che parla» risulterebbe «equiparato alla materia – inerte, silenziosa o semplicemente mormorante – di cui si compone il suo discorso e che compone il discorso»²⁴.

La nuova gestione metalinguistica dei materiali espressivi comporta che persino la pura *interiezione*, figura morfologica semanticamente determinante in un testo come *Vocativo*, cui si conforma l’intero assetto retorico

21 S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, P, p. 15. Sul «distanziamento del Soggetto dai propri materiali espressivi, associato alla concomitante – o conseguente – supervisione ironica dell’esperienza che su di essa si elabora», cfr. anche ID., *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, pp. IX-XLIX.

22 In questa sede si ricorre al termine «espressività» per indicare (impropriamente, ma per esigenze di chiarezza espositiva) *due* diverse funzioni del linguaggio, secondo la classificazione dello JAKOBSON di *Linguistica e Poetica* (in ID., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966): quella *espressiva* o *emotiva* – massimamente rappresentata dalle interiezioni, «che si concentra sul mittente» e «mira ad un’espressione diretta dell’atteggiamento del soggetto riguardo a quello di cui parla» (p. 186) – e quella *conativa*, orientata verso il destinatario, che «trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell’imperativo» (p. 187).

23 S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, P, p. 15.

24 *Ibid.*

e metrico di esso²⁵, una volta oggettivata, cioè resa *fenomeno* interiettivo, dall'io *sospeso* e «tra parentesi» di *IX Ecloghe* (divenendovi «canto» che «s'avvince» a «stimoli», prima di farsi «lamento» nell'*Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*), sia resa passibile di un intervento ironicamente concettualizzante (*interpretatio* ironica) nelle opere successive (ne *La Beltà*, in particolare) e, contemporaneamente, di riduzione a mero detrito interiettivo, svuotato dell'originaria necessità traumaticamente e eticamente motivata: «Ach, sigh, heu. Esclamare, a poco a poco»²⁶.

Detto per inciso, si potrebbe anche supporre che, di libro di poesia in libro di poesia, lo scatto da una gestione retorica di base dei materiali linguistici a una gestione retorica di secondo (poi terzo, quarto...) grado degli stessi (dato che ogni nuova *interpretatio*, lungi dall'eluderla, rinvia a una definizione del medesimo oggetto già offerta in precedenza), comporti la progressiva rastremazione dello spazio semantico ed etico concesso all'io lirico, sempre più (tematicamente) votato, di volume in volume, alla mera sopravvivenza percettiva: in *Sovrimpressioni* (2001), da ultimo, la percezione brutta dell'evento (per esempio il protendersi «sempre più verde» di un «ramo») attiva e consuma, nel solo istante del suo verificarsi, l'assunto metalinguistico (cioè il «non-arrivare» del «ramo» all'espressione poetica):

Nei più nascosti recinti dell'acqua il ramo
il vero ramo arriva protendendosi
sempre più verde del suo non-arrivare.²⁷

25 Si veda, almeno, Vc, *Fuisse*, I, p. 186, vv. 16-21 (ultimo componimento di Vc): «Ed ah, ah soltanto, nei modi | obsoleti di umili | virgili, di pastori castamente | avvizziti nei libri, nella conscia | terrena polvere, | ah ripeto io versato nel duemila».

26 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VI, p. 167, v. 28.

27 Sp, «*Verso i Palù*» per altre vie, p. 11, vv. 1-3. Il ramo, come anche il cespo, in Zanzotto è sempre associato all'idea di 'nascita', 'inizio' della possibilità di un concreto 'inveramento' del senso al di là della barriera costituita dal linguaggio-convenzione; cfr. LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, I, p. 280, vv. 12-13 e 17-18: «E l'inefficace operazione, storia | librata là in quell'area vuota» «mi parve un fondato sistema | mi

Ma il tema, metalinguisticamente rilevato, del rapporto tra parola e materia, che in *Sovrimpressioni* si offre al soggetto lirico nella veste tematica di una percezione violentemente *imposta* al suo campo visivo-psichico, poteva ancora in *Meteo* (1996) affacciarsi all'espressione assumendo la forma più innocua (per il soggetto coinvolto nell'atto percettivo) di un gesto-appello:

Forse api di gelo, in sottili
invisibili sciami dietro nuvole –
Non convinto il ramoscello annuisce.²⁸

Un gesto-appello metaforizzante l'atto poetico in quanto *vis* ostinatamente *adfirmativa* – come lo è, per Zanzotto, la natura, la quale persino nella degradazione di ogni referente spaziale («Acido spray del tramonto»²⁹) e temporale («quando maggio nega»³⁰) è in grado di suscitare nel *percipiens* lirico una «notificazione di presenza» *in extremis*, fragile come la «testimonianza recata da un semplice filo d'erba, che sarà sempre superstite proprio perché si sente “un” nulla, si dà in pura perdita/presenza»³¹.

L'evento dell'oscillare-«annuire» del ramo, d'altra parte, era già stato precedentemente chiamato in causa a declinare, nella sfera della «percettività», le *agudezas* in cui si esercitava l'impegno etico dell'autore al tempo de *La Beltà* (1968), quando all'istanza metalinguistica del linguaggio poetico

parve un modo, un cespo, oltre»; Fn, *La Maestra Morchet vive*, p. 671, v. 35: «qui mi soffermerei farei cespo» (nel senso di acquisire «la forza di una “matericità operante”» [S. DAL BIANCO, PPS, p. 1622]); Fn, *Righe nello spettro*, p. 709, v. 33: «Knabe del cespo» – una delle figurazioni assunte dal “Log”, «*logos* decurtato a esponente matematico» (S. DAL BIANCO, PPS, p. 1636, che anche chiosa *Knabe*: «il fanciullo divino [...] come Cristo incarnato»).

28 Mt, *Leggende*, p. 827, vv. 10-12.

29 *Ivi*, p. 828, v. 30.

30 *Ivi*, p. 827, v. 16.

31 FA, *Nella Calle del vento* [1976], p. 54.

(la consapevolezza dell'operare su un linguaggio concepito come «principio resistenza») era devoluto il compito di far predicare un «presente» storico nonostante e contro le violente oscillazioni di senso che minacciavano di renderlo fondamentalmente incomprensibile, sottoposto com'era alle valenze «della utilizzazione rapida, del consumo incessante, dell'intercambiabilità e inconsistenza»³²:

Ma zompano toccando si assetta il sub il fondale,
fa predicati il presente, oscilla-è, è il ramo,
si fa il margine, al margine, dove essere è virtù.³³

E si potrebbe procedere, a ritroso, fino alle *IX Ecloghe*, dove il rafforzamento della posizione metalinguistica ereditata da *Dietro il paesaggio* e rafforzata in *Vocativo* si manifesta in soluzioni testuali in cui è ormai palese la coincidenza del discorso *della* poesia e discorso *sulla* poesia; se «il dato esterno naturale» descritto liricamente «contiene, nella sua estrema chiarezza, il parametro della sua non credibilità»³⁴, esso, divenuto segno, vale nondimeno come «notificazione» dell'io lirico – allo stesso modo in cui la percezione comporta per l'io empirico la rappresentazione della propria presenza, della propria *unità* – tanto più urgente e necessaria (e l'«io» diviene, allora, «l'ultimo reso unico») quanto più disposta a autodenunciarsi come convenzionale:

Ma pure, ecco, «le mie labbra non freno»
insinui, selva,
tu molto umiliata,
tu quasi viva, più che viva, quasi viva
– le tue foglie movendo
bagliori come d'insetto nel lago

32 N. LORENZINI, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 15.

33 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VI, p. 288, vv. 27-29.

34 G. NUvoli, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 37-38.

albuminoso che fu notte fu giorno
 occhio in gioia occhio in lutto...
³⁵

Che quest'ansia noetica, esplicantesi in un metalinguaggio teso al punto da prosciugare nel concetto le già sperimentate movenze assunte dall'espressività, finisca per farsi essa stessa 'espressiva', è esattamente il punto su cui ci si dovrebbe soffermare: perché tale «trapasso» all'astratto e concettuale si verifica di libro in libro, sì che l'espressività, così 'superata', tende sempre più a drammatizzare non tanto il significato del singolo verso o della singola sequenza, quanto la struttura linguistica *complessiva* dei componimenti. Ogni testo, lungi dall'evocare supposte realtà extratestuali, giunge a esprimere, *in toto*, se stesso, presupponendo il soggetto empirico nello stesso momento in cui si dichiara autosufficiente e estraneo a esso.

Sarebbe interessante, a questo punto, cercare di comprendere in quali termini si verifica nella pratica testuale la prima tappa di questa traslazione dall'espressivo al metalinguistico rilevata da Agosti, esaminando le varianti relative ai primi versi della prima delle *IX Ecloghe, I lamenti dei poeti lirici*:

a – Alberi, cespi, erbe, quasi
 veri, quasi all'orlo del vero,
 dal dominio del monte che la gran luce simula
 sempre tornando, scendendo
 a incristallirvi
 in oniriche antologie:
 mite selva un lamento
 mite bisbigliate un accorato
 ostinato non utile dire.³⁶

35 Ecl, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, p. 203, vv. 34-42.

36 Ecl, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, p. 202, vv. 1-9. Dell' *Ecloga I* esistono sei testimoni, tre manoscritti e tre dattiloscritti, così ordinati: Aut¹, Aut², Datt¹, Datt², Datt³, Aut³; di essi, vengono presi in considerazione, in questa sede, solo i primi cinque.

Nell'*Ecloga I*, fin dall'*incipit* («Alberi, cespi, erbe»), si rivela l'ambiguità connotante il «lamento» dei «Poeti lirici» (i «lyrici vates» di Orazio, *Odi*, I, 1, v. 35, citato al v. 58 della medesima *Ecloga I*: «I poeti tra cui | se tu volessi pormi | «cortese donna mia» | sidera feriam vertice»), dalla *mite* carica evocativa incapsulata (o, meglio, *crystallizzata*) in un *asyndeton* di sapore petrarchesco; «non utile», eppure «ostinato» (e – si noti – ostinatamente «accorato»), questo «dire» reclama, sul nascere, la propria appartenenza al «canone» (vv. 59-62: «Come per essi, basterà la tua | confessione, immodesta, amorosa, | e quasi vera e più che vera | come il canone detta»), al genere lirico.

Ma la trafia delle varianti relative al *tricolon* incipitario attesta l'approdo asindetico a partire da Datt³, in luogo di un primitivo attacco dal valore ambiguamente oscillante tra frase *esclamativa* (in pieno registro, insomma, di espressività) e *similitudine*³⁷: «Come dolci e verdi alberi» Aut¹ (datato dallo stesso autore «3-6-58») → «Come dolci, vaghi alberi» Aut² → «Come quasi veri, più che veri» Datt¹ e Datt² → «Alberi arbusti erbe [...]» Datt³.

L'abbandono dell'impianto in similitudine («Come [...]») implica la rinuncia all'accostamento di immagini su una base puramente implicita, cioè la rinuncia alla posizione nel discorso di una «sinonimia soggettiva» pre-discorsiva (giusta l'ipotesi di Henry espressa in *Métonymie et métaphore*³⁸), di un'affermazione di identità, preciserebbe un «novissimo» Antonio Porta, «*ante rem*, individuata *prima* e non *durante* la poesia»³⁹.

37 La similitudine instaurata da «Come» tenderebbe, come sembra, ad equiparare, a partire da Aut¹ (fino a Datt²), la «mite selva» degli alberi a quella delle *parole* che li denotano, e che formano il testo a essi rivolto: «Come dolci e verdi alberi sul monte | come spogli alberi del bosco nel vento | alto del monte | [...] mite selva, un lamento | mite bisbigliate [...]». Nello stesso Aut¹, infatti, il «lamento» della selva (o, meglio, del «vento» che l'agita) è un «dire | d'infiniti inutili sensi», da cui scaturiscono «fantasmi di sensi» (sintagma che corregge, significativamente, un precedente «fantasmi di voi stessi»).

38 A. HENRY, *Metonimia e metafora* [1971], Torino, Einaudi, 1975, p. 81.

39 A. PORTA, *Correlativo oggettivo*, «Malebolge», 1964; poi in *Gruppo 63. Critica e*

Questo «trapasso» da una qualificazione soggettivamente (espressivamente) motivata delle sostanze (gli «alberi») alla loro istantanea messa in rilievo («Come dolci e verdi alberi» → «Alberi, cespi, erbe, [...]») è attestato tra le varianti di altri componimenti di *IX Ecloghe*, testimoniando una precisa tendenza del lavoro correttivo zanzottiano considerato nel suo complesso: tra quelle, per esempio, relative all'*incipit* dell'*Ecloga VI. Ravenna, Macromolecole, ideologie* (p. 240, v. 1: «Buio s'interpone a togliermi | [...]?»), la cui lezione originaria poneva l'accento sulla *qualità* dell'ente evocato, più che sull'ente stesso chiamato in causa dall'interrogazione («*Quale* buio s'interpone a togliermi | [...]?»).

La lezione «verdi», poi, che appare in Aut¹ («Come dolci e verdi alberi»), qualificazione cromatico-affettiva evidentemente avvertita come troppo compromessa con l'espressività e la verticalità lirica di *Vocativo* – «Tremo e piango tra i boschi? | O grumi verdi, ostile | spessore d'erompenti pieghe, | terra – passato di tomba – | donde la mia | lingua disperando si districa | e vacilla; [...]»⁴⁰ – viene sostituita, in Aut², dalla forma *signata* – marmificata, “incristallita” – «vagli». Anche la sostituzione-sublimazione di «verdi» con il leopardiano «vagli» comporterebbe, parafrasando l'Agosti, l'«introduzione [...] d'una distanza» tra l'«operatore» Zanzotto e la persona che dice «io» nelle poesie delle *Ecloghe* – e non è un caso che la divisione

teoria, a cura di R. Barilli, A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 116.

40 Vc, *Caso Vocativo*, II, p. 146, vv. 10-16. Ma cfr., soprattutto, l'«estremo verde» (diretto discendente del «verde acume del mondo» di DP, *Ormai*, p. 46, v. 2), «il verde altissimo | il ricchissimo nihil» che, in perfetto accordo con il titanismo di Vc, «incombe e esalta» il soggetto lirico di *Da un'altezza nuova*. È, ancora, N. Lorenzini (in *Citazione e "mise en abîme"*, op. cit., p. 170) a rendere conto del destino semantico dell'aggettivo *verde*, assumendolo come uno dei più probanti testimoni del percorso-tipo di autocitazione zanzottiana: «Esso passa attraverso varie stratificazioni redazionali, tra *Vocativo* e *Meteo*, raggiungendo in quest'ultima raccolta una significazione intensa». «La versione-variante di *Meteo*», insomma, «relitto» di quell'antico «verde altissimo», «corrode alla base la verticalità, il sostrato geologico-tellurico, per così dire, del primo testo» (*ivi*, p. 171).

della lirica in lasse pronunciate da due diverse *personae* «*a* →» e «*b* →»⁴¹ si verifichi proprio a partire da Aut².

Sulla variante «dolci, vaghi» in *asyndeton* può aver agito, a parte la memoria incipitaria di Petrarca, *RVF*, CCCXXX, *Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo* (e cfr. la serie in rima *guardo : tardo : ardo* che ricompare in *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, sonetto pseudopetrarchesco di IX *Ecloghe*⁴²), la lettura di un Contini annotante la concorrenza tra *vago e dolce* e «la maggior leopardianità di *vago*», in ambito di *Implicazioni leopardiane* (il saggio apparve nel fascicolo «Letteratura» nel 1947)⁴³. Una «leopardianità», quella del «vaghi» zanzottiano, emergente con forza nella lezione «Come quasi veri, più che veri» di Datt¹ (soprascritta a penna proprio sul «vaghi» ereditato da Aut², già corretto in «dubbiosi»), che elabora perifrasticamente la variante leopardiana testimoniando la tendenza di Zanzotto all'*interpretatio* della fonte, cioè al pervenirvi per il tramite del senso:

Lezione di Datt¹

A
Come quasi veri, più che veri
alberi dal dominio
alto del monte,
[...]

Varianti interne:

1. quasi veri,] *prima* dubbiosi quasi veri, più che veri] *spscr. a* vaghi alberi di monte
2. alberi dal dominio] *ins. marg. dx, sostituisce* come spogli alberi nel dominio

41 Le ecloghe composte da lasse dialoganti (facenti capo ad «*a* →», il poeta; e a «*b* →», la poesia lirica), infatti, nei primi abbozzi si presentano come lunghi monologhi, successivamente ristrutturati.

42 *Ecl*, *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, p. 253.

43 G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane* [1957], in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 48.

La *fissione* della variante («vagli» → «quasi veri, più che veri»), del resto, rappresenta un secondo importante vettore stilistico del movimento correttorio testimoniato dalle carte di *IX Ecloghe* (cfr. come il «[...] lago | [...] che fu notte fu giorno» dei vv. 39-41 della medesima *Ecloga I* interpreti per dissezione l'originario «lago | [...] del tempo» di Aut¹, il *Lacus temporis* della luna descritto negli antichi trattati di astronomia), e trova corrispondenza nella tensione alla struttura dicotomica del verso attiva in ambito di correzioni petrarchesche, rilevata, ancora una volta, dal Contini dei celebri *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare e Preliminari sulla lingua del Petrarca*⁴⁴.

L'espressività di *Vocativo* (grammaticalizzata in terrifiche qualificazioni, interiezioni e vocativi, vertigini sintattiche e puntini di sospensione) – la preminenza, cioè, concessa alla dimensione patemica di un soggetto lirico che osserva e interpreta traumaticamente, dalla palude vischiosa e allucinatoria delle parole, il proprio distacco dal corpo vivente delle cose – viene insomma progressivamente sottoposta (e le varianti di *IX Ecloghe* lo testimoniano con chiarezza) a una serrata revisione critica.

Ma l'elaborazione di un nuovo dispositivo retorico e linguistico ottenuta attraverso quest'attività di revisione del già scritto (manifestantesi nell'«istanza metalinguistica» che caratterizza i libri di poesia di Zanzotto successivi al 1957) si avvale di precisi modelli di lavoro, tra i quali sono riconoscibili, come sembra, non pochi rilievi compiuti da Gianfranco Contini in sede di filologia e critica delle varianti.

Alcuni riscontri intertestuali offrono un'ulteriore prova di quanto si sta affermando: la «mano bisturi» (vv. 24 e 32 dell'*Ecloga I*) dello scienziato che sventra e disseziona la natura vanificandone la dimensione mitica e

⁴⁴ Rispettivamente in G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5 e p. 169. Il secondo saggio, assai più recente del primo, venne pubblicato su «Paragone» nell'aprile del 1951. In *Varianti e altra linguistica* si trova anche il saggio *Il linguaggio del Pascoli* [1958], p. 219, da cui si cita più oltre.

simbolica, cui il poeta lirico non può più attingere, potrebbe forse essere imparentata con il «bisturi» metaforicamente portato da Contini (precursore della critica strutturalistica) «su una cavia quale *Chiare, fresche et dolci acque*», nel già citato *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (p. 187); e si confronti, anche, il termine «colloidali» (ivi, p.178) con le «colloidali depressioni» dell'*Ecloga VI. Ravenna, Macromolecola, Ideologie*⁴⁵, e il giudizio continiano «Sono *tessere*, ma di queste tessere Petrarca *compon*e il suo mondo»⁴⁶, con i vv. 32-34 dell'*Ecloga VII. Sul primato della poesia* (corsivo mio):

tutto il mosaico onde ci *componiamo*,
tessere inerti noi stessi ma impegno
che il crudamente segregato unisce,⁴⁷

Ma se non bastasse nemmeno il proporre la struttura e lo stesso titolo («Variante») del componimento satellite dell'*Ecloga I: 13 settembre 1959 (Variante)*⁴⁸ come testimonianza di un preciso riferimento alla filologia continiana, l'ambito variantistico delle *IX Ecloghe* offrirebbe comunque una serie di coincidenze troppo puntuali per non essere tenute nella giusta considerazione:

Lezione di Datt³:

A – Alberi arbusti erbe, quasi
veri, quasi all'orlo del vero,
dal dominio
alto del monte,
tra progressi e regressi di soli e di linfe
[...]

45 Ecl, *Ecloga VI. Ravenna, Macromolecola, Ideologie*, p. 241, v. 52.

46 G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, cit., p. 13.

47 Ecl, *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, p. 246, vv. 32-34.

48 Ecl, *13 settembre 1959 (Variante)*, p. 205.

Nel dattiloscritto Datt³ relativo ai primi versi dell'*Ecloga I*, il «tra progressi e regressi [...]» del quinto verso (in seguito espunto) concettualizza, sì, un precedente (Aut¹) «tra estate e inverno e lampeggiare [...]», ma contiene un riferimento all'«acuta *progressione e regressione* dialettica» con cui i «motti» derivati dalla ripartizione di Virgilio, *Bucoliche*, IV, v. 2 – «non omnes *arbusta* iuvant humilesque *myricae*» (cfr. «Alberi arbusti erbe») – «designano emblematicamente il [...] programma» del Pascoli, a detta di Contini (*Il linguaggio del Pascoli*⁴⁹).

Un Pascoli da Zanzotto assunto, soprattutto nell'*Ecloga I*, a modello di un'attitudine nomenclatoria declinata in funzione antisimbolista (dal momento che «morì, quel simbolo, morì», nel v. 49 dell'*Ecloga I*) e sottoposto anch'esso, assieme all'espressività connotante le sollecitazioni del soggetto lirico di *Vocativo* rivolte a una natura desimbolizzata⁵⁰, a dissacrante revisione ironica (chiara pare l'allusione a G. Pascoli, *Primi Poemetti*, *L'Aquilone*, v. 34: «Più su, più su: già come un punto brilla»):

E tenta di valere, accenna, avvampa
l'altra mano dell'uomo.
Da lei protesa
rugge, accelera il razzo a dipanare
il metallo totale dei cieli.
Per lei fibrilla il silenzio, incellulisce.
Oh aquiloni orientati
più su dell'infanzia, più del punto che brilla,
mano da un fuoco a un altro, mano bisturi.⁵¹

49 G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli* [1958], in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 234.

50 Vc, *Da un'altezza nuova*, I, p. 169, vv. 8-10: «Madre, donde il mio dirti, | perché mi taci come il verde altissimo | il ricchissimo nihil».

51 Ecl, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, p. 202, vv. 16-24.

«Essenzialmente composito nella scelta dei suoi strumenti»⁵², anche Zanzotto, come Pascoli, «fa cospirare al proprio risultato elementi che estrae da punti disparati dell'orizzonte»⁵³ linguistico, ma con la ferma consapevolezza della radicale inaccessibilità del corpo vivente della natura, della sua impermeabilità al linguaggio. Sollecitata dai micidiali tentativi di formalizzazione e funzionalizzazione del reale operati dalla scienza («rugge, accelera il razzo a dipanare | il metallo totale dei cieli»), causa prima del disastro percettivo patito dal soggetto lirico di *Vocativo*, la natura non comunica più nulla di cognitivamente e percettivamente riconducibile a un modello tradizionale e rassicurante di «paesaggio»:

Mano dove gli strati serpeggiano nel coma,
dove il ventre della terra accampa
profili irrifribili,
funzioni insospettate, osceni segni,
foglie e corpi di sofismi, il libro
che non scrisse, la penna, non illustrò, il colore.
Autopsie, autopsie.
Mano da un fuoco a un altro, mano bisturi.⁵⁴

La strada tentata dall'Andrea Zanzotto di *IX Ecloghe* è quella dell'instaurazione arbitraria di una distanza tra sé e il verbalizzabile, sottoponendo a revisione ironica non soltanto la propria autocoscienza poetica⁵⁵, ma persino i dettagli espressivi delle precedenti modalità del manifestarsi testuale di essa, quando l'ipotesi di una coincidenza parola-cosa (linguaggio-corpo) veniva pur assunta nella forma di quella *mancanza* da cui aveva avuto origine lo slancio vocativo:

52 G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli* [1958], cit., p. 243.

53 *Ibid.*

54 Ecl, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, p. 202, vv. 25-32.

55 Cfr. i vv. 55-58 dell'*Ecloga I*: «I poeti tra cui | se tu volessi pormi | “cortese donna mia” / sidera feriam vertice».

da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
tale la verità geme a se stessa⁵⁶

Tra il '57 e il '62, insomma, Andrea Zanzotto scopre nelle espressioni più accreditate della psicanalisi, della linguistica e della critica letteraria esempi praticabili per l'accentuazione dell'istanza metalinguistica del proprio discorso poetico; finalmente, nella sua poesia, «una sorta di io trascendentale può prendere le distanze dal vissuto soggettivo, dalla realtà inautentica e dalla stessa tensione lirica, considerandoli indistintamente contaminati e menzogneri»⁵⁷.

56 Vc, *Esistere psichicamente*, p. 174, vv. 13-15.

57 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1460.

*Gian Maria Annovi**

**«Passaggio per l'informità»:
Zanzotto e la defigurazione¹**

«Ora mi sarà inutile | dirti e dire, poi che tutto dice | di te, per me».
[A. Zanzotto: *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità.*
La voce e la sua ombra. Non temere]

Nel 1961, in un numero de «il verri» interamente dedicato al problema della pittura informale, denunciando uno stato di crisi ormai generalizzata della società, lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan esplicitava in questi termini il nuovo tipo di responsabilità che imponeva agli artisti una immediata presa di coscienza collettiva:

Gli artisti si pongono ad ogni passo la domanda se la loro opera sia legittima, allo stesso modo degli scienziati, di fronte alle paurose possibilità distruttive delle loro scoperte, sono costretti a porsi il problema della legittimità della scienza².

Riporto questo passaggio perché nel 1962, con la pubblicazione di *IX Ecloghe*, anche Andrea Zanzotto, entrato in contatto con la contraddittoria realtà della storia e abbandonata l'idea che la tradizione possa ancora offrire qualche tipo di salvezza appartata per il soggetto, arriva a riflettere, attraverso un inedito distanziamento ironico, sulla legittimità della propria esperienza poetica e di linguaggio. L'io, il paesaggio e il trauma del soggetto non appaiono più dunque al centro della sua operazione: al loro posto si installa la poesia stessa, in quello che Agosti ha definito «il trapasso da

* Columbia University, New York.

1 Questo intervento è il frutto della rielaborazione di parte del capitolo *Andrea Zanzotto: dal corpo reliquia al corpo glorioso* contenuto nella mia tesi di Dottorato intitolata *Altri corpi. Temi e figure del corporalità nella poesia degli anni Sessanta*.

2 G.C. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, «il verri», V, 3, giugno 1961, p. 7.

un'istanza di espressività a un'istanza metalinguistica»³. Nella straordinaria escursione linguistica che tale trapasso comporta, il linguaggio tecnico della scienza e quello della tradizione lirica si ritrovano parificati, in una commistione che comprende però anche il lessico massmediatico e triviale della comunicazione quotidiana, accanto a spiazzanti inserti di latino e di greco. L'effetto è quello di un'incandescente colata di materia verbale, un vero e proprio *shock* per il lettore che, abituato alla «bella, ordinata, regolata compartimentazione del mondo» è costretto invece ad osservarla «precipitare in conglomerati informi»⁴, al limite della comprensibilità. Un campione probante dell'«informità» a cui accenna Agosti è rinvenibile, ad esempio, nel componimento *13 Settembre 1959 (Variante)* che anticipa alcuni picchi assoluti di condensazione linguistica della successiva *Beltà* (1968):

glabro latte, polverizzato zucchero,
 peste innocente, patrona inclemente,
 protovergine, alfa privativo,
 degravitante sughero,
 pomo e potenza della polvere,
 phiala e coscienza delle tenebre,
 geyser, fase, cariocinesi⁵

Sul medesimo numero de «il verri», Edoardo Sanguineti, in un intervento intitolato dubitosamente *Poesia informale?*, rifacendosi proprio a una ben nota battuta di Zanzotto che indicava *Laborintus* come «sincera trascrizione di un esaurimento nervoso»⁶, giustificava la consonanza tra il pro-

3 S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, p. 15.

4 ID., *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, p. XVI.

5 Ecl., *13 Settembre 1959 (Variante)*, p. 205, vv. 8-14.

6 Si tenga presente che riferendosi proprio a questo intervento di Sanguineti, Zanzotto precisa che l'espressione è «inesattamente riportata»; si veda a tal proposito I

prio lavoro e il movimento dell'arte informale, sulla base di una comune crisi di linguaggio corrispondente a un «oggettivo “esaurimento” storico»⁷. Pur senza discutere il problema metodologico dell'uso della nozione di “informale”, Sanguineti ricordava come la crisi di linguaggio che egli intendeva «stabilire e patire» nei suoi versi, «trovava conforto e analogia in affini esperimenti pittorici (e musicali), assai più che in esperimenti di ordine letterario»⁸.

Nonostante la sua decisa presa di distanza da Sanguineti e dal movimento della neoavanguardia, credo sia legittimo chiedersi se anche lo Zanzotto di *IX Ecloghe*, entrato decisamente in pieno nella tensione sperimentale degli anni Sessanta e alle prese con il medesimo esaurimento storico, sia avvicinabile in qualche modo al concetto di informale, un movimento nato nel decennio precedente in risposta allo spaesamento provocato dalla guerra. Ci viene in soccorso Ferdinando Camon che, in un'intervista pubblicata nel 1965, ha interrogato il poeta proprio in merito ai possibili rapporti tra la sua *action* poetica e la situazione della pittura contemporanea:

Altri mi hanno veduto “astrattista”. Sono riferimenti possibili. A proposito dell'informale, così presto fuggito, direi che io ho tentato di afferrare qualcosa dello scontro tra l'idea di una massima strutturazione (a carattere sistolico, come si suol dire) e le tensioni della non struttura che oggi sono nell'aria⁹.

«*Novissimi*» [1962], AD, p. 26. L'autore si riferisce all'intervento di Leonetti pubblicato in risposta alla sanguinetiana *Una polemica in prosa* sul numero 11 di «Officina» del 1957, dove si legge: «In una cena romana “da Cencio”, in attesa dei poeti sovietici in ritardo, ai 6 di ottobre, lo Zanzotto (presenti Fortini, Pasolini, Leonetti) si lagnava di aver perso il sonno per colpa di Sanguineti, affermando diabolico il suo ‘Laborintus’ e degno di punizione se non era “sincera trascrizione di un esaurimento nervoso”».

7 E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, «il verri», V, 3, giugno 1961, p. 192. Il saggio fu poi ripubblicato in appendice alla raccolta *K. e altre cose*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962 e in seguito nel volume *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976.

8 *Ivi*, p. 193.

9 *Il mestiere di poeta* [1965], PPS, p. 1133.

In questa idea di scontro tra «massima strutturazione» e «non struttura», il riferimento a *IX Ecloghe*, «opera costruitissima e strutturatissima»¹⁰, è palese. La raccolta, infatti, presenta una forma interna cristallina, simmetrica, «costruita su un ordine addirittura geometrico»¹¹ di nove ecloghe incorniciate da due componimenti speculari (una premessa e una postilla) e divise da un *Intermezzo* di sette liriche. Il «carattere sistolico» cui fa riferimento Zanzotto può invece essere rappresentato dall'alternarsi delle ecloghe vere e proprie – dal più ampio respiro compositivo – e dei testi più brevi, che presentano una forte contrazione metrica su forme tradizionali, come si evince dalla lettura di *Miracolo a Milano* o *Prova per un sonetto*. La non strutturazione, che sarà più proficuo tradurre con il termine “informalità”, è invece quella dell'io, omologo alla realtà del presente («l'informe mondo, l'informale sete»¹²), un io materico, un corpo-psiche¹³ che reagisce alla forte compressione del linguaggio, al «bruto | plasma densissima lingua»¹⁴.

Nelle raccolte precedenti, a partire da *Dietro il paesaggio*, era possibile rinvenire un corpo-psiche protetto come una reliquia nel paesaggio, addirittura sprofondato in esso. Anche in *Vocativo* il sintagma «chiuso corpo»¹⁵ che riflette il «chiuso bosco»¹⁶ di *Assenzio*, rimanda ancora una volta alla circolarità asfittica della relazione esistente tra corpo e paesaggio, una cir-

10 L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o della sacra menzogna*, Firenze, Marsilio, 1984, p. 98.

11 G. SPAMPINATO, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefi, 1996, p. 102.

12 Ecl, *Prova per un sonetto*, p. 258, v. 1.

13 A proposito del concetto di «corpo-psiche» si vedano i seguenti interventi di Zanzotto: *Vissuto poetico e corpo* [1980], PPS, pp. 1249-1251 e *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)* [1987], ivi, p. 1309-1319.

14 Ecl, *Ecloga IX. Scolastica*, p. 256, vv. 106-107.

15 Vc, *Dove io vedo*, II, p. 151, v. 14.

16 DP, *Assenzio*, p. 69, v. 24.

colarità ben rappresentata dalla lettera simbolo della raccolta, la “O”, al cui interno l’io si rivela completamente inglobato. Giunti a *IX Ecloghe* questa circolarità si spezza, si apre; la forma che emerge è quella della parentesi: “()”. Da un punto di vista grafico, proprio la parentesi vuota, in quanto circonferenza spezzata in due, lascia figurativamente scorgere la faglia, il *manque*, la barra interna da cui è attraversato il soggetto, e che costituisce, per scissione, l’io:

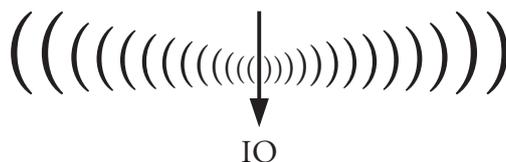
Faticosa parentesi che questo isola e reggi
come rovente ganglio che induri nell’uranico
vacuo soma, parentesi fra parentesi innumeri,
pronomi che da sempre a farsi nome attende,
mozza scala di Jacob, «io»: l’ultimo reso unico¹⁷:

Sono consapevole del fatto che parte della critica concordi nell’interpretare l’immagine della parentesi come un riferimento alla teoria husserliana dell’*epoché*, la riduzione che dovrebbe permettere all’io di evitare ogni esperienza del mondo ingenua e diretta, per ritrovarsi come unico residuo fenomenologico. Il riferimento a Husserl è peraltro ovvio nell’*Ecloga IV* dove l’uomo, «termine vago» quanto il mondo («uomo, termine vago [...] mondo, termine vago»¹⁸), viene definito sintomaticamente «bolla fenomenica»¹⁹. Ciononostante, considerata la non ortodossia fenomenologica di Zanzotto, vorrei provare a dare corpo grafico alla metafora contenuta nel testo premiale, per scorgervi anche ulteriori possibilità di lettura. Ecco come dovrebbe apparire, approssimando ovviamente per difetto, la «parentesi tra parentesi in numeri»:

17 *Ecl*, *Un libro di Ecloghe*, p. 201, vv. 14-18.

18 *Ivi*, *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, p. 213, vv. 5 e 12.

19 Per approfondimenti su questo tema cfr. L. CONTI BERTINI, cit.



Tale visualizzazione, se pensata in senso verticale, permette anche di comprendere l'epiteto «mozza scala di Jacob», dove la successione dei pioli-parentesi si ritrova spezzata, mozzata al centro, con relativo senso di instabilità. In orizzontale, invece, l'effetto ottico prodotto dalla successione di parentesi è quello di un centro vuoto irradiante, in vibrazione, centro rappresentato dall'io, che non per nulla già in *Vocativo* poteva enunciarsi solo «in tremiti continui»²⁰, in stato di continua vibrazione, attraverso una lingua che «disperando si districa | e vacilla»²¹, e che mima quel tipo di movimento essenziale che Lacan ha indicato come «vacillamento radicale del Soggetto»²² di fronte alla domanda sulla propria realtà.

Se in *Vocativo*, insomma, io e corpo, psiche e corporalità, si incontrano nella comune proiezione sul mondo, l'«artificiosa terra carne»²³ di *Esistere psichicamente*, in *IX Ecloghe*, anche il corpo-psiche – mimando il passaggio da “O” a “()” – si apre, riversando completamente sull'esterno l'io. Il corpo, in pratica, si svuota del proprio fondamento egoico divenendo «vacuo soma» e questa evacuazione ha la forma corporea violenta di un sanguinamento in atto, di una emorragia:

Si lasci che io dica «io».
 Quanto è difficile: io.

20 Vc, *Prima persona*, p. 162, v. 1.

21 *Ivi*, *Caso vocativo*, II, p. 146, vv. 15-16.

22 J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 243.

23 Vc, *Esistere psichicamente*, p. 174, v. 1.

Ora: «io-sono» è questa emorragia...²⁴

L'immagine del sanguinamento ha una certa importanza anche ne *La beltà*, dove il sangue in scorrimento, diviene metafora della stessa impossibilità del soggetto di arrestarsi, coagularsi, su alcun significante definitivo e insieme segno della violenza esercitata dalla storia. Valga per tutti un testo come *In una storia idiota di vampiri*:

Garza, scarso emostatico, obiettivo
velato, occhio di talpa
ahi nostro, sudario...²⁵

Come se si trattasse di una superficie pittorica, il soggetto imprime la propria immagine sul testo attraverso un linguaggio-sangue: ne risulta – scrive Zanzotto a proposito di Michaux e insieme parlando di sé – un «insieme di macchie che si assestano nei segni ambigui di una fisionomia, come in una veronica intravista nel sangue di un volto martoriato»²⁶. Questa immagine di violenza totale non può che far pensare ad Artaud, convinto – identificando erroneamente *ema* con la parola greca *haima* – della necessità di una poesia fatta di sangue:

Car après, dit poématique, après viendra le temps di sang.
Puisqu'ema, en grec, veut dire sang, et que po-ema
Doit vouloir dire
 après
 le sang
 le sang après.
Faisons s'abord poème, avec sang²⁷.

24 Ecl, *Con quel cuore che basta*, p. 223, vv. 15-17.

25 LB, *In una storia idiota di vampiri*, p. 302, vv. 9-11.

26 Panagulis, *la tortura* [1974], AD, p. 98.

27 A. ARTAUD, *Œuvres*, a cura di E. Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

Aldilà dell'incompetenza filologica artaudiana, gravida comunque di vigore visionario, resta il fatto che il testo che reca impressa la "figura sfigurata" del proprio autore è testo intriso di vita, tanto che proprio nell'immagine del sangue, Zanzotto individua la garanzia della propria distanza dal tipo di sperimentazione a suo parere condotta dalla Neoavanguardia, sentita come insieme di «parole sterilizzate e avulse da tutti i contesti»²⁸. Anche un autore come Paul Celan, ci avverte infatti Zanzotto con un certo sarcasmo, avrebbe potuto diventare un produttore di «"referti grammaticali" [...] come una specie di Balestrini», ma in lui e «nella sua parola c'era troppo sanguinamento in atto»²⁹, troppo vivo il contatto con le ferite inferte dalla storia (e si noti che «sangue in atto» è espressione impiegata in *Una storia idiota di vampiri*).

È però in *IX Ecloghe* che si pone per la prima volta, minata definitivamente la consistenza dell'io, il problema della figurabilità stessa del Soggetto «che né umana né forma | né – benché scarsa – | sostanza più si crede»³⁰. L'io-corpo, o meglio, il corpo-psyche è infatti indicato da una materia informe che non è più né figura né paesaggio ma ricorda piuttosto le superfici dei dipinti informali di artisti come Burri, Dubuffet, Tàpies o Fautrier, nelle cui tele, a dispetto della mutezza della materia, il mondo appare come un *continuum*, un flusso vitale e il realismo sfocia verso esiti non figurativi, aniconici. Zanzotto pare davvero percorrere questa strada, lo prova un testo come *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità. La voce e la sua ombra. Non temere*, dove l'io si rivela disposto a farsi «sanie informale, nigredo, liquame, | fimo implorante, fimo | muto»³¹. Si noti poi come in

28 D. FAVARETTO [intervista di], *Diverse linee d'ascesa al monte*, «Revue des Études Italiennes», XLIII, 1-2, 1997, p. 56.

29 Ivi, p. 55.

30 Ecl, *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità. La voce e la sua ombra. Non temere*, p. 251, vv. 62-64.

31 *Ibid.*, vv. 75-77.

Epilogo. Appunti per un'Ecloga, al consueto discorso della persona «b», la poesia lirica, siano sostituite «(materia, macchie, pseudo-braille)»³², davvero ottima trascrizione di una ipotetica tela informale. D'altra parte, anche l'«insieme di macchie» che pareva costituire il volto-sindone di Michaux poteva già rimandare a questo tipo di esiti pittorici, tanto che proprio la macchia, ci avverte Lacan, svolge una funzione di annientamento del soggetto della rappresentazione³³: il soggetto stesso come macchia è cioè soggetto impossibile a raffigurarsi, eccedenza esclusa dalla presa del significante. In *IX Ecloghe*, insomma, è l'informe il mezzo tramite cui il soggetto si presenta come limite della rappresentazione («Vedi, vedi anche il radar, lo psichisma [...] vedi lui vorticoso | di filamenti, fisimoso»³⁴; «e vengo dritto, obliquo, | vengo gibboso, liscio»³⁵). La pretesa gibbosità di questo corpo-psiche mi invita a un parallelo con i famosi «gobbi» di Alberto Burri, «incontro di materia la più lurida e scostante, emblematica di un marcio che è lo stesso della società che ci circonda»³⁶ ma insieme anche drammatica rappresentazione della corporalità, perchè, scriveva Enrico Crispolti sulle pagine de «il verri», Burri «muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante, rianima i materiali morti con i quali lavora, li fa vivere e sanguinare»³⁷.

Nei «gobbi», l'inserzione di materia nel tessuto della tela, creando una serie di protuberanze, inverte la dimensione percettiva ordinaria: l'interno si rovescia così in una torsione materiale all'esterno, lo spazio stesso diventa corpo dell'opera, proprio come in Zanzotto spazio fisico e psichico si

32 Ecl, *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*, p. 259, v. 1.

33 Cfr. J. LACAN, *Il seminario*, cit.

34 Ecl, *Per la solenne commemorazione della morte del «servus dei» G. T.*, p. 228, vv. 18, 21-22.

35 *Ivi*, *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, p. 213, vv. 19-20.

36 E. CRISPOLTI, *Ipotesi attuali*, «il verri», V, 3, giugno 1961, p. 66.

37 ID., *La pittura di Alberto Burri*, «il verri», III, 1, Febbraio 1959, pp. 116-117.

“corpo-realizzano”. Come in ogni ritratto informale, anche nel tentativo del soggetto zanzottiano di autorappresentarsi, la sagoma e il contorno saltano. Ciò che resta è una macchia, non a caso al centro anche del successivo *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, strutturato come un vero e proprio test di Rorschach intorno alla figurina centrale “D”. La macchia è la materia-immagine della disintegrazione, l’idea della defigurazione stessa del soggetto nel testo, tanto che, come avverte Evelyne Grossman, a realizzare opere di defigurazione attraverso una lingua-corpo è anche il già citato Antonin Artaud, in testi e disegni dove la defigurazione «non è una banale lacerazione sanguinante» né «un puro e semplice annientamento della figura»³⁸. Al contrario essa è «la forza di destabilizzazione che intacca la figura»³⁹, forza che mette la figura in movimento e le imprime una rotazione vertiginosa, un *ilinx*⁴⁰, che come ci ricorda Renato Barilli, è la risposta alla percezione che «vede germinare sciami di corpuscoli»⁴¹ laddove dovrebbe esistere un solo volto, una sola figura. D’altra parte, parlando proprio di Artaud, è lo stesso Zanzotto a ricordarci che «non dobbiamo mai dimenticare [...] che la “vita” e il corpo sono dei testi che portano una scrittura persino nei tratti del viso degli autori: sono scritture continue anche a livello fisico»⁴². Quale volto e quale corpo corrispondono allora alla scrittura di *IX Ecloghe*? La risposta è affidata, con grande grado di formalizzazione, ai settenari doppi di *Miracolo a Milano*, risposta ironicamente negativa a un possibile “neorealismo” zanzottiano: «eroso il volto e il corpo – in macchie miserabili»⁴³.

38 E. GROSSMAN, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 18.

39 *Ivi*, p. 19.

40 Cfr.: «ma, per restare alla letteratura, dirò, seguendo una famosa classificazione, che le mie preferenze vanno piuttosto ai giochi tipo, *agon* e *ilinx* (vertigine) – pur se contrapposti»: Su «*La Beltà*» [1969], PPS, p. 1146.

41 R. BARILLI, *Considerazioni sull’informale*, «il verri», V, 3, giugno 1961, p. 57.

42 D. FAVARETTO, *Diverse linee d’ascesa al monte*, cit., p. 53.

43 Ecl, *Miracolo a Milano*, p. 215, v. 2.

Non c'è davvero dubbio, allora, che in *IX Ecloghe* il tentativo di figurazione del soggetto si scontri, in un procedimento se non assimilabile *in toto* sicuramente prossimo agli esiti della pittura informale, con la macchia, limite della figura e dunque del soggetto stesso. A confermarlo, Zanzotto ci avverte che «se ci si avvicina troppo ad un volto, o peggio, se si vuole descriverne le singole cellule, sempre più ci si allontana dal volto stesso: questa è la regola»⁴⁴. Una regola, occorre ricordare, che si ritrova in tutte le opere che – come quella di Zanzotto – hanno segnato, indelebilmente, il secondo Novecento.

⁴⁴ *Intervento* [1981], PPS, p. 1254.

*Philippe Di Meo**

La *Beltà* d'Andrea Zanzotto, un recueil métapoétique

Comment ne pas être tout d'abord frappé par l'archaïsme lexical du titre de ce recueil paru en 1968? *La Beltà* nous reconduit tout droit à Pétrarque et à sa tradition – du Métastase à Leopardi, par exemple. Le seuil de l'ouvrage s'annoncerait donc bien pétrarquiste, ce qui n'aurait rien de surprenant car Andrea Zanzotto confie volontiers qu'il s'envisage comme un "fils" de Pétrarque, si le corps de l'ouvrage ne s'inscrivait dans un registre antithétique au pétrarquisme, le plurilinguisme.

Cependant, intituler un ouvrage *La Beltà* au XX^{ème} siècle revient à souligner une historicisation du mot. Nul n'ignore qu'au moment de la parution du livre, le vocable était tombé depuis longtemps en désuétude. Les poètes ne l'employaient plus guère sinon sur le mode de l'ironie ou de la citation, quand ils ne se sont pas tout simplement insurgés contre ce qu'il représentait, comme les futuristes par exemple.

Aussi sommes-nous amenés à nous interroger sur la signification d'un tel titre. Le décalage si criant entre l'intitulation de l'ouvrage et son lexique vainc d'éventuelles réticences, avec *La Beltà*, Andrea Zanzotto s'abandonne à un langage éminemment dantesque.

Le poète procède en effet à la manière de Dante, à compter de *La Beltà*, l'*inventio* poétique présuppose chez lui l'inventaire encyclopédique des langages écrits et parlés de son temps. C'est ce qu'il va entreprendre pour la première fois afin de les greffer de surcroît à la tradition littéraire occidentale moderne et l'ouvrir à des langues alloglotttes telles l'anglais, l'allemand et le français¹ et à la sous-littérature, telles les bandes dessinées par exemple.

* Paris.

1 Pour une analyse fine de la langue de ce recueil nous renvoyons le lecteur à l'introduction de S. AGOSTI, pionnier des études zanzottiennes, à A. Zanzotto, *Poesie 1938-1972*, Milano, Mondadori, 1973.

Le poète mêle ainsi langue littéraire et parlée, citations claires-obscures de toutes sortes – de Dante à Hölderlin –, termes techniques et scientifiques savants, jargons de métiers, dialecte haut trévisan inattendu, onomatopées pleines de fraîcheur, interjections débridées, mots empruntés à d'autres langues que l'italien jouant comme rehaut, et même le tendre mâchonnement du *petèl*, le babil dont les mères usent avec leurs enfants.

Si, de manière déconcertante, le poète tourne radicalement le dos au registre langagier inscrit solennellement dans le titre de son recueil, ce ne saurait être le fruit du hasard. Ce parti pris induit un questionnement implicite. Et tout d'abord, quel pourrait être le sens d'une mise en rapport d'un titre de tradition pétrarquiste avec un langage de tradition dantesque?

Nous pouvons commencer par observer qu'avec *Oltranza oltraggio*² – le poème d'ouverture du livre – la violence linguistique à laquelle le poète atteint confère pour le moins une valeur subrepticement ironique au titre. Celle-ci n'est pas une fin en soi, elle souligne un état nouveau du texte poétique pour inviter implicitement à creuser l'énigme de cette étrange combinaison du monolinguisme d'un titre au plurilinguisme du corps de l'œuvre découvert non sans stupeur par le lecteur au fil des pages. Nous retrouvons cette ironie tout au long comme poésie tremblée, au reste si peu compatible avec la tradition pétrarquiste.

De par sa position liminaire, le mot *Beltà* se trouve d'autant plus figé dans une raideur historique que le langage choisit par le poète ne manque pas de souligner ultérieurement sa distance vis-à-vis de cette tradition car celui-ci échappe incontestablement au registre langagier emboîtant d'ordinaire le pas au mot. Sur le mode du malentendu, et dans une sorte de brouillage initial, le rapport de la poésie à son histoire, évidemment lexicale et stylistique, se donne ainsi, pour le thème central de *La Beltà*. Est ainsi, tacitement mais clairement, posée l'historicité d'une pratique poétique,

2 LB, *Oltranza oltraggio*, p. 267.

celle inaugurée par Pétrarque à l'origine de l'une des grandes traditions occidentales modernes.

L'ironie du titre se redouble dans l'ironie du recueil tout entier ménageant cette rencontre comme "contre-nature" d'un titre de tradition pétrarquiste et de poèmes résolument dantesques par leur langage. Cependant, *La Beltà* est également placé sous le signe de Hölderlin et celui du satiriste Tallemant des Réaux³. La juxtaposition des deux registres évoqués s'accompagne d'autres associations faisant fi des âges stylistiques et des clôtures d'écoles ou de mouvements. Le trouble s'accroît d'autant.

Sur un mode diversement humoristique, l'auteur s'interroge sur le destin d'une conscience poétique ainsi faite et, partant, linguistique. L'histoire du genre se trouve alors envisagée comme sédimentation stylistique plurielle.

Comment le poète traite-t-il ce thème aussi original que passionnant ? Même si paré d'un halo radicalement énigmatique, le premier poème de *La Beltà* nous oriente après nous avoir fourvoyés. Un personnage féminin est campé dans une sorte d'intangibilité, d'allusivité de distance et d'insaisissable. Comment lui attribuer une identité, le rendre intelligible ?

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
intangibile – tutto sommato –
tutto sommato
tutto
sei più in là
[...]
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico
solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
[...]
no sei saltata più in là

3 LB, *L'elegia in petèl*, p. 315.

La seule somme des attributs du prénom personnel “tu”, si elle dénote une féminité, et une familiarité certaine, ne suffit pas à clairsemer ce mystère. Faute de pouvoir aller plus avant dans son analyse, il apparaît donc nécessaire de sortir du poème pour tenter de le raccorder à l’ensemble où il prend place afin d’en déchiffrer éventuellement le sens.

Venant immédiatement après le titre, il est naturel de lui superposer le poème. Qui saurait après tout être “identificata” et “disidentificata”? Et cette première personne discourant d’un tel “tu” quelle est-elle?

“Identificazione” et “disidentificazione” nous reconduisent à la combinaison des registres linguistiques de traditions dantesque et pétrarquiste car si, par exemple, une identité, pétrarquiste s’avère aisément repérable, sa désidentification, par l’inventaire langagier de tradition dantesque, n’est par ailleurs pas moins présente.

Le poème n’associe-t-il pas hardiment les tons élégiaques, une indétermination déportant la pièce dans l’abstraction à une onomatopée empruntée à des bandes dessinées visiblement anglo-saxonnes tels ce «sigh». Il y a visiblement mélange des genres “haut” et “bas”, du sublime et du vulgaire. L’impersonnalité d’un sujet présent-absent s’impose.

Toutefois, si nous tenons ce même titre, *La Beltà*, comme l’emblème d’un genre poétique appartenant à une tradition interrompue, tout devient plus clair.

Alors si nous remplaçons ce “tu” pour reconduire ce personnage-idée à *La Beltà* du titre, la lecture devient soudainement possible.

Ce “tu” désigne la poésie comme un genre aspirant, en effet, à *La Beltà*, autrement dit, au sublime d’ascendance pétrarquiste évoqué par le vocable. L’opacité de ces vers s’amende si l’on tient le mystérieux personnage féminin du poème pour *La Beltà* elle-même. L’«hymne» se révèle désormais effectivement transporté dans la «fange»⁴. Un bégaiement effrite l’écrit dans

4 FA, *L'inno nel fango* [1953], p. 15.

une oralité à l'occasion préverbale. Le poème effleure la prose et s'abandonne de loin en loin à l'onomatopée, le vers se fractionne.

À travers certain pétrarquisme désormais senti comme à distance, un éloignement de cette même tradition se trouve marqué et dans le même temps exalté par son humiliation même. Dans cette pièce, c'est donc le devenir du genre poétique qui est questionné par le poète sur le mode d'un vocatif sans écho, un personnage féminin l'incarne, dans la logique discursive du titre identifiant *Beltà* à un idéal de beauté artistique mais également à une femme d'un très grand charme, souvenons-nous de *Alla sua donna* de Leopardi par exemple. L'idéal latéral d'une autre l'histoire se profile pétrarquiste, l'entrave historique manifestement dantesque. La plénitude de cette tradition se révèle entamée par cet antagonisme.

La *Beltà* du temps se profile «saltabecante», «più in là», «intangibile», «frigida». Ces déterminations valent pour le texte poétique que nous découvrons vers après vers. Leur allusivité renvoie également à une instabilité langagière obstinée tout à la fois masquée et dévoilée par l'ironie liminaire du titre.

S'amorce alors du même coup une réflexion athéorique puisque entièrement résorbée dans la poésie à lire. Réflexion qui entend rendre compte de la verticalité d'une tradition poétique et langagière plurielle, telle l'italienne, pour la reconduire à une horizontalité.

Sibyllin mais, à sa façon, explicite, paré d'une valeur emblématique, *Oltranza oltraggio*, le premier poème du recueil nous y invite. Entre dérobade énigmatique, érosion du contexte, énoncés écornés et dévoilement malaisé, il constitue l'imprinting du recueil.

Au fil de la lecture, nous sommes partout confrontés à une omniprésente discontinuité narrative, constitue la rupture la plus spectaculaire d'avec la tradition poétique.

Pourtant, celle-ci n'est pas seulement déperdition négative, simple décontextualisation, mais également et dans un même mouvement puissante recontextualisation «nel vuoto spinto outré». La tradition pétrarquiste

s'avère, par exemple, étrangement greffée à la tradition dantesque.

Et la somme de ces deux traditions stylistiques n'élabore pas un maniérisme de plus mais une véritable révolution du langage poétique dont elle change totalement la nature dans la mesure où elle décante peu à peu une articulation insoupçonnée de sa syntaxe poétique.

La lecture suppose désormais le repérage non plus passif mais actif des séquences verbales pertinentes autorisant la lecture et donc l'accès au sens. Ainsi, par exemple, a-t-il fallu superposer le poème *Oltranza oltraggio* au titre *La Beltà* afin d'en percevoir la signification autrement vouée à une obscurité presque totale.

Dans ce type d'écriture, nous assistons à une transformation du champ de la lecture, il ne nous faut plus prendre en compte les unités poétiques isolément mais considérer le rapport que la partie entretient avec le tout où elle s'inscrit car de fait chaque poème s'estompe et se commente dans tous les autres. Un effet de filigrane transparait.

Première conséquence de cette configuration du texte poétique, loin de désagréger le tissu du recueil ou du poème, l'irrégularité discursive fraye paradoxalement la voie à une compacité d'autant plus serrée du texte poétique.

Le recueil s'offre, en effet, moins segmenté en poèmes relativement indépendants qu'en unité macroscopique. Isolément, chaque poème n'est pleinement intelligible qu'en tant que segment du tout-livre. Les sauts que ce type de raccordement ménage frayent simplement la voie à de nouvelles règles d'écriture et donc de lecture.

Sans se délester de leurs attributs traditionnels, le plurilinguisme et le monolinguisme deviennent désormais par leur succession ou juxtaposition au sein du poème, les révélateurs l'un de l'autre. Au lieu de s'exclure réciproquement, comme dans le passé stylistique des traditions poétiques italiennes, ils constituent une phrase heurtée originale ; inéluctablement accidentée, fondée sur l'intersection, la syntaxe mise en œuvre n'est pourtant pas dépourvue de lois.

La neige de deux très beaux poèmes, *La perfezione della neve* et *Sì, ancora la neve*⁵, devient l'heureuse métaphore de la page blanche envisagée non dans son aridité quémandeuse d'inspiration, remémorant peu ou prou la tradition mallarméenne, mais comme un recommencement induit par cette auto-conscience nouvelle de l'objet poétique et de son langage.

Outre cette volonté d'impulser un nouveau départ à l'enseignement de la mobilité, les images révèlent un projet poétique nouveau: «formulazione d'astri», «sidera et coelos», «nel perfezionato procederei» «più in là del grande abbaglio, del pieno e del vuoto», cette dernière image reprenant le «ti fai più in là» et le «vuoto spinto outré» de *Oltranza oltraggio*.

La citation du «ahi» dantesque sous-tend ce dessein visant à élargir et à refonder l'espace poétique en dépit de la douleur et du fourvoiement supposés par cette attitude. Le poète déclare solennellement et avec une résolution quasi martiale: «ricercherai procedimenti [...] saprei direi». La conquête d'un dire nouveau se formule explicitement comme mise en œuvre de «procedimenti» susceptibles de fonder un savoir et une parole inouïe.

De fait, la dissonance langagière cahotant d'un registre à l'autre trouve dans le montage des niveaux stylistiques hétérogènes une première règle de composition. Une direction est d'ailleurs évoquée: «ahi, il primo brivido del salire, del capire». Celle-ci fait allusion à une ascension entendue comme compréhension et une action entamée à l'instant et donc comme à une transcendance de type moins métaphysique que stylistique. Il s'agit de gravir, de monter, d'enjamber peut-être. Quoi donc, sinon les traditions poétiques italiennes puisque la pièce vise une nouvelle façon d'écrire?

Cette dernière se trouve, du reste, associée à une organisation du matériau ne devant rien au hasard: «partono in ordine». Où le sujet pluriel désigne un «movimento-mancamento». L'image de l'ascension, de la neige et de la montagne (poétiques) renvoient aussi à une autre ascension, celle

5 LB, pp. 271 et 273.

de la montagne du *Purgatoire* dantesque ici reconduite à une montagne stylistique temporelle, celle histoire du genre perçu comme immense accumulation de stéréotypies dûment répertoriées, vers une promesse de rédemption – évidemment stylistique.

Ce pluriel transparait également comme une provocation: «sfidano: ecco tutto». À l'évidence comme une remise en cause des habitudes de lecture et d'écriture bien assises, dans la mesure où les vers suivants font allusion à un entraînement, à une alliance «*allenate, alleate*» «*sui vertici vitrei del sempre*»; «*allenate, alleate*» ne saurait renvoyer qu'aux traditions monolingvistique et plurilingvistique en effet éprouvées et désormais associées mais dans une posture périlleuse. La mutation promise introduit paradoxalement une durée à travers le mot «*sempre*» comme pour affirmer que nouveauté et tradition ne sont pas nécessairement contradictoires même si leur conjugaison apparaît malaisée. Leur fragile éternité de stock pourtant se dénote.

La temporalité désarçonnante ainsi engendrée équivaut donc à une continuité foncièrement anhistorique. De fait, tout en les reconnaissant pointilleusement, le texte zanzottien de *La Beltà* nie toutes les clôtures stylistiques et temporelles pour les associer minutieusement les unes aux autres.

C'est d'ailleurs un des plus puissants attraits du vers zanzottien de la maturité. Montale l'a perçu plus finement que beaucoup lorsqu'il écrit: «*la materia su cui Zanzotto lavora non è affatto dura, diamantina, anche se infinitamente sfaccettata. Meglio si direbbe ch'egli sciorina un ininterrotto velo di immagini-simbolo. Il guaio è che non si tratta per nulla di un velo ma di un fluido, di acqua che scaturisce dal sottofondo della coscienza e della natura stessa, ma quasi mai (se il simbolo è cosa visibile) in presa diretta. Zanzotto non descrive, circonscrive avvolge, prende e poi lascia [...] Che cosa vuole dunque il nevrotico Zanzotto? Il meno peggio, il *pis aller*, l'espressione: non però l'espressione che fissi e congeli, ma l'elusiva*

espressione dell'inesprimibile»⁶.

Circonscrire, envelopper, prendre et laisser, Zanzotto fait-il en effet autre chose en s'ingéniant à se soustraire à la détermination univoque et réductrice de la verticalité de la tradition poétique occidentale, dont l'italienne constitue aussi une métaphore? N'évoque-t-il pas lumineusement un texte «scritto circoscritto descritto trascritto | non scritto»? Certes «scritto» son texte se découvre bien «circoscritto», autrement dit, fort précisément délimité par des séquences verbales composites, et donc impeccablement «descritto» par celles-ci mais également «non scritto» car cette stratégie laisse filtrer un énoncé imparfaitement confondu aux membres du signifiant fendu ainsi bâti; il demeure «descritto» plutôt que «scritto» car le signifié se désolidarise le plus possible des signifiants littéralement parasités, ces derniers se bornant justement à l'exposer plus qu'à le dire. Tels un bernard-l'hermite astucieusement à l'abri dans un logis d'emprunt, le signifié ne subit pas totalement les délimitations présidant à son éclosion, il se contente de les instrumentaliser. Les signifiants se révèlent alors précisément donnés pour faux au moment même où ils exaltent un signifié qui leur tire si adroitement la révérence.

Dans ce retrait le signifié conquiert son authenticité en dévalorisant les signifiants qu'il écornifle et dont néanmoins il procède. Il ne saurait être totalement confondu à cette sorte de balayage des signifiants qui le révèlent.

Ailleurs, le poète invoque un «girare intorno», une harmonique de «circoscrivere» donc. Cette attitude sur fonde sur une forme mendicité: «2 – Quanto girare intorno mendicando»⁷. Une telle technique revient à prendre çà et là, comme en faisant du shopping dans la «grande surface» du dépôt des traditions poétiques. Mendier s'assimile alors au montage

6 E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 338.

7 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, p. 293.

d'énoncés de remblayage et, partant, inauthentiques, afin d'obtenir bizarrement un effet de vérité.

Un autre poète, familier de la critique stylistique et de la philologie, Pier Paolo Pasolini, avait bien perçu cet aspect de l'écriture d'Andrea Zanzotto: «il più importante effetto dell'intreccio dovuto all'alta frequenza dell'alternarsi degli stili, non è tanto quello di proteggere e di nascondere, quanto quello di *abolire ogni possibile delimitazione di campo semantico* [...] raggiungendo la felicità (communicata al lettore) dell'ambiguità totale»⁸.

Un «movimento-mancamento» et une permanence sont posés. L'allure du nouveau texte poétique suscite des paradoxes en cascades. Ces oxymores combinant «movimento» et «mancamento», nouveauté manifeste et permanence insistante impliquent une réflexion. Et si une «libertà» est affirmée, elle se donne «nel laccio», autrement dit, assortie de règles maîtrisées. Ces lois ne sont pas une fin en soi mais un outil précieux, le dévalorisant, le poète met l'accent sur le signifié plus ou moins loquace auquel il aboutit.

L'inhabituel de ces rapprochements se justifie de lui-même, il n'y a pas véritablement contradiction mais complicité, mieux, coordination de termes s'excluant ordinairement l'un l'autre. Le «mancamento» fraye tout simplement la voie au «movimento», il dynamise les énoncés statiques confinés dans des «clôtures» stylistiques passivement héritées et lentement sédimentées par la tradition pour l'engager dans des pratiques d'écriture particulièrement productives car il s'agit simplement de refuser de s'abandonner à un style et à un seul. L'œuvre épouse alors la diachronie du langage qu'elle convertit immédiatement en synchronie. Le temps se trouve convertit en espace, cette transformation témoigne d'une prodigieuse liberté.

Contrairement à la plupart des poètes, Zanzotto ne conçoit pas son

8 P.P. PASOLINI, *Il portico della morte, La beltà (appunti)*, a cura di C. Segre, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1988, p. 270.

langage comme éternel, il n'ignore pas que tout style se révèle transitoire. Cette certitude s'esquisse dès *Vocativo* dans *Caso vocativo*: «Io parlo in questa | lingua che passerà»⁹ auquel fait écho le «gente senza più dialetto» de *Fuisse*¹⁰. Une poétique de l'instabilité lexicale découle d'une telle de cette conscience.

Par conséquent, le déficit de l'expression, le blanc, deviennent synaptiques comme dans la figure clef de toute la poésie d'Andrea Zanzotto: l'opposition de l'«azzurro» et du «richissimo nihil» dès *Vocativo* (1957)¹¹. Une figure dynamique dans laquelle la contradiction entre *azzurro*, comme vide, et *richissimo nihil*, comme perturbation métaphoriquement météorologique, et donc inévitable autant qu'imprévisible, contribue justement à bouleverser l'énoncé poétique.

Dans le plus pur *azzurro* tout peut arriver. C'est pourquoi, le vide-*azzurro* n'est jamais un simple vacuum mais un espace voué à l'instabilité.

«Vertici vitrei», «sempre», «libertà nel laccio» signalent alors tout à la fois une orientation difficilement conquise et une organisation de cette même «libertà» nouvelle selon des lois ne devant rien au hasard. Le non-sens apparent des intersections repérées par le lecteur introduit en réalité un sens latent. Doit-on en appeler à certaine influence du simultanésisme du début du siècle à travers *Zone* d'Apollinaire, le *Cendrars* de la *Prose du transsibérien et la petite Jehanne de France* ou encore à Dos Passos? Quoi qu'il en soit, les règles de la composition poétique n'ont pas fantastiquement disparu, elles ont simplement changé de nature.

D'où le joyeux enthousiasme décrit dans les parages de la page posée par le thème du «ghiaccio»¹², une redondance de la «neve» du poème et peut-être une évocation des mots gelés de la légende soudainement liqué-

9 Vc, *Caso vocativo*, p. 145.

10 Vc, *Fuisse*, p. 186.

11 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, p. 280.

12 Avec une fonction métaphorique très différente du «ghiaccio» de Fn.

fiés: «Evoè lungo i ghiacci». Mais il s'agit également d'une exaltation du profit tiré de cette glaciation du dire poétique cahotant de loquacité en mutisme minutieusement interpénétrés. Dans le même temps, «id-vid» «est conçu par le poète, nous apprend une note, comme «ideare-vedere», par conséquent une région poétique à défricher.

Et le poème se clôt ironiquement par une sorte de *ite missa est*, soulignant ultérieurement, si besoin était, le contenu athéorique du poème. Celui-ci n'est-il après tout pas envisagé en son sein par l'auteur comme un «sketch-idea della neve»? «È tutto, potete andare». «Id-vid», «idea», «sketch», «neve», la résonance symbolique prend le pas sur l'asymétrie narrative: «Pronto. | Alla, della perfetta», pour décliner un discours en effet parfaitement cristallin selon une syntaxe mettant à profit la lacération. La rétention du «ghiaccio» finit par mettre l'accent sur la «lesione».

N'entamant nullement le texte poétique, la «lesione» constitue alors une articulation sentie dans un premier temps comme déroutante puis prodigieusement fertile. Ce que la «lesione» soustrait à la continuité discursive elle le restitue comme suggestion d'autant plus forte qu'elle se découvre sous-tendue par deux membres de phrases incomplètes dont le vide se révèle paradoxalement connectif parce que comme tel il exige son amendement.

Alors, le signifié s'avère relativement disjoint d'un signifiant bifide, il repose certes sur ses parties mais sans pleinement s'identifier à aucune d'entre elles, il se contente d'occuper un espace intersticiel. Celui-ci n'est, au reste pas concevable sans le travail de gauchissement forme fixe dans *IX Ecloghe*, le recueil qui précède *La Beltà*.

Là, les voix du chant amébee ne se répondent plus, ne confluent plus dans un même enthousiasme, elles se succèdent simplement à rebours de leur vocation historique. C'est une découverte majeure d'un poète se défiant depuis *Vocativo* de l'emprise opiacée du signifiant, désormais domptée par son propre excès, et qui dans *La Beltà* affirme, dans un ordre d'idée voisin, s'engager dans le «falso letterario». Cette incise représente une dé-

claration de poétique résorbée dans sa preuve, le poème.

La qualification biblique du diable joue comme métaphore de la prolifération et de la reproduction du poème, l'interruption d'une séquence verbale homogène n'interrompt pas le discours, bien au contraire, elle lui permet d'échapper à l'empire du signifiant sans nullement ruiner le signifié: «(lesioni, legioni) | (il mio nome è legione) | lesione»¹³. Parce que précisément fondé sur des «lesioni», le «nome» se change en «legioni». Il y a surimpression de ces deux réalités stylistiques au-delà de tout jeu de mots car le manque appelle son comblement. Dans leur débauche, celles-ci protègent le signifié avec le lequel elles s'identifient au mieux imparfaitement. Le mot demeure d'une certaine façon maudit et maldit, et il ne constitue plus le signifié à lui seul, c'est plutôt la «lesione», sa déchirure, qui désormais le sous-tend¹⁴.

La discontinuité narrative et discursive du poème se présente tout à la fois, et sans équivoque possible, comme une réalité grammaticale manifeste et un leurre avéré dans la mesure où, cahin-caha, une continuité métaphorique amende cette suspension. La discontinuité n'est qu'une manière ardue, «più in là», dirait-on en termes zanzottiens, de la continuité. Si puissant se révèle le flux symbolique inhérent au langage que même dans un contexte aussi accidenté, mis en relation deux mots tendent à constituer du discours.

C'est, au reste, ainsi qu'il faut visiblement entendre l'«inconsutile» de la fin d'*Oltranza oltraggio*. Il y a certes discontinuité langagière, narrative, et syntactique mais également continuité symbolique. Les forces narratives centrifuges du poème se résorbent dans le mouvement de convergence des images déployées.

13 LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XII, p. 335.

14 Avec une remarquable parenté avec la poétique du «tratto» développée par C.E. Gadda, autre écrivain généalogique, cf. *Meditazione Milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

Ainsi «inconsutile», désigne la tunique du Christ tissée d'un seul tenant, sans couture d'aucune sorte donc. Ce rappel érudit, est d'abord là pour désigner l'unité stylistique et sémantique de l'ouvrage mais aussi pour camper une conviction profonde du poète : le texte poétique est unitaire. Et cette unité se trouve sacralisée dans l'image sous-jacente choisie pour le dire, celle du vêtement du Christ en l'occurrence. Par conséquent, même déchirées les phrases et les poèmes assoient néanmoins une cohérence.

Suggérée sur le mode allusif, nous assistons à la "crucifixion" métaphorique et à la transformation d'une tradition. Cette unité apparaît de bout en bout symbolique, et non plus simplement narrative comme l'établit une lecture critique des poèmes pris en compte, mais encore et surtout transhistorique, elle fait fi des notions d'appartenance et de clôture historiquement répertoriées. Opportuniste et avide, le texte tisse du symbolique dans les rencontres lexicales et stylistiques les plus insolites comme le soleil produit de la lumière, la fonction du symbolique ne consiste-t-elle après tout pas à précisément relier l'épars?

De sorte que la production d'un vocable temporellement déterminé, tel *La Beltà*, la contamination de niveaux stylistiques historiquement hétérogènes introduisent paradoxalement à une négation de l'histoire fut-elle purement linguistique, si des niveaux stylistiques et lexicaux appartenant à des âges différents peuvent asseoir une même signification.

Quel que soit le matériau lexical élu, la syntaxe mise en œuvre, le poème et le texte littéraire aboutissent toujours à une circulation du symbolique mot après mot, séquence verbale après séquence verbale. L'intermittence narrative doit être alors conçue alors comme une autre modalité, moins convenue, de la trame symbolique. La «physique» du texte a elle aussi «horreur du vide», tout rapprochement de séquences verbales hétérogènes par leur vocabulaire, leur syntaxe ou leur résonance vaut pour sens *in fieri*. C'est même le fondement sous-jacent de toute lecture.

Aucun eugénisme linguistique ne s'avère vérifiable comme les naïfs historicistes futuristes d'hier, ces fils d'Hegel, le donnent à croire. Et Zanzotto

d'enfoncer le clou: «E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?», où le point d'interrogation possède une valeur finement comique. La trouvaille n'est pas dénichable là où on l'attendait davantage, du côté de la transgression purement lexicale vers un "avant" mythique si difficile à déceler, au demeurant, mais dans l'articulation "syntaxisation" ou contamination de la citation et de la transgression; elle ne saurait dès lors "descendre" d'un futur introuvable mais plutôt d'un passé infiniment sédimenté. «Quale insana ambizione fu volersi | nuovi, ultimi¹⁵», affirme le poète, comme si les hommes, poètes ou non, disposaient du temps et le modelaient comme bon leur semble perchés sur le faite d'un temps linéaire domestiqué.

L'avant-garde pense selon un schéma diachronique, évolutif, vertical, lorsqu'elle entend se fonder sur la rupture, tandis que le poète de Pieve di Soligo vise à reconduire la verticalité à l'horizontalité par le seul moyen à sa disposition le collage, l'aplat, nécessairement syntactiques. La mise en œuvre d'un signifiant fendu le lui permet. Grâce à une telle figure, Andrea Zanzotto échappe à la verticalité pour conquérir des espaces de liberté stylistique et autres passionnément quêtés.

Cette subtile dérision fait aussi bien allusion à la volonté des avant-gardes historiques de descendre d'un futur non encore matérialisé, comme si une création *ex-nihilo* était concevable, mais également au volontarisme de la recherche verbale historiciste, dans la mouvance des futuristes "mots en liberté", par exemple. Mais tout n'était-il pas déjà là depuis toujours au plan linguistique? Celle-ci se défait de toute histoire et relativise toute philosophie procédant d'une telle philosophie inévitablement estompée en *weltanschauung*, en idéologie. Le futur est toujours antérieur, il vient de loin, non de lui-même et jamais du fait d'un hasard¹⁶.

15 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, X, p. 293.

16 Zanzotto **développera** ce thème potentiel dans LB in Fn, en particulier dans la pièce intitulée *Futuri semplici - o anteriori?*, p. 711, poème de transition avec Idm (1986).

Dans *Sì, ancora la neve*, une citation de Hölderlin par Zanzotto – «siamo un segno senza significato»¹⁷ – pointe une articulation insolite fondée sur une interruption: «ma dove le due serie entrano in contatto?»¹⁸. Le poème répond sans équivoque: *more vacuo*. Car si «ogni inclusione [è] fattiva» «ogni esclusione» l'est «non meno»¹⁹. Le défaut éventuel du mot, ou d'un groupe de mots, introduit donc à un sens, possède un sens, dispense du sens. Et le poète s'adresse alors aussitôt au «mondo» pour exprimer un souhait: «non accartocciarti in me stesso»²⁰. Une volonté d'arracher la *res extensa*, ou «mondo», comme texte poétique, à une forme de mort stylistique se rend manifeste dans le rappel d'un rabougrissement éventuel redouté mais vite conjuré. Par conséquent, l'instance de la reproduction et de l'intensité de la parole poétique commande ce *modus operandi*. Par son questionnement, le vers souligne un point de lecture pertinent dans le désordre ostensible des lexiques déterritorialisés et déhiérarchisés, dès lors moins anarchiques qu'il y paraîtrait, celui de la rencontre des séquences verbales hétérogènes, celui du «contatto».

Le poète met pour ainsi dire le doigt sur la plaie au propre et au figuré. Les séquences dissemblables de sa poésie s'articulent simplement comme un signifiant fendu dynamique car il y a nécessairement un bond des unes aux autres.

En effet, dans une configuration ainsi pensée, chaque séquence verbale vaut tantôt comme signifiant tantôt comme signifié dans un balancement continu du signifiant. Un maximum d'allusivité et donc de densité est alors obtenu.

Et toutes les notations sibyllines dont le recueil se tisse valent autant pour le genre que pour le locuteur, ainsi : «l'immancabilmente evaso o

17 LB, *Sì, ancora la neve*, p. 273.

18 *Ibid.*

19 LB, *Al mondo*, p. 301.

20 *Ibid.*

morto | evasa o morta», «biancume del mio vecchio io», «perché sempre si continui», «libido e cupido e la loro | prestidigitazione finissima²¹», etc.

Le paradigme indiciaire²² ainsi déployé permet d'identifier l'«io» non pas avec le poète mais avec le genre poésie précisément attaché à assurer et à reproduire sa continuité, «sempre», où la «libido e cupido» et leur «prestidigitazione finissima» renvoient précisément au signifiant fendu des «due serie» discursives tout à la fois séparées et néanmoins ajointées par un vide fécond, tout le contraire d'une déperdition.

La métaphore temporelle est commentée dans le corps du poème par l'idée de combinatoire et comme telle inassignable à quelque temporalité que ce soit. La lancinante litanie des interrogations destinales, métaphysiques et donc potentiellement “historiques” se donne libre cours:

Che sarà della neve
che sarà di noi?
[...]
E perché si è [...]
perché si è fatto bambucci-ucci, odore di cristianucci,
[...]
E perché e che fanno i grandi oggetti
e tutte le cose-cause
[...]
Ma che sarà di noi?
Che sarà della neve, del giardino,
[...]
e di chi a perso nella neve il cammino²³

La «neve» apparaît comme la métaphore d'une virginité à retrouver de la poésie, et le “noi” renvoie aussi bien au genre qu'au poète et aux lecteurs, à la communauté de la poésie, au fond, comme lien, *religio*:

21 LB, *Si, ancora la neve*, p. 275.

22 Pour cette notion, cf. C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1992.

23 LB, *Si, ancora la neve*, p. 273-274.

Ma c'è chi non si stanca di riavviticharsi
graffignare sgranocchiare solleticare,
di scoiattolizzare le scene che abbiamo pronte,
non si stanca di riassetarsi
– l'ho, sempre, molto, saputo –
al luogo al bello al bel modulo
a cieli arcaici aciduli come slambrót cimbrici²⁴

ou encore:

[...] scienze lingue e profezie
cronaca bianca nera azzurra,
di stimoli anime e dèi,
libido e la loro
prestidigitazione finissima [...].

«Di chi ha perso nella neve il cammino»: le *Chant 1* de *La Divine comédie* est évoqué en filigrane. Ce renvoi introduit cependant une notion de temporalité là où Dante représentait simplement un égarement spirituel dans l'espace. Ce glissement de sens est capital. La allusion de Dante prend alors valeur de modèle d'un recommencement au sein duquel la voie praticable d'un discours poétique novateur se dessine. La poétique se calque en effet largement sur celle de l'«estirpare» et dell'«innestare» du *De vulgari eloquentia* dantesque.

Cependant, Andrea Zanzotto écrit après Dante. Le parcours ne sera ni ne pourra être identique à celui du Toscan compte tenu de la stratification stylistique accumulée par les sept siècles qui les séparent. Ineffaçable, celle-ci vient s'opposer à un paradigme du pragmatisme posé par les métaphores de la circularité puisque tout se déroule aux pieds d'une "selva" de matrice dantesque mais évoquant la langue plus qu'une nature adverse.

La «grande selva» au pied duquel se trouve la «Standa» du poème peut

24 *Ivi*, p. 274.

alors être conçue comme le trésor du symbolique où le mitoyen «bianco» mental-poétique peut puiser à foison, elle résume la forêt de la langue, le «grande magazzino» de la pièce constituant, pour sa part, une métaphore convaincante du dépôt lexical sédimentaire de la tradition poétique italienne, et, idéalement, de toute tradition poétique.

L'image de la neige se présente aussi comme une réélaboration des thèmes du «richissimo nihil» et de l'«azzurro» de *Vocativo*²⁵, les deux figures centrales de l'ensemble de la poésie d'Andrea Zanzotto. Dans l'«azzurro», dans la neige il n'y a rien, l'un et l'autre sont un «richissimo nihil», un vide fécond où soudainement tout peut survenir comme dans le bleu dépeuplé du ciel.

La Beltà constitue à cet égard une réponse stylistique et thématique convaincante aux interrogations poétiques d'un recueil dramatiquement arc-bouté sur ses interrogations, et notamment au «come vi parlerò» de tradition rimbaldienne affleurant dans *Colle di Giano*, un poème central de *Vocativo*²⁶.

La quête de l'authenticité du dire visée par la poète passe par une défiance du mot. Il ne saurait y avoir une immédiateté quelconque entre l'expression et la pensée pas plus qu'il n'y a de raison dans l'histoire stylistique ou autre.

Zanzotto parvient à conquérir cette vérité dans le rapport ironique qu'il noue avec les mots et les séquences verbales qu'ils forment. L'ironie est aussi mise à distance et paradoxe. Le poétique se révèle soustrait à l'histoire :

se la fa-favola in disparte s'imbalba,
se, fuori stagione, mattamente la storia
clio clio pavoncella fa su e disfa
l'opus maxime oratorium.
Ma cavalchi, bel cavalier errante:

25 Vc, *Da un'altezza nuova*, p. 169.

26 Vc, *Colle di Giano*, p. 178.

aromi sodi, chimismi riposti
lungi dal fallire, raggi, preminenze, nascenze²⁷.

car régi par des «chimismi riposti». Il est bégaiement, «fa-favola», la prétendue histoire est ravalé au rang de pâle pépiement: «clio-clio pavoncella fa su e disfa» et donc à une onomatopée, au pire dépourvue de sens, au mieux ininterprétable. Comme dans l'océan il y a mouvement mais ce mouvement équivaut à une immobilité foncière. Ce qui de l'«opus maxime oratorium» est *fatto* su est aussitôt *disfatto*. Le mouvement tour à tour dynamique et relativement stable du faire et du défaire sanctionne l'histoire. La nouveauté émerge de la décrépitude du suranné et celle-ci aboutit à une nouvelle formation, verbale par exemple, vouée elle aussi à s'ossifier, à s'user et à donner lieu à une nouvelle métamorphose et ainsi de suite.

Il s'agit alors simplement, entre «persiflage» et «collage», de «Cercare meglio il piano di clivaggio | per lavorare in diamante»²⁸ car le plan de clivage du lexique, de la phrase, multiplie les facettes de l'objet qu'il modèle.

Un profit en résulte. Le signifiant fendu s'offre comme un équilibre dynamique instable et accidenté évoluant entre silence et parole tels que les décrit *L'elegia in petèl* car «Mai c'è stata origine»²⁹, une langue stable étant introuvable sur la longue durée. Il n'est que dérive et transmutation infinie. Ce qui implique en retour qu'un abandon à une mobilité langagière et syntactique pourrait atteindre à une authenticité toujours à conquérir: «E qui sto dalla parte del connesso anche se non godo | di alcun sodo o sistema»³⁰. La liaison s'opère précisément parce qu'elle ne se fige pas dans un procédé univoque, le point d'intersection, c'est son originalité, étant un vide connectif.

27 LB, *Alla stagione*, p. 279.

28 LB, *Ampolla (cisti) e fuori*, p. 298.

29 LB, *L'elegia in petèl*, p. 315.

30 *Ibid.*

Dans cette perspective, de par les va-et-vient qu'il ménage toujours, le signifiant fendu devient la figure pertinente de cette stratégie d'écriture. Faisant allusion aux énoncés bariolés associés par sa syntaxe poétique, commentant les bigarrures de son langage, Zanzotto écrit non sans humour: «Non spezzo nulla se non spezzato ma subito riattato, | spezzo pochissimo»³¹. Le poète invoque un «ponte» et un «pontefice minimo su | me e altre minime faglie» car briser et relier constituent deux opérations concomitantes, instantanées. Le vide et l'instabilité langagière se résorbent car un «ponte», autrement dit, un enchaînement s'établit bizarrement entre les deux composantes du signifiant fendu. Un poète «pontefice», c'est-à-dire l'auteur du montage déniché par le lecteur, y pourvoit. Raccorder devient la fonction primordiale du poète-«pontefice». Même si elle sinueuse, une telle passerelle assoit un sens. Tel est le «ponte» discerné par le lecteur, cette aimantation non moins étrange qu'irrépressible des vocables dont les poètes se prévalent depuis la nuit des temps pour proposer cet inattendu qui pourrait valoir comme définition seyante du genre poétique.

Le poète lacère ses énoncés seulement pour les recoudre. Ce ravaudage stylistique, conjuguant la parole et le silence, le plein et le vide, l'hier et l'aujourd'hui, est emblématiquement assigné à Tallemant des Réaux et à Hölderlin³² que le poète imagine cocassement «a braccetto» au sein de son poème: «sovrimpressione sovrimpressiono»³³. Le présent «sovrimpressiono» atteste d'un acte volontaire du poète, de sa liberté. Solidaires, ces écrivains sont les éponymes enfin trouvés de l'«azzurro» (silence et mutité) et du «richissimo nihil» (afflux et prolixité) de *Vocativo*. Ces deux registres se profilent moins contradictoires que complices; entre dit et non-dit, leur surimpression diversement inextricable résume toute parole et ses ressources.

Dans la superposition de ces deux figures, homologue de celle qui nous

31 *Ibid.*

32 Car c'est du Hölderlin de la folie dont il est question.

33 *Ivi*, p. 316.

a permis de lire *Oltranza oltraggio*, le texte poétique se glose constamment lui-même: «quella dolce fessura | percorsa dalla lingua svegliata dalla lingua»³⁴. La métaphore sexuelle rend compte d'une opération de synthèse au sein de la tradition occidentale entre un passé légué et un présent déjà approprié. La fragmentation des énoncés réveille l'intensité d'une tradition littéraire autrement abîmée dans ses pathologies et comme dévitalisée. Loin de nuire au texte poétique, la lacération revivifie le vers. Le jeu de mots sur le cunnilinctus feignant de confondre malicieusement les étymologies de *lingere* et *lingua* l'instille en le brouillant facétieusement pour faire du système d'expression (*lingua*) un organe anatomique (*cunnius*). La "sexualité", autrement dit l'intuition d'un lien non strictement grammatical d'un style à l'autre et faisant prime sur toute grammaire, permet ainsi de subsumer des réalités langagières aussi antinomiques que le monolinguisme et le plurilinguisme.

La discontinuité narrative, ou «fessura» dans le langage poétique d'Andrea Zanzotto, ne vient pas ruiner le texte poétique, elle permet au contraire sa reproduction, elle incarne plutôt un point de jonction, une béance incontestable s'avère ainsi surmontée. Elle parvient à faire parler ensemble des âges et des traditions stylistiques hétérogènes. Elle assure ainsi certaine transmission d'un savoir, en faisant dialoguer les *membra disjecta* de la langue qui finissent par converger dans une synthèse du passé et du présent mimant le mouvement destructeur et généalogique de la langue au sein d'un discours «in infanzia» et «[...] (teoricamente) | senza fine»³⁵, en termes zanzottiens, l'enfance faisant allusion au morcellement du langage poétique, le sans fin à la langue.

Cette modalité se pense, par exemple, à travers la désopilante métaphore de la chaîne alimentaire in *Profezie o memorie o giornali murali*, XII³⁶:

34 LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, VII, p. 326.

35 *Ivi*, IX, p. 330.

36 *Ivi*, p. 334.

«il tomato rosso si acuisce, appetiti | di besti(oline) e insetti, premure e mandibole» et in XV: «ogni vivente il suo testo, per meglio farsi cibarie»³⁷. Bref, il n'est ni origine ni fin. Dans cette optique, la désuétude des lexiques entraîne moins leur disparition que leur transformation, le dépôt légué s'accroît de sa fermentation ou de son fumage métaphoriques.

Refusant la tradition hégélienne et l'idée d'histoire qu'elle propose, Zanzotto rencontre la circularité de la généalogie. Le personnage du paysan Nino lui permet d'exposer ce point de vue: «conosceremo sempre più profonda | le profondità del tuo valore | tradizionalista a sera all'alba novatore: | questo è lo zenit d'ogni tua profezia»³⁸. Aucune droite direction, la trajectoire se dénoue en prenant appui sur elle-même pour relier "égoïstement" – il en va de sa survie - nouveauté et tradition. Il n'est de nouveauté que parce qu'un substrat lui permet d'éclorre.

Zanzotto peut être à bon droit qualifié de poète généalogique dans la mesure où depuis *La Beltà* non seulement ses poèmes miment sur le mode minimaliste le poème en train de se faire et parce qu'il a su greffer la tradition poétique du nouveau à la tradition poétique occidentale. Par poète (ou écrivain) généalogique nous entendons cette capacité à restituer dans l'horizontalité de la page la verticalité d'une tradition poétique ou littéraire – songeons à cet égard à Rabelais pour la transition du Moyen âge à la Renaissance, par exemple.

Recueil composite par ses matériaux, unitaire dans son mouvement, *La Beltà* atteste de l'impact du temps au sein du vers. Elle représente la prise de conscience de l'ancienneté de la tradition occidentale menaçant ruine et de la nécessité de son rajeunissement impérieux.

La solution proposée par le poète se distingue de l'historicisme de l'avant-garde. Contrairement à la pratique avant-gardiste, pensée sans déterminations temporelles claires mais simplement mue par un refus

37 *Ivi*, XV, p. 339.

38 *Ivi*, III, p. 322.

de l'existant, et certes pas dans son adhésion à quelque chose qui lui serait extérieur, telle l'histoire, la langue joue comme modèle. Il «grumo di Gennaro»³⁹, la relique du saint patron de Naples, constitue la métaphore et la métonymie de ce processus dans lequel la langue se coagule en dur caillot puis de loin en loin se liquéfie. Comme la planète, ou «mondo», la langue trouve sa stabilité dans le mouvement, tel est le sens de son instabilité foncière.

Si nous considérons la langue, une langue, nous devons envisager sa formation d'étymologie en étymologies sur une durée effleurant l'incommensurable et selon ses variations sémantiques au fil du temps dont la philologie nous entretient; relativement stable par ses racines, elle fluctue au gré des acceptions successives de son lexique et des différents apports dont elle se nourrit. Des mots s'érodent dans les bouches des parleurs, sous les plumes, d'erreurs grammaticales en privautés diverses, de déformations en idiolectes, de contaminations inattendues en néologismes, d'idiomatismes en idioties et puis meurent, d'autres encore naissent par les mêmes détours, telle est la "madre-norma" qui «rileva "i raccordi e le rime | dell'abbietto con il sublime"»⁴⁰.

39 LB, *E la madre-norma*, p. 348.

40 *Ibid.*

*Andrea Cortellessa**

**Il sangue, il clone, la madre norma.
Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti**

Il secondo Novecento è stato tempo di grandi dialoghi e anche di grandi scontri in pubblico: che hanno visto protagonisti, incontrandosi e sfidandosi sulle colonne dei giornali e sulle pagine delle riviste più prestigiose, molti dei nostri maggiori autori. Limitandosi agli anni Settanta, qualche anno fa Marco Belpoliti ha assommato in un suo libro che s'intitola proprio *Settanta* sei di questi duelli¹. Approfittando di volta in volta di un pur minimo punto di tangenza (una polemica, una recensione, ma basta anche meno), in quel cartaceo serraglio si accoppiavano così, quelle bestie rare che sono gli autori, per poi osservarli *in situazione*. Quella della *partita* è del resto – ha insegnato Vladimir Nabokov nelle sue *Lezioni sul Don Chisciotte* tenute a Harvard nel semestre estivo dell'anno accademico 1951-52 e ordinate come commento a una partita a tennis fra Chisciotte e la realtà² – la *situazione* più *astratta* (ordinata, ripetibile a piacere e dunque “sperimentale”, in senso galileiano) ma anche la più *concreta*: perché il confronto è tra due antagonisti individuati, due giocatori che devono figurare in campo in prima persona: e non tra due “funzioni” teoriche.

Questo approccio evenemenziale alla storia della letteratura non trascura di affiancare agli episodi “pubblici”, e infatti pubblicati, i retroscena degli epistolari incrociati, delle testimonianze di terzi, insomma il *back-*

* Università di Roma³.

1 Cfr. M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

2 Cfr. V. NABOKOV, *Lezioni sul Don Chisciotte* [1983], a cura di F. Bowers, traduzione di E. Albinati, Milano, Garzanti, 1989, capitolo «Vittorie e sconfitte», pp. 123-51. Per la cronaca, «il punteggio finale è 20-20, o in termini tennistici 6-3, 3-6, 6-4, 5-7. Il quinto set non verrà mai giocato. La morte annulla il match. [...] Il perfetto equilibrio di vittoria e sconfitta è molto sorprendente in quello che a prima vista sembra un libro casuale e slegato. È dovuto a un segreto senso dello scrivere, all'intuizione armonizzante dell'artista» (pp. 147-8).

stage. Che, molto spesso, risulta più rivelatorio di quanto si consuma alla luce del sole. Qui vorrei propormi quale cronista di una partita fra le più interessanti, quella che per più di quarant'anni – ma con significative recrudescenze proprio negli anni Settanta – ha visto opposti Andrea Zanzotto e Franco Fortini. Proprio Fortini si può considerare del resto l'inventore, almeno da noi, di questa forma di racconto "parallelo": in quello straordinario *Attraverso Pasolini* che, uscito nel '93, per la particolarità di essere ricostruito da una delle parti in causa finisce per rappresentare una sorta di testamento dell'estensore (il quale morirà l'anno seguente)³. E non stupisce, tale primogenitura, se si considera che Fortini ha sempre considerato la polemica, e la polemica *ad personam* in particolare, insieme un tratto temperamentale e una divisa etica (dirà Zanzotto, nel ricordarlo a un anno dalla scomparsa, di un «animus "bellicoso" e contemporaneamente attratto in sé, circospetto nei confronti di sé più che degli altri»)⁴.

Ha un tono appunto polemico, "combattente" – che però si capisce che, per uno come Fortini, non voglia necessariamente dire ostile – già l'attacco di quello che è il colpo d'apertura della nostra "partita". Esce *Dietro il paesaggio*, da Mondadori nell'agosto del '51, e qualche mese dopo, nel giugno del '52, Fortini è tra i primi a parlarne. È una pagina fitta, una muraglia di piombo, quella che appare sul numero 14 dell'olivettiana «Comunità». Si senta, appunto, come attacca Fortini:

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

Conoscendo Fortini, si converrà, c'è da tremare. Ma la premessa risulta a contraggenio rispetto al resto dell'articolo che, pur mantenendo un tono

3 Cfr. F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.

4 AD, *Ricordo di Franco Fortini* [1995], pp. 405-10: 406.

tra l'ammirato e il fastidito (si colga, più avanti, il cipiglio col quale viene pronunciato il termine *superbia*), risulta complessivamente assai positivo (specie considerata la scala dei giudizi fortiniani). Data l'ardua reperibilità del testo, lo cito qui per intero. Prosegue dunque Fortini:

Zanzotto ha due qualità minori: la bravura di orecchio, e una certa unità eidetica; e una maggiore, che gli deve aver valso il premio S. Babila e che Pampaloni m'ha fatto notare: un robusto senso del ritmo. La bravura è nei giochi stupiti delle analogie; l'unità eidetica è data dal paesaggio – monti, alberi, nevi, acque di torrenti – lucido e mentale, continuo pretesto o stimolo. Il supporto, l'intrigo di questi versi sdegnosi d'ogni facilità sentimentale è quello del consueto idillio ermetizzante; ma sopra di esso ora sta l'araldica dei plurali e la meccanica delle analogie ed inversioni ora la volontà d'urtare, a fin di stupore, gli aspetti ragionativi del periodo (affidati ad avverbi e a verbi) con quelli "veggenti" affidati (con una notevole monotonia) agli aggettivi. Ne vien fuori una immagine d'uomo ed una voce nelle quali, ad una seconda lettura, riconosci non tanto presunzione quanto *superbia* ed un autentico furor letterario. Tuttavia, dicevo, la novità ritmica tiene insieme il mazzo d'aculei di queste immagini sapientemente «automatiche»: dapprima, quasi trascrizioni "barbare" di alcaiche; poi, nella 2^a e nella 3^a parte del libretto (la migliore, quest'ultima), strofe di versi di due o tre accenti che rompono ogni accenno di canto e si seguono rigidi, sincopati dall'a capo, quasi privi di punteggiatura, staccati, ma composti nella lassa, che risponde davvero al respiro della dizione. I risultati ci paiono quelli di alcuni versi assai belli, di *L'acqua di Dolle*, di *Al bivio* e della lirica che dà il titolo, dov'è colto con una forte intuizione il rapporto esistente, nell'inconscio linguistico, fra "nord", "inverno" ed "Austria": *ho seguito da vicino – e senza distrarmi – le tenebre tenere del polo – ho veduto da vicino – le spoglie luminose – gli ornamenti perfettissimi – dei paesi dell'Austria*. Ma, soprattutto, Zanzotto ci dà gli esercizi di agilità di uno strumento dal timbro agro, ricco di dissonanze⁵.

Diciamo subito che è assai raro, nelle partite di così lunga durata, che la mossa d'avvio contenga già così ben delineate non solo le costanti a venire, nella relazione biunivoca, ma anche un così gran numero di topiche pro-

5 F. FORTINI, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 14, giugno 1952, p. 76.

prie della ricezione più ampia. Fermandomi per il momento su quest'ultima, si noti come abbia già perfettamente chiaro, Fortini, che punto di forza di Zanzotto è, solo in apparenza paradossalmente, la sua *monotonia*. Che qui viene opportunamente rideclinata, in termini visivi, come *unità eidetica*. Un'unità colta appunto nel *paesaggio*, vissuto come leonardesca «cosa mentale» e, dunque, impresa *araldica*. Non è certo se sia successiva o antecedente a questa recensione la famosa lettera che Zanzotto scrive, per presentarsi, a Ungaretti; e che questi cita per esteso nello scritto del '54 col quale accompagna quello nel frattempo divenuto suo *protégé* al “mitico” convegno di San Pellegrino Terme⁶. Ma si senta, di quanto segue, la consonanza profonda:

Sono nato a Pieve di Soligo, tra il Piave e Vittorio Veneto, ho trentadue anni e insegno italiano e latino al liceo classico di questa città. Credo di aver cominciato a scribacchiare quelli che a me parevano versi fin dai sette od otto anni. Prima dei quindici avevo già «mangiato» Pascoli e D'Annunzio, poi, fino ai venti, non vidi che i Francesi, Campana, Ungaretti e Montale. Ebbi la laurea in lettere a Padova dove fui scolaro di Valeri che mi incoraggiò e mi aiutò. Dopo ci fu la guerra e la resistenza. Patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuori dall'«esile mito» (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto in una mia Arcadia (nella ingens silva del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra), il mito di alcune lucenti evidenze di paesi e di sentimenti antichissimi ed ossessivi, di alcune entità mentali e sensibili a un tempo, al di là delle quali io non riuscirò mai a vedere veramente nulla⁷.

6 A dispetto dell'età dichiarata da Zanzotto in abbrivio – che Ungaretti potrebbe aver adattato al momento in cui si accinge a pubblicare il suo testo – è possibile che sia invece precedente, dato che il primo contatto con Ungaretti è da fissare nel '50. In quest'anno egli siede infatti – accanto a Montale, Quasimodo, Sereni e Sinisgalli – nella giuria di quel premio San Babila per gli inediti che anche Fortini, come s'è visto, ricorda nel suo pezzo su «Comunità».

7 G. UNGARETTI, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto* [1954], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 693-694.

Nel finale del pezzo del '52, poi, Fortini coglie benissimo quella circolarità, *nell'inconscio linguistico*, fra vettori ascensionali, dati climatici e una toponomastica che rinvia alla presenza immanente – filtratissima ma mai del tutto tacitata – dell'esperienza storica⁸. Una circolarità che, a dir tutto, si farà evidente solo nella cosiddetta «pseudotrilogia» di Zanzotto: nel *Galateo in Bosco* e, soprattutto, in *Fosfeni*⁹.

È un fatto che Zanzotto ricorderà a più riprese questa mossa d'apertura. La quale figura anche fra le primissime voci nella sua bibliografia critica (stando a Velio Abati per la precisione la quinta; a precederla in ordine di pubblicazione, peraltro, tutte firme autorevoli: Bo, Gramigna, Betocchi e Spagnoletti)¹⁰.

In un'intervista ad Anna Grazia D'Oria contenuta in un numero fortiniano della rivista leccese «l'immaginazione», ancora nel 1985 ricorda l'episodio, Zanzotto, come molto importante sul piano personale:

8 Rinvio al mio *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto*, in *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza, Atti del convegno di Roma, novembre 2003*, a cura di G. Ferroni, M.I. Gaeta e G. Pedullà, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 197-222 (specie a p. 203).

9 Rinvio al mio *Parossismi di purezza. Baratri-nord nella «Pseudotrilogia»*, *Convegno di Venezia-Pieve di Soligo, 13-14 ottobre 2006*.

10 Cfr. V. ABATI, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Firenze, Giunti, 1995 (e cfr. Id., *Bibliografia della critica*, PPS, pp. 1763-82). A caldo, e in privato, Zanzotto si era mostrato meno conciliante. Scrivendo a Carlo Betocchi il 16 novembre 1952, aveva anzi sbottato: «lei è l'unico che si sia interessato con un po' di serietà a *Dietro il paesaggio*» [con la recensione apparsa su «Il Popolo», il 5 dicembre 1951]. «Da quel libro ho avuto quasi solamente amarezze, perché pochi l'hanno comprato, meno letto e quasi nessuno letto con attenzione. E poi penso che si sia voluto farmi scontare il premio (anche da lei... impartitomi): i primi a mandarmi al mare, col non scrivere niente, sono stati proprio gli amici del "Kreis" di Milano, che pure tanto mi avevano incoraggiato» (cit. in M. MORETTI, *Le collaborazioni di Andrea Zanzotto a «L'Approdo» (1954-1977)*, in *«L'Approdo». Storia di un'avventura mediatica*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 281-345: 284n). Del *Kreis* milanese Fortini – reduce dal «Politecnico», ora fra gli olivettiani – era *magna pars*.

ricordo il suo primo, contrastato ma sincero giudizio sul mio lavoro, su *Dietro il paesaggio*, in cui identificava infine un «autentico furor letterario», cioè la perentorietà di un'ineliminabile linea d'orizzonte etica. Questo giudizio di Fortini è stato per me della massima portata mettendomi davanti a una mia autogiustificazione esistenziale¹¹.

Sul versante *contrastato* del famoso pezzo del '52, non si sarà mancato di notare il cenno all'*idillio ermetizzante* che rappresenterà, anche in futuro, costante intralcio e provocazione alla lettura fortiniana di Zanzotto. Sia come sia, il pezzo di «Comunità» dà inizio anche alla parte in ombra, del dialogo fra i due: quella epistolare. La prima delle numerose lettere zanzottiane conservate presso il Centro Fortini dell'Università di Siena, seppur circospetta nei toni (e significativamente dattiloscritta), è del 15 ottobre 1952¹²; ma già le missive del '57-'58 tradiscono una profonda confidenza. All'indomani di *Vocativo* – che in tutti i sensi segna un salto di qualità ma che proprio per questo accende un dibattito che né *Dietro il paesaggio* né l'opera seconda *Elegia e altri versi* avevano potuto consentire –, così si rivolge a Fortini Zanzotto (anticipando temi, come la necessità di *dire* contro il blocco psichico dell'*afasia*, che diverranno consueti alla sua riflessione pubblica solo tra diversi anni). *Dietro il paesaggio* è già visto come un piccolo ma sicuro classico, un termine di paragone di (relativo) equilibrio al quale sarebbe tuttavia impossibile restare fedeli (neppure limitandosi al «punto di vista psicologico»):

11 AD, *Su Fortini (intervista a cura di Anna Grazia D'Oria)* [1985], pp. 231-232.

12 Il carteggio conservato presso il Centro Fortini – che qui si ringrazia (nelle persone del direttore G. Nava e della conservatrice E. Nencini) per avermene permesso la consultazione ed aver autorizzato le citazioni contenute nel presente contributo – consta di 56 fra lettere, cartoline postali e illustrate. Il Centro conserva anche, in copia, tre delle lettere fortiniane (per un cui censimento occorre attendere l'inventario dell'archivio Zanzotto, da tempo programmato). Due lettere, una di Zanzotto e una di Fortini, sono state oggetto di parziale pubblicazione per le cure di V. ABATI in *Andrea Zanzotto-Franco Fortini. Due lettere (1960-1968) e un'intervista*, «L'ospite ingrato», II, 1999, pp. 299-324).

Ti ringrazio anche dell'avermi difeso "fieramente" presso gli amici-nemici di «Officina». Credo che risponderò a quelle punzecchiature: si vede che l'estensore della nota non sa che sia il sonno, ne ignora la preziosità... ma sarebbe un discorso lunghissimo; e intanto, per quel che mi riguarda, il sonno devo ottenermelo a forza di pastiglie¹³. Qui, tra l'altro, poco fila bene, credo che dovrò andarmene dal paesello, volere o no. Ma se mi muoverò non verrò a Milano.

Ho veduto l'articolo di Pasolini sul «Punto» e, in fondo, ha detto cose abbastanza serie, nei miei riguardi, anche se il problema non era, secondo me, impostato correttamente¹⁴.

13 Allude al *gossip* contenuto nel numero 11 di «Officina», novembre 1957, pp. 458-62 (a p. 458 e a p. 462), nella *Nota* anonima, ma da attribuire a Leonetti (così in ogni caso farà lo stesso Zanzotto nel celebre e polemico saggio su *I «Novissimi»*, uscito su «Comunità», 99, maggio 1962 e ora in *Id.*, *Scritti sulla letteratura*, vol. II cit., pp. 24-9: 26), a commento della famigerata *Polemica in prosa* di Sanguineti (a sua volta scritta rispondendo al Pasolini della *Libertà stilistica*, sul precedente numero 9-10): «In una cena romana "da Cencio", in attesa dei poeti sovietici in ritardo, ai 6 di ottobre, lo Zanzotto (presenti Fortini, Pasolini, Leonetti) si lagnava di aver perso il sonno per colpa di Sanguineti, affermando diabolico il suo *Laborintus* e degno di punizione se non era "sincera trascrizione di un esaurimento nervoso": ecco dunque uno, Zanzotto, di cui la buona coscienza, il sonno nelle convenzioni petrarchesche, è rotto da quella illeggibile e furiosa ironizzazione delle forme, e niente, niente affatto, dalle nostre costruzioni ideologiche e critiche; quella può essere, dunque, in un certo ambito, mordente. [...] Per Sanguineti continuerà a valere in poesia la situazione immobile, che da alcuni, astrattamente, si è voluta identificare con quella di Leopardi (mentre è angoscia del secolo, che si riduce poi alla sensazione del paesaggio – ora con la modulazione poetizzante, mettiamo, di Zanzotto: "perch'io dispero della primavera")» (nella cit. antologia della rivista, cfr. pp. 334-9: 335 e 338). Alla battuta di Zanzotto replicherà com'è noto Sanguineti (nel brano *Poesia informale?* accluso nell'antologia *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003⁶, pp. 201-4: 202) accettando la definizione «ma con una non piccola correzione: e cioè che il cosiddetto "esaurimento nervoso" che io tentavo di trascrivere sinceramente era poi un oggettivo "esaurimento" storico». Sull'episodio – assai noto, per non dire famigerato – si veda l'esauriente messa a punto di L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, pp. 19-31.

14 P.P. PASOLINI, *Principio di un engagement*, «Il Punto della Settimana», II, 51, 21 dicembre 1957; poi in *Id.*, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960 (ora in *Id.*, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, saggio introduttivo di

E tu, con le tue frequentazioni in Parnaso, come vai? Mi pare che attualmente critica e politica ti stiano attirando di più.

Ti sono grato per la fiducia che mi confermi anche dopo la rilettura dell'ormai famigerato (per molti) *Dietro il paesaggio*, che a me piace ancora tanto. Poter restare là, che fortuna! Almeno dal punto di vista psicologico. Ma le ragioni di una "non-afasia" (e non oso ancora chiamarla "colloquio") evidentemente s'impongono. Sì, bisogna dire, e dire significa salvarsi¹⁵.

Nel 1960, la seconda mossa "pubblica" della partita spetta di nuovo a Fortini: nel grande saggio uscito sul numero 2 del «Menabò», *Le poesie italiane di questi anni*, i connotati zanzottiani vengono presentati come quelli di «un ritardatario, senza dubbi, con quella picca di eleganza che è dei ritardatari»¹⁶. Dove *ritardatario* voleva dire, *tout court*, ermetico (quello stesso anno sarà senza perifrasi che la patente di «neo-ermetismo» verrà attribuita, a Zanzotto, da Sanguineti)¹⁷. Ma Fortini si affrettava a postillare

C. Segre, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1999, t. I, pp. 1206-9). Anche Pasolini prende le mosse dal *tòpos*, precocemente elaboratosi, del "ritardatario" («fino a questo *Vocativo* Zanzotto poteva venire tranquillamente definito epigono, magari delizioso, deliziosamente garbato nel suo dettato serio, fine e senza un errore: un Masolino della parola tra i Masacci della realtà»; un «gotico sopravvissuto e gentilmente operante nel contado»; «il più felice epigono dell'ontologia letteraria ermetica»); ma passa poi a definire la «crisi» intervenuta appunto all'altezza di *Vocativo*: «questa resistenza di Zanzotto alle circostanze esterne non poteva durare per sempre: con *Vocativo* egli è in piena crisi. [...] L'attuale crisi di Zanzotto consiste [...] in una riflessione: ossia in una divisione, tra lo Zanzotto che registra passivamente se stesso, con i beati abbandoni della nevrosi, e lo Zanzotto che comincia a oggettivarsi, a guardare se stesso come fenomeno. [...] Ciò che soprattutto lo traumatizza, ora, è l'irrazionale che è in lui, e che fino adesso aveva considerato, nell'involucro estetico, un fatto ovvio e naturale».

15 Lettera di Zanzotto a Fortini dell'11 gennaio 1958.

16 F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni* [1960], in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 e Milano, Garzanti, 1987²; ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini con un saggio di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 566.

17 A due riprese in *Stilemi sperimentali* [1960], in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 177-82 (a p. 177 e a p. 182). Definizione ripetuta, appena più argomentando, in ID., *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, intervista a cura di E. Risso e fotografie di G. Giovannetti, Lecce, Manni, 2001, p.

il referto sottolineando come già nel libro d'esordio si facesse strada la tonalità fondamentale del poeta, «quella tonalità di verde e di celeste, di gelate ombre di noci, che è il colore di Hölderlin», e a rilanciare la partita – vulnerato e fascinato da un libro come *Vocativo*, a quell'altezza il più recente di Zanzotto – sostenendo che «i modi dell'ermetismo, dalla provincia, tornano, ma innestati su di una tematica di titanismo esistenziale e cosmico»¹⁸. Per molto più tardi – contraccambiando l'intervista ad Anna Grazia D'Oria, in un numero stavolta zanzottiano dell'«immaginazione» – siglare un consuntivo come questo: «una poesia che traspone le esigenze dell'Ermetismo anni Trenta in un universo, l'odierno, dove la fissione di esperienza quotidiana e conoscenza scientifica hanno lasciato indietro il punto critico con una esplosione letteralmente irrimediabile»¹⁹.

È per questo che nessuna opera in lingua italiana, nel secolo che s'è da

11 (nell'occasione però accludendolo, a trentatré anni di distanza, al canone della *Poesia italiana del Novecento* – quale «immagine» che «può essere giudicata ormai come storicamente necessaria»).

18 F. FORTINI, *Le poesie italiane*, cit., p. 566.

19 Fortini su Zanzotto (intervista di Anna Grazia D'Oria), «l'immaginazione», 37-38, gennaio-febbraio 1987 (numero monografico su Zanzotto), p. 12. Al saggio uscito sul «Menabò» Zanzotto risponde con una lettera il 25 febbraio 1960 (è quella pubblicata da Abati: *Andrea Zanzotto-Franco Fortini*, cit., pp. 301-2), rilevante per le caratterizzazioni psicologiche del destinatario nonché per l'anticipare quei toni di sincera gratitudine che, al di là di tutte le divergenze, mai in Zanzotto verrà meno nei confronti di Fortini: «Non posso approvare i tuoi punti di vista, o almeno certi loro aspetti, ma bisogna riconoscere, leggendoti, che oggi nessuno più scrive di poesia con tanto amore, con tanto affanno. [...] Il tuo irriducibile platonismo, "costituzionale", incrociandosi col tuo marxismo, ti porta inevitabilmente a configurare come poesia "vera" solo quella che sarà da una società "vera" che non è mai esistita, o meglio, che finora non si è attuata. [...] Del resto tu hai trovato non vano anche il mio lavoro e forse tu, a differenza di molti altri, hai potuto concedere questo apprezzamento proprio per il tuo platonismo "refoulé". Forse sto dicendo sciocchezze. Non badare. È solo un modo per cercar di capire "come mai" vi siano tra noi dei punti in comune, vi siano, tutto sommato, molti dati di sensibilità comuni. E io me ne rallegro, probabilmente perché mi conforta il sentirmi "confermato" sia pure parzialmente, da chi stimo, anzi da te che hai al grado massimo la rabbia, l'angoscia, l'ira, l'ossessione della poesia».

poco concluso, può quanto quella di Zanzotto aspirare alla classica definizione (della storiografia però, si badi) di «opus maxime oratorium»: citata nel componimento, della *Beltà, Alla stagione* (P 279). Nell'antologia commentata del '77, *I poeti del Novecento*, dirà Fortini che «nessun altro come lui aveva nei nostri giorni fatto poesia con così consumati strumenti retorici, di una condizione della parola e del soggetto sottoposta a una proiezione cosmica, extraterrestre»²⁰.

Non è un caso che il dialogo – contrastato dialogo – fra i due amicali avvenga proprio sul piano – problematico piano – della funzione e della fungibilità della *norma*: cioè della tradizione lirica occidentale e di quello che si definisce, insomma, Grande Stile. Ha insieme ragione e torto, Fortini, ad annoverare Zanzotto come interprete ultimo (e «ritardatario», allora, in senso assai più incurabile di quello, visto sopra, in virtù del quale egli ricapitolerebbe le posture linguistiche più idiomatiche del nostro Novecento lirico) della «funzione del poeta come quella di colui che ispira, ossia dello sconosciuto “legislatore dell’universo” come volevano Hölderlin e Shelley, e prima di loro Petrarca e dopo di loro Mallarmé» (come dirà sempre nel '77)²¹. Quella che va altresì sottolineata è la specificità di

20 F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, cit., p. 213.

21 *Ivi.*, p. 215. La definizione dei poeti come «non riconosciuti legislatori del mondo» proviene dalla *Difesa della poesia*, del 1821, di Percy Bysshe Shelley (la si cita dalla traduzione di F. Rognoni nella sua edizione delle *Opere* di Shelley, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 1045). Il passaggio dell'antologia del '77 viene di poco anticipato dalla lettera di Fortini del 5 ottobre 1976 che reagisce in modo ammirato ma, al solito, contrastato alla lettura del (poi) celebre saggio zanzottiano su Petrarca (*Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, introduzione a F. PETRARCA, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1976; poi in FA, pp. 261-71). Si tratta di un vero e proprio “manifesto” del materialismo critico fortiniano, enunciato proprio nella sede – strategica, per entrambi – del rapporto con i classici della tradizione: «Caro Andrea, splendida la tua introduzione al Petrarca, scritta con una sicurezza magistrale – fino al punto dove cominci ad avvolgermi in un discorso che ti invischia (p. 13 [il passo è a p. 270 nell'ed. cit.]). Non si capisce più se parli della poesia di Petrarca; o di Petrarca; o della poesia. “... può forse rendere meno costrittive le maglie

Zanzotto – rispetto alla medesima ambizione come l’avevano coltivata, in precedenza, appunto gli “ermetici” fiorentini –: che consiste nell’acuta coscienza, appunto, dell’*inattualità* di tale funzione e tale ruolo.

Perché è vero, insomma, che Zanzotto appare per molti versi poeta *d’altri tempi*: ultimo rappresentante di una concezione (oltre che di una caratura) del poetico di cui s’è perso lo stampo. Ma quello stampo s’è perso nel secolo che proprio lui, per altri versi, incarna appieno. Un altro apparente paradosso colloca la «gloria della lingua»²² conseguita da Zanzotto, infatti, *fuori dal tempo* (intenzionalmente intollerante, cioè, qualsiasi collocazione storica) nonché, insieme, al centro delle inquietudini e delle stupefazioni più tipiche e urgenti del *suo* (e dunque anche del nostro) *tempo*. La sua padronanza retorica ostenta insieme la più rigida e araldica *chiusura* (si pensi all’*Ipersonetto* incastonato al centro del *Galateo in bosco*, col quale – ancora

rigidissime dai vettori della violenza che fa la storia”. No, Andrea, non si può o non si deve, credo, toccare così questo tema; non, a livello storico-biografico (dato che interessi) per Francesco, consolo l’autoscienza della poesia, ma insomma per la sua (della poesia) collocazione negli ordini mondani, terrestri. Questa Defense of Poetry è accusatio manifesta; le peggiori velleità di cesarismo sono nella celebre chiusa di Hölderlin (poveretto, non poteva saperlo) o nella shelleyana persuasione che i poeti siano i misconosciuti legislatori dell’umanità. Voglio dire che questo è vero ma non perché poeti ma perché gestori (come altri) ad un altissimo grado di qualità, dei “valori”; e a condizione di chiarire che il “contropotere” non è solo della poesia, ma del sapere, della religio, dell’etica ecc. (E i santi dove li metti?) Non dimenticarti che Francesco in Dio ci credeva e considerava una tendenziale identità tra la cultura humana e la religiosità (cristiana), tra la Poesis e l’Evangelo. I potenti sono da lui superati in moto verso un sé che è nobilitas, humanitas, crux. La riduzione della religione a poesia è invece, in ogni senso, la miserabile eresia borghese, il suo “punto d’onore” che cuoce, da Baudelaire a te, tutti i veri, e li tormenta e rivolta. [...] E poi: quel che fa è la poesia, non i poeti. Ai poeti si dà il Nobel, si fucilano, si offre da bere ecc. ecc. L’aristocrazia è delle opere non degli operatori. | Ma, ti ripeto, a parte il durevole dissenso su questo punto, tutto il resto è magnifico».

22 Su queste parole dantesche (da *Purg.* XI, 97-9) terminava la cit. intervista a Fortini sull’«immaginazione»: «Considero Zanzotto mio maggiore nella “gloria della lingua” e mio eguale fraterno e concittadino per tutto l’altro».

una volta in dialogo con Fortini, come vedremo – compie l'impresa di resuscitare la forma-feticcio per eccellenza della nostra tradizione letteraria) ma volentieri si consegna, altresì, al gradiente massimo di *apertura*: ai linguaggi settoriali e scientifici ma anche ai reperti linguistici degradati del sottocodice pop, canzonettistico (da Mina e Modugno, citati nella *Beltà*, sino alla sanremese *Laura non c'è*, parlando ovviamente di Petrarca)²³.

È proprio quest'*apertura* ai mille livelli linguistici e noèfici dell'esperienza contemporanea che, a ben vedere, Fortini rifiuta. Almeno in prima istanza. Proprio su questo versante si appunta la lettera senz'altro più importante fra quelle conservate dal Centro Fortini: la quale coincide con un anello mancante che, nell'ordinata successione degli interventi pubblici fortiniani, appare evidente e persino clamoroso. Questa lettera, significativamente dattiloscritta, è datata «Bavognano di Ameglia, 2 gennaio 1968», e si colloca dunque all'indomani della lettura del dattiloscritto della *Beltà*; quella *Beltà* che proditoriamente Fortini vede concludersi in suo nome: con la dedica appunto «A Franco Fortini» del componimento esplicitario della raccolta, *E la madre norma* (PPS, p. 438), peraltro inviatagli dall'autore, in anteprima, sin dal '65²⁴:

Non è discorso da due parole, ma – in due parole – il senso è questo: primo, il libro è di prim'ordine e si fonda sulla estremizzazione polare dei due elementi che costituivano i precedenti (storia 'esterna' e antistoria personale, 'storia' personale e geo-cosmologia; e a altre coppie ancora...) [...]. Questi contenuti *reali* consistono nella eccitazione di fantasmi culturali contemporanei, sentiti come sorgente di lessico e di metafore: di qui, accanto ad una tragicità intensa e quasi sovrapposta ad essa, una diffusa decorazione, una esercitazione letteraria; che non rappresenta più lo schermo formale, la mediazione formale del 'Virgilio

23 Cfr. R. SCARPA, *La citazione "leggera" in Andrea Zanzotto*, in corso di pubblicazione in *La citazione, Atti del convegno di Bressanone, 11-13 luglio 2003*.

24 Non datata, ma da collocarsi (per altri riferimenti bibliografici in essa contenuti) appunto nel '65 è la lettera che riporta, in redazione ormai pressoché definitiva, *E la madre norma*.

di Pieve di Soligo' o dello 'Hoelderlin del Piave' – così assolutamente poeta – ma che si fa, pericolosamente, paurosamente, il fine stesso della composizione. [...] Non vorrei che alla domanda: “Ti piace stare al mondo?”²⁵ il nipios Z. rispondesse: “Sì, perché c'è Lacan”²⁶ (o Borges o la Klein o Blanchot o simili. “O Simon Mago, o miseri seguaci”)²⁷.

Vorrei tu intendessi il paradosso critico che mi trovo di fronte: mentre, per un verso, io ho sempre valutato come vitalissima e necessaria la tua poesia anche sapendo, anzi *proprio perché sapevo*, che il suo retroterra ideologico e psicologico non era né il mio né quello che avrei voluto avere; mentre ho sempre indicato, e sostenuto contro la critica sperimentalistica il valore assoluto di 'Vocativo' e delle 'Elegie'²⁸, ora, anche se reperisco la stessa forza e magari una forza e una verità magari superiori in questa o quella parte del tuo libro (che non posso qui criticare partitamene come farei in un saggio che ti dovrò), sento di aver raggiunto un limite mio di latitudine critica, sento che il rifiuto, non dei tuoi versi, ma della sfera (culturale, ideologica, letteraria, politica e metapolitica) in cui accettano di collocarsi non mi consente il moto del recupero. Z. apparente ritardatario, lo difenderò sempre; Z. vestito di nuovo, che fa l'avanguardista con infinitamente più sottile bravura di tutti coloro ma di necessità senza il loro cinismo, no, non lo difendo. Contemplo il fato che ti conduce, di lettura in lettura, di terapia in analisi, di poesia in poesia: so che né parola di amico né debito amore può, né deve, farti mutare. Contemplo anche il fato mio, meno diverso dal tuo di quanto appaia, salvo che mi son presa la parte di scrivere di queste cose, oltre tutto e di scrivertene²⁹.

A questa lettera di “chiusura” (alla quale peraltro – a conferma ennesima della “tara” che sapeva fare rispetto ai toni, pur così drastici, dell'ami-

25 Fortini parafrasa parodicamente l'esergo di *Sì, ancora la neve*: «“Ti piace essere venuto a questo mondo?” | *Bamb.* “Sì, perché c'è la STANDA”» (PPS, p. 273).

26 «La battuta è di Ruth» (così, in calce, una nota di Fortini: si tratta di Ruth Leiser, sua moglie).

27 *Inf.* XIX, 1.

28 *Sic* per «Ecloghe». Fortini premette di scrivere senza libri, e senza il testo della *Beltà*, alla mano (il riferimento è ovviamente alla raccolta zanzottiana del '62, *IX Ecloghe*).

29 *Andrea Zanzotto-Franco Fortini*, cit., pp. 302-7.

co-avversario – Zanzotto risponde con gratitudine)³⁰ segue, nondimeno, la partecipazione di Fortini a una presentazione milanese della *Beltà*. Ma appunto presentare un libro, per uno come Fortini, certo non equivaleva a pregiudizialmente difenderlo. Echi della burrascosa serata reca una successiva lettera di Zanzotto, del giugno dello stesso anno:

Caro F.F. | sono troppo disorientato per ripensare a quanto è accaduto in questi ultimi tempi. Anche quella sera attendevo con ansia la fine del gioco per tornare a sdraiarmi, riuscirci a stento a reggermi in piedi. [...] se tu avessi fatto certe esperienze ti saresti allora ricordato meglio di me, della mia presenza fisica (o della mia assenza psichica). Quando si parlerà non dico di un “potere depresso” o “dei depressi” o degli “ex-depressi”, ma di una minima possibilità di audizione da concedersi anche a questa minoranza che forse merita di essere un po’ considerata perché ha subito (ingoiato) la più dura e pervicace delle oppressioni? Liberarla dalla sua schiavitù non sarà molto facile, nemmeno domani: la violenza che la perseguita viene da molto lontano.

Dopo quella sera, Fortini deve aver promesso a Zanzotto un proprio scritto critico sulla *Beltà*, anche in funzione riparatoria. Le regole del gioco non prevedono questo tipo di scorciatoie; anche se colpisce come, nella fattispecie, almeno un po’ Zanzotto si premuri di prevenire i furori dialettici, dell’altro, nei confronti dei «falsi maestri» e del loro «misero seguace» (non a caso Fortini, alla fine, della *Beltà* rinuncerà a scrivere):

Io ti ringrazio dell’idea di scrivere qualcosa sul mio lavoro, e non voglio assolutamente che assuma carattere riparatorio, come mi par di capire dalla tua lettera. Sia ciò che deve essere, o che doveva essere anche prima di quell’episodio (in parte da me previsto, preventivamente accettato). Ti pregherei però di soffermarti con maggiore perplessità-esitazione, con dubbi più articolati e prensili, sull’orlo di quelle zone del mio scritto che stanno a ridosso appunto di quelle esperienze cui ho accennato sopra. In fondo, quelli che tu chiami falsi maestri (ma non tutti lo sono, o lo sono “a macchie”, “a

30 «Carissimo, | avrei dovuto scriverti da gran tempo, per ringraziarti della vera attenzione e di tutto il resto» (biglietto postale del 24 gennaio 1968).

strati”) se mai esistono, per me, equivalgono spesso a colorazioni transeunti e basta, ad ammicchi. Credo di aver riservato un largo posto vuoto al vero³¹.

È comunque da collocare a quest’altezza il punto di massima distanza fra i due. Sintomatico, l’anno seguente, un atto mancato da manuale: Zanzotto pubblica in proprio il poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, e “dimentica” di includere Fortini fra i suoi destinatari³². A distanza di quasi trent’anni da quella famigerata serata milanese, nel ’95, Zanzotto non a caso ricorda l’episodio ancora con una certa emozione («l’alquanto drammatica presentazione della *Beltà*»):

Una certa polemica sorta all’affermazione dello strutturalismo e della semiotica scaturì anche alla presentazione che egli fece del mio libro *La Beltà* (1968), a Milano, libro che gli sembrò per certi aspetti un cedimento, pure riconoscendone le ragioni tanto perentorie anche storicamente, quanto paradossali, ma pur sottese da un’oscura domanda che egli affermò di sentire anche come sua³³.

31 Lettera di Zanzotto a Fortini, 21 giugno 1968.

32 Caro F.F. | che strano: forse hai ragione tu e mi hai rivelato inconscie ragioni del mio ritardo nell’inviarti la plaquette. In realtà io volevo dartela, brevi manu, e giusto in questi giorni avrei dovuto venire [sic] a Milano e passare anche a salutarti. Non ti avevo trovato a casa all’inizio di novembre, quando, in un breve excursus, potei distribuire agli amici le prime copie dell’opuscolo, poco fidandomi delle poste. | Ma io, consapevole di una certa diffidenza che tu avresti sicuramente provato di fronte a questo mio lavoro – che sento tanto inutile quanto per me necessario –, avevo bisogno di parlargliene, quasi di difenderlo, nell’atto di offrirte. Anche se, di fatto, non avrei saputo che dirti di preciso. Meglio dunque che te lo invii, che corra questo rischio. | Ho forse voluto anche punirti, in qualche modo, e seguire le orme dei grossi editori? Farò un esame di coscienza, un po’ d’autoanalisi. Credo che al massimo si rivelerà un moto di autodifesa, una paura di sentire messo in rilievo da te più quanto ci divide che quanto ci unisce. È una paura che mi ossessiona: specie quando entrano in gioco persone che m’importano molto» (lettera di Zanzotto a Fortini, 21 ottobre 1969).

33 AD, *Ricordo di Franco Fortini*, cit., p. 408.

Del resto una devastante ambivalenza era stata apertamente dichiarata, da Fortini, nella sua lettera. Da un lato «l'apparente ritardatario» (la metafora è sempre quella del saggio del '60, ma qui – quanto mai sintomaticamente – capovolta di segno: da motivo di velata riserva a versante di esplicito apprezzamento), dall'altro lo pseudoavanguardista pascolianamente (in questo caso, cioè, ironicamente) «vestito di nuovo». Da un lato il giudizio letterario («una forza e una verità magari superiori»), dall'altro quello ideologico (come ben si vede, qui, i due livelli possono contraddirsi in Fortini persino frontalmente; non così in Zanzotto, a sua volta portatore assai consapevole di un'ideologia sempre, però, inscindibilmente incarnata *nei testi*).

È sintomatico peraltro l'ammettere da parte di Fortini «il fato mio, meno diverso dal tuo di quanto appaia» (traduce a distanza Zanzotto: «un'oscura domanda che egli affermò di sentire anche come sua»). Il «recupero» della *Beltà* da parte di Fortini (che in sede consuntiva, all'inizio dell'intervista dell'87, verrà addirittura eletto a vertice assoluto dell'opera zanzottiana: «per la straordinaria compenetrazione di concreto-terrestre, acqueo-arboreo e di astratto-geometrico, da abissi celestiali o subumani; l'equilibrio sempre lacerato e sempre risorto fra idillio soave e avventura dell'esistente fra le gigantesche ombre del Drago-Essere»³⁴ dovrà infatti passare, come vedremo, per l'attraversamento – in proprio, cioè in quanto poeta – di una consimile porta stretta. Così che, all'altezza del 1983, quando Fortini torna sulla poesia dell'amico-rivale (nelle conversazioni alla Radio Svizzera pubblicate, postume, col titolo *Breve secondo Novecento*), non ci sorprenderemo troppo a vedere pressoché capovolto il diagramma critico del '68: se lo Zanzotto degli esordi «aveva potuto dare l'impressione di chi si schiera con la conservazione», con *IX Ecloghe*.

Zanzotto organizza un discorso che unisce e sposta dal loro piano

³⁴ Fortini su Zanzotto, cit., p. 12.

originario numerosi strati di linguaggi, come ad esempio quello scientifico o psichico e quello tecnologico e storico, in un unico magma 'sepolcrale' ma anche ostinatamente vitale anzi di agra sensualità. Comincia qui un percorso che darà eccezionali risultati con la raccolta *La Beltà* che è del 1968³⁵.

Ma il modo migliore per dipanare questo complesso intreccio di pensiero della e sulla poesia, quest'intrico di reciproci stimoli e contropinte, è quello di affrontare direttamente la lettura del componimento liminare della *Beltà*, appunto *E la madre norma* (ne si legga il testo riprodotto nel saggio di Luca Stefanelli, nel presente volume).

Col *sangue* della *madre norma* – con la linfa della tradizione poetica, cioè, che egli sente scorrere nelle vene, propagginarsi sino ai più infimi capillari – Zanzotto ha, come si vede, un rapporto ambivalente. È un combattimento *all'ultimo sangue* con essa – splendidamente rappresentata dal sintagma prelevato dal *Canzoniere* di Petrarca, *le dolenti mie parole estreme*³⁶ – che ci mostra questo componimento evidentemente metapoetico. Metapoetico e, insieme, sottilmente polemico. Tale che l'omaggio apparente all'amico-rivale finisce per configurarsi quasi come un'aggressione: sferzante quanto, a differenza di quelle pubbliche e private a più riprese ricevute, perfettamente criptata. Il combattimento non è solo con la *madre norma*, ma anche – in concreto – con chi in quel momento il monito di quella genitrice severa incarna: l'interlocutore-dedicatario, appunto. Il componimento della *Beltà* è infatti intessuto di rinvii alla stessa poesia di Fortini, e in particolare (col cenno altrimenti incomprensibile alla mito-

35 F. FORTINI, *Zanzotto 2*, in ID., *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1996; ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1190.

36 È il v. 13 della celeberrima canzone *Chiare fresche e dolci acque* (R.V.F. CXXXVI). Sull'esemplarità fondativa di Petrarca per Zanzotto, cfr. R. MANICA, *Petrarca e Zanzotto*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano, Atti del convegno di Roma del 4-6 ottobre 2001*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 243-53 (e la mia introduzione allo stesso volume, *Petrarca è di nuovo in vista*, *ivi*, pp. XIII-XXI).

logia del *golem* e alla *torre di Praga*) a *Da Praga*, episodio di *Una volta per sempre* datato «1966» e che reca a sua volta la dedica *Per Andrea Zanzotto*³⁷. Come chiarirà in séguito Zanzotto, i due componimenti – *Da Praga* e *E la madre norma* – «riecheggiano una delle occasioni più fervide di auspici, il viaggio che compimmo insieme anche con Vittorio Sereni e Giovanni Giudici nella Praga al colmo della sua primavera 1967»³⁸. Ed è proprio in questa poesia di Fortini che fa la sua comparsa, tra l'altro, la metafora del «sangue» che nella *Beltà* torna – con ripresa stavolta, nel sintagma *corpo esangue*, dell'episodio del combattimento fra Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme liberata* tassiana: XII, 58 – nel XVIII e ultimo “pannello” della grande suite *Profezie o memorie o giornali murali* (PPS, p. 346-7) che immediatamente precede *E la madre norma*.

Come spiegano le note di Zanzotto (PPS, p. 357), è proprio nella *madre norma* che va riconosciuto il «qualche cosa» che «si esprime all'inizio in prima persona e poi si ritrova come termine di un'esortazione-imperativo» (ma *Va' nella chiara libertà* ecc. si lascia leggere, in effetti, come classico “congedo” di canzone). Se è vero, dunque, che c'è «una sostanziale coincidenza fra l'io del poeta e il personaggio-poesia» (Dal Bianco, PPS, p. 1516) la lotta *all'ultimo sangue* è, infine, una lotta interiore: precisamente fra lo Zanzotto *ritardatario* e lo Zanzotto *avanguardista* (*io come giolli sempre variabile e unico*, si definisce del resto: “carta” versatile e persino versipelle, che si può giocare dunque in qualsiasi occasione la “partita” lo richieda). L'omaggio alla *norma* – come pertiene a ogni condizione manieristica – non può che passare per la sua contestazione radicale; perché essa ci possa nutrire, insomma (alludendo al quanto di vampirismo implicito in ogni riabbeverarsi alla tradizione)³⁹, il suo *sangue* dev'essere sparso copiosamente:

37 F. FORTINI, *Una volta per sempre*, cit., p. 253.

38 AD, *Ricordo di Franco Fortini*, cit., p. 409.

39 Come segnala sempre il commento di Dal Bianco numerosi sono i punti di contatto della poesia con un'altra della *Beltà*, *In una storia idiota di vampiri* (PPS, pp.

«Solo così si potrà mantenere un rapporto attivo con l'asse materno della tradizione poetica e linguistica, un rapporto che implica la continua rivitalizzazione della norma stessa, e con essa della poesia, anche se l'operazione è tutt'altro che indolore» (ancora Dal Bianco).

Ma in particolare si fa strada, qui, la consapevolezza ormai irreversibile di una gestibilità solo *ironica* della tradizione stessa: del suo accamparsi, cioè, ormai solo in forma e con valore di *convenzione* (consapevolezza che Zanzotto condivide, in questo lasso di tempo, con un quasi coetaneo assai consapevole come Giudici)⁴⁰. Già nella lettera inviata a Fortini nel '60, del resto, Zanzotto aveva scritto:

Tu, nonostante tutto, sei quello che cerca sulla carta, nei testi, il punto di rottura, il salto qualitativo, l'espressione che, da "alzo zero" come nella prosa,

302-4).

40 Si veda, di qualche anno precedente, il saggio *La gestione ironica*, uscito su «Quaderni piacentini» nel '64 (poi in G. GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 207-17): a chi si trovi «nell'impossibilità di innovare» resta la possibilità di «esercitare l'atto innovatore in altra direzione, rovesciandolo: a innovare cioè non la forma istituzionale, ma il suo proprio atteggiamento nei riguardi della medesima, attribuendogli un ossequio, un riconoscimento, tanto chiaramente formale da apparir menzognero, ossia ironico, equivalente insomma a una sospensione o negazione di riconoscimento» (p. 213). Esplicita, in Giudici, la connotazione *politica* di un simile atteggiamento: «Quando la rivoluzione non è possibile e l'intervento riformatore si prospetta inefficace, la gestione ironica è un tipo di approccio che non compromette la volontà organizzante, differenziante, del soggetto, non la isola dalla realtà del suo tema» (p. 214). Nel grande saggio storiografico sui *Poeti del secondo Novecento* (pubblicato nel 1986 nell'aggiornamento della *Storia della Letteratura Italiana* Garzanti, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, e ora in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 217-23). G. Raboni ha intitolato *Grande stile e ironia* il capitolo dedicato a Zanzotto e a Giudici: «combinazione apparentemente bizzarra formata da "grande stile" (che sta per presenza e primato di una forma alta, tragica di pronuncia e, più ancora, di interpretazione del mondo) e "ironia" (che sta, ovviamente, per tutto ciò che la parola significa e dunque, fra l'altro, per critica o abbassamento o ribaltamento dei contenuti formali espressi o implicati dal primo termine)» (p. 217).

passa ad altra angolazione, indica, perché no? Cieli, uranèmi! E del resto io che ritengo “convenzionale” ogni forma attuale d’espressione, arrivo per altre vie alle tue stesse conclusioni⁴¹.

Nello stesso ’60 Zanzotto si spinge sino a formulare un possibile “movimento” (in evidente alternativa a quello, fra poco sugli scudi ma già in evidente preparazione, della neoavanguardia) del *convenzionismo*:

se oggi si perdonasse all’“ingenuità” non resterebbe che lanciare, per il momento, un “manifesto del convenzionismo”. Anche i generali, oggi, si servono di armi convenzionali, giacché le vere non si possono adoperare e dunque non ci sono, “sono” solo nelle altre, attraverso le altre. Sì, sentirsi convenzionali anche quando si brucia, rispetto all’“altro” bruciare: sarebbe almeno un po’ più serio che fare gli arrabbiati o i voyeurs o gli sperimentalismi. Non mancano, tra i venuti nel dopoguerra, coloro ai quali l’etichetta di “convenzionista” si adatterebbe molto bene⁴².

Non si può non pensare che ci sia anche Fortini, tra i *venuti nel dopoguerra* ai quali pensa qui Zanzotto: su coordinate non distanti da quelle definite dal «classicismo paradossale» di marca montaliana fatto proprio, a quell’altezza, da figure a lui care quali Solmi e Sereni⁴³. Una sigla metaforica di quanto intende per «convenzionismo» sarà, proprio nel componimento dedicato a Fortini nella *Beltà*, la metafora del «sangue morto-ribollente»

41 *Andrea Zanzotto-Franco Fortini*, cit., p. 302.

42 A. ZANZOTTO, *Autoritratto*, in *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di E.F. Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 440.

43 La formula di Montale è addirittura del ’26 (cfr. T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002); S. Solmi parla di «paradossale classicità» (a proposito di Eliot) nel ’46 e nel ’52 di una tradizione che, senza più «un mondo di strutture preformate su cui poggiare», deve «trarre da sé le proprie convenzioni»; nel ’56 postfacendo a *Levania* dello stesso Solmi, V. Sereni opta per quest’arte «di difesa» come «autentica classicità». Rinvio, per la questione, al mio *Petrarca è di nuovo in vista*, cit., pp. VII-X.

(così lui stesso nella nota alla raccolta) di San Gennaro, da Zanzotto significativamente scelta fra tutte quelle che al sangue potrebbero legarsi: credenza quanto mai improbabile, quella popolare nel vivificarsi a scadenze annuali della venerata linfa-reliquia cristallizzata, ma proprio per questo assolutamente necessaria (già in *Vocativo* una poesia s'intitolava *Ineptum, prorsus credibile* [PPS, p. 164-6]: formula della patristica di Tertulliano che, contro ogni ragione, paolinamente vantava la stoltezza, e dunque la credibilità, del messaggio di salvezza cristiano)⁴⁴.

È quindi *per convenzione*, appunto, che si finge di credere al *ribollire* del *sangue morto* del santo – così come si finge di credere alla *madre norma*: con moto psicologico, prima che ideologico, che ricorda quella che della *Beltà* è l'immagine più celebre, l'esortazione *Al mondo* (PPS, p. 301) affinché si tiri «Su, bello, su» – come il barone di «münchhausen» s'era tirato per i propri stessi capelli... (Così, proprio, s'era espresso Solmi: una poesia che deve *trarre sa sé le proprie convenzioni*.) In un intervento del '65, tre anni precedente dunque alla pubblicazione del libro, l'immagine era stata usata da Zanzotto in un contesto che esplicita i suoi riferimenti filosofici e concettuali:

Si è nel labirinto, si è “qui” per tentare di sapere da che parte si entra e si esce o si vola fuori. Per creare una prospettiva. Ciò avviene appunto nella tensione al linguaggio, nella poesia, nell'espressione (in senso etimologico e *ultra*). È il «sublime» e ridicolo destino (pendolarmente e reversibilmente) di Münchhausen che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli. Noi siamo Münchhausen, lo è la realtà; lo siamo forse in quel processo che Freud ha chiamato sublimazione e che ha un oscuro rapporto con la dialettica. La quale può operare, anche se non è mai completamente «di questo mondo»⁴⁵.

44 E anche in questo caso è data una lettura metalinguistica: «è plausibile una interpretazione “allegorica” che rimanda all'atto della creazione poetica» (S. DAL BIANCO, PPS, p. 1450). Vi si noti, fra l'altro, un verso in questo contesto eloquente come il 27 della prima parte: «Sangue e forma, stoltezza e trionfo».

45 *Il mestiere di poeta* [1965], PPS, pp. 1132-3.

Come si vede, il doppio legame tra *impossibilità* e *necessità* ha, in Zanzotto, valenza molto più ampia che meramente letteraria: bensì esistenziale, gnoseologica e, persino, ontologica. Che l'ironia, la *gestione ironica* del patrimonio letterario tradizionale, sia unica possibile via d'accesso al *sublime* lo dice proprio la dittologia «*sublime*» e *ridicolo destino* attribuita al Barone di Münchhausen e, lui tramite, all'universale condizione. Si tratta di quella che in retorica si dice preterizione e, in psicoanalisi, formazione di compromesso (anche se Zanzotto, come s'è visto, preferisce parlare di *sublimazione*), ma che Giorgio Agamben ha recentemente ricondotto alla sua valenza religiosa – la più adatta, tutto sommato, a definire l'atteggiamento di Zanzotto⁴⁶. Se la poesia moderna, secondo il filosofo, è caratterizzata da una dimensione complessivamente parodica è perché essa ha perso il suo legame originario, naturale, con il *canto*: cioè appunto col *carmen*, la celebrazione del nume. In un tempo secolarizzato, o come egli preferisce dire *profanato* – con gli dèi estinti o fuggiti, cioè –, all'artista non resta che la «parodia» come «forma stessa del mistero»: in quanto «essenziale alla parodia è la presupposizione dell'inattingibilità del suo oggetto». In questo senso la «parodia» è «paraontologia»: perché «esprime l'impossibilità della parola di raggiungere la cosa e quella della cosa di trovare il suo nome»⁴⁷.

Di qui, nella sostanza, quello che Zanzotto chiama *convenzionalismo*. E che lo guiderà all'atto di passare, nella partita che sto raccontando, dal ruolo di ricettore più o meno ironico delle sferzate di Fortini (quasi un suo *punching-ball*), a quello di cursore contropiedista e infine, nel *match*, leader inapparente quanto effettivo. Nel '77 Fortini insisteva, nel “medaglione” zanzottiano della sua antologia laterziana, sulla «recitazione illimitata» (che

46 Una ribadita e tanto più inattuale *nostalgia del sublime* nel poeta, intesa come ricerca di un *deus absconditus*, è da lui enunciata nelle conversazioni del 2002 e del 2005 da me riportate in *Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime*, «Galatea. European magazine», XIV, 10, novembre 2005, pp. 30-37.

47 Le citazioni da G. AGAMBEN, *Parodia*, in *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 42-43, 45, 50 e 54.

trova i propri strumenti nell'«esibizione stilistica», nel «*pastiche* formale», nel «gusto di esercizio tecnico») di Zanzotto, la quale si affianca però – a fronte dell'atteggiamento ludico e disincantato degli «amici-avversari», dei «“negatori” delle avanguardie» – a un indifeso sprofondamento nei labirintici recessi dei propri moventi interiori: «intorno a centri psichici e a nuclei riconoscibili del discorso»⁴⁸.

Ma proprio l'anno seguente, nella nuova raccolta *Il Galateo in Bosco*, figura il massimo *exploit* del gusto per la «recitazione» di Zanzotto, il suo punto di massimo e più esibito *convenzionalismo*: naturalmente l'*Ipersonetto*. Il cui componimento esplicitario, *Postilla, Sonetto infamia e mandala* (PPS, p. 608), reca di nuovo (come quello della *Beltà* dieci anni prima) una problematica dedica a Fortini. Stefano Dal Bianco ha così interpretato questo parallelismo: «l'*Ipersonetto* nel suo complesso è l'altra faccia, apotropaica, della fuga dalla norma che era stata al centro dell'avventura della *Beltà*» (P 1599). Certo; e reversibilmente – come aveva valore «apotropaico», di scongiuro, menzionare la *madre norma* al termine di un'«avventura» linguistica che appariva collocata davvero fuori da ogni “norma” – ha un straordinario valore di controtendenza dialettica evocare l'*irrealtà* e il *falso* all'atto di quello che, al contrario, appare un estremo atto di fede in quella medesima *norma*. Perché l'*Ipersonetto* è sì un monumento alla tradizione – probabilmente quello formalmente più compiuto che il Novecento letterario italiano abbia saputo produrre – ma al contempo, di quella tradizione, rappresenta altresì la più sottile e corrosiva parodia: non invano sono

48 F. FORTINI, *Andrea Zanzotto*, in ID., *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 210-6: 211 e 213. E in un breve intervento dello stesso anno, occasionato dalla *princeps* del poemetto *Filò* (*Dialetto ucciso e mai morto*, in «Corriere della Sera», 20 febbraio 1977; poi [con data erronea «1984»], col titolo «*Filò* di Andrea Zanzotto», in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 343-4) sigla così l'ancipite valenza di ogni atto di parola zanzottiano: «La affascinante vitalità serpentina di questo libro, ripresenta, come tutta la poesia di Zanzotto, una divisione (e, ad altro livello, un ricongiungimento) fra un alto manierismo, madido di pietà storica per le culture defunte, e una oltranza informale, esorbitante, lacerante».

menzionati *falso* e *infamia*, e *righe infami e ladre* sono definiti i suoi versi.

Postilla viene anticipato sulla rivista «Tuttolibri» con un breve autocommento zanzottiano che insiste, proprio, sul senso di questo *falso*:

Resta il sentimento di un vero e di un falso minotaurizzati come non mai nel sonetto, proprio in questa figura, che sembra avere il diritto di riassumere tutti i *deficit* della *fictio* letteraria, e poi di tutto quel che si vuole. Eppure, maledettamente, questa figura presenta una sua irriducibilità da frammento di una cristallografia e petrografia del profondo non mai esplicitata del tutto, da segno e disegno mandalico assolutamente eterodosso, ma sicuramente autorizzato e autorevole, col suo dinamico *telescopage* di allusioni, a perdita d'occhio⁴⁹.

Ma ecco il testo:

POSTILLA

(*Sonetto infamia e mandala*)

A F. Fortini

Somma di sommi d'irrealtà, paese
che a zero smotta e pur genera a vista
vermi mutanti in dèi, così che acquista
nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese,

vanno da falso a falso tue contese,
ma in sì variata e infinita lista
che quanto in falso qui s'intigna e intrista
là col vero via guizza a nozze e intese.

Falso pur io, clone di tanto falso,
od aborto, e peggiore in ciò del padre,
accalco detti in fatto overver misfatto:

così ancora di te mi sono avvalso,
di te sonetto, righe infami e ladre –
mandala in cui di frusto in frusto accatto.

49 A. ZANZOTTO, *Postilla*, «Tuttolibri», 141-2, 12 agosto 1978.

Il poeta si rivolge all'Italia e in particolare al suo Triveneto, di recente scoperto fragilissimo col terribile terremoto del Friuli, nel '76: quello del *paese / che a zero smotta*, che viene cioè spianato dal sisma, è suolo nel quale non si può più avere la fiducia di un tempo («Na fedeltà granda la se a sfantà», si leggeva due anni prima in *Filò*: PPS, p. 522). Ma il *terreno saldo sotto i piedi* è anche, metalinguisticamente, quello della tradizione: perché appunto sulla *madre norma* – lo sappiamo già dalla *Beltà* – non si può più confidare se non, appunto, per *convenzione*.

Anche le violente *contese* politiche di quegli anni Settanta – nelle quali Fortini s'era appassionatamente schierato – per Zanzotto vedono fronteggiarsi *falso e falso*. Il ricorso al più “aspro” lessico di matrice dantesca (*s'intigna, intrista*) sottolinea l'esito guasto e moralmente riprovevole di un tale *falso*, che si presenti invece quale *vero* – così favorendo, tra fazioni in teoria irriducibilmente avverse, vantaggiose *nozze e intese*. Ma da tale paesaggio eticamente in rovina il poeta non si tira fuori. (Così come forse non ne esenta l'interlocutore: se le *contese* alle quali allude, in tal caso metalinguisticamente, sono anche quelle, per le rime, tra i due poeti-rivali)⁵⁰. Per prima cosa il comporre versi, in effetti, risulta un *falso*: riproduzione del *falso* altrui, cioè delle passate forme ricalcate dal manierismo dell'*Ipersonetto* (*clone* è termine della genetica assai diffuso oggi, certo non nel '78; probabilmente, anzi, Zanzotto è il primo a introdurlo in un testo letterario). Ma la spietata, “minotaurica” dialettica zanzottiana impone che tale (auto)accusa venga veicolata proprio da una forma che a sua volta s'*accalca*, si deposita cioè nel *calco* di una forma del passato (esattamente come fa il *cliché* al quale s'intitola un'altra sezione del *Galateo*).

50 Ha ragione L. Tassoni, nel suo commento (A. ZANZOTTO, *Ipersonetto*, Roma, Carocci, 2001, p. 144), a ritenere che «le *righe infami e ladre* (v. 13), nell'ambiguità dell'inciso, possano essere sia quelle del nostro poeta sia quelle degli altri poeti che a loro volta si sono avvalsi del patrimonio-mandala sedimentato nei secoli», ma in questo caso appare logico che sia colui al quale il testo si rivolge – Fortini, appunto – primo indiziato di tale chiamata a correità...

Infine il poeta si rivolge direttamente al proprio componimento, o meglio alla forma-calco usata per realizzarlo: appunto il *sonetto*, con le sue *righe infami e ladre*. A quest'appiglio, misero, si aggrappa. È evocato il personaggio dantesco di Romeo di Villanova, menzionato da Giustiniano nel VI canto del *Paradiso*, costretto a sopravvivere «mendicando sua vita a frusto a frusto» (cioè boccone dopo boccone, v. 141). All'atto della fagocitazione si allude spesso nell'*Ipersonetto*, e ha a sua volta un significato metalinguistico: il vampirismo citazionale, nei confronti della tradizione letteraria, è leggibile come avidità fagica, bulimica... Qui il poeta mendica la sua residua speranza: in un'ambigua fede nella forma, pur in precedenza violentemente abiurata, come *mandala*. Il *mandala* è un disegno che i monaci buddisti del Tibet si esercitano a pazientemente comporre (in forma di cerchi iscritti in un quadrato) con polveri, sabbie e rocce, per poi lunghissimamente contemplarlo. Manufatto perfetto – e perfettamente inutile – nel quale è dato riporre una fede che si sa superstiziosa e, dunque, disperata.

Ancora nel '93, scrivendo della produzione “metricista” di Giovanni Raboni (iniziata negli anni Ottanta su esplicito modello dell'*Ipersonetto* e dietro la sollecitazione di poeti più giovani come la compagna Patrizia Valduga), dirà Zanzotto di questo *minotaurizzarsi di vero e falso*: cioè del «definitivo straripare, nella poesia, di una consapevolezza del “convenzionale necessario”, della reversibilità tra falso vero e vero falso con tutti i relativi paradossi e giochi perversi [...] generando in ciò una specie di stravolta “ipernovità”»⁵¹. E davvero questo descritto – non senza la discreta menzione (attraverso quel malizioso prefisso *iper-*) della sua matrice⁵² – è risultato il fenomeno più macroscopico della poesia degli anni Ottanta: naturalmente tentata, come tutte le espressioni artistiche del tempo, dalle sirene del postmodernismo.

51 AD, *Giovanni Raboni* [1993], pp. 373.

52 Altra spia dell'autoallusione all'*Ipersonetto* è, poche righe oltre, l'attribuzione al «simbolo strutturale» del sonetto di «perfezioni quasi mandaliche».

Ma l'intero *Ipersonetto* – questo il senso della dedica alla *Postilla* – si può leggere anche come macroscopica risposta al sonetto di *Paesaggio con serpente*, che s'intitola *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*. Probabilmente Fortini lo manda a Zanzotto già nell'estate di quell'anno: al che Zanzotto risponde con ben cinque sonetti, tutti destinati a collocarsi nell'*Ipersonetto*⁵³. Il componimento di *Paesaggio con serpente* s'annoda su immagini di combattimento (*uno è vinto e un altro è stato ucciso*) e si conclude con una professione di fede quanto mai *convenzionale e necessaria* (*Ineptum, prorsus credibile*, dunque, ancora e sempre)⁵⁴:

Come nel buio si ritrae lento,
Andrea, questo anno già da sé diviso.
Ora nel vischio del suo fiele intriso
starà così per sempre dunque spento.

Ma quel che in noi di anno in anno è deriso
o incompiuto o deforme non lamento:
se uno è vinto e un altro è stato ucciso,
uno ha durato contro lo sgomento.

Qui stiamo a udire la sentenza. E non
ci sarà, lo sappiamo, una sentenza.
A uno a uno siamo in noi giù volti.

Quanto sei bella, giglio di Saron,
Gerusalemme che ci avrai accolti.
Quanto lucente la tua inesistenza.⁵⁵

53 Nella lettera a Fortini del 4 settembre 1975, Zanzotto trascrive quello che diverrà il XIV componimento dell'*Ipersonetto* (*Sonetto di veti e iridi*) e acclude altri quattro sonetti in fotocopia (il *Sonetto di furtività e traversie*, X; il *Sonetto del che fare e che pensare*, XI; il *Sonetto di sterpi e limiti*, VIII; e il *Sonetto di Linneo e di Dioscoride*, IX).

54 Un interessante autocommento a questa poesia è contenuto in una lettera di Fortini a Mengaldo del 10 novembre 1983, contenuta nel saggio di E. Zinato citato *infra* alla nota 60, del presente saggio.

55 F. FORTINI, *Versi scelti 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990, p. 251.

Certo che (anche se altri invii di sonetti fortiniani seguiranno a breve questo primo)⁵⁶, la risposta zanzottiana è tale da stordire qualsiasi interlocutore. Non un sonetto ma, appunto, l'*Ipersonetto*!

Eppure, quasi fuori tempo massimo, chi riesce a sferrare un ultimo colpo da maestro è proprio colui che, da tanta potenza di fuoco dell'avversario, sembrava ridotto al silenzio. Nel 1994 *Composita solvantur* di Fortini è l'ultimo libro licenziato e, in tutti i sensi, il testamento spirituale, ideologico e letterario («Proteggete le nostre verità»)⁵⁷. Ma è anche il suo

56 Si veda, ad esempio, la risposta di Zanzotto del 15 ottobre 1975 («Accetto le tue osservazioni su quei due campioni che ti inviai. Ma ne riparleremo. Ti invierò altre "cassettine di sillabe" dello stesso genere. Ma scrivo poco, quasi niente»). Nella successiva, dell'ultimo dell'anno 1975, se ne annunciano altri «che forse potranno sembrarti addirittura blasfemi. L'esercizio comunque continua e non è del tutto marginale (anche se forse complementare – in pendant) rispetto all'altra mia attività versificante, che è in ripresa dopo molti e molti silenzi. Anche se non sa nulla, letteralmente, né di se stessa né di eventuali auditori». Ancora nell'ultima minuta di lettera fortiniana conservata, del 25 febbraio 1992, si annuncia a Zanzotto, «eletto destinatario dei miei sonetti», il ritrovamento di uno di essi disperso, *Assonanze a Bellagio, di novembre*, «datato 12 novembre 1963, dio mio» e allora pubblicato sul «Caffè» di G.B. Vicari.

57 F. FORTINI, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 63. Precede di poco l'ultima battuta "pubblica", ed esplicita, di Fortini: l'intervento polemico *Lacrime in versi sui tangenti fatti* («Il Sole-24 ore. Domenica», 14 febbraio 1993), che se la prende con l'iniziativa del «Corriere della Sera» di commissionare componimenti poetici sulle vicende di Tangentopoli (il servizio, a firma di A. Debenedetti e F. Merlo, era uscito il 3 febbraio precedente). A fronte delle ironie pungenti su M. L. Spaziani, o delle severe decostruzioni dei componimenti di M. Luzi, D. Maraini e G. Giudici (l'unico plauso, riservato a V. Zeichen, è a doppio taglio; Fortini lo ritiene infatti «il solo ad avvedersi che alla domanda di poesia sulla "Italia malata" si poteva rispondere soltanto come già Pasolini ci aveva insegnato con le sue non-poesie, anzi abbassando ancora il tono, fino a prendere (si dice così?) per i fondelli i committenti, il giornale che pubblicherà senza batter ciglio e noi che lo leggiamo»), Zanzotto viene accusato solo (così come G. Raboni e P. Volponi) di «intonare e ripetere [...] se stesso»; ma gli concede, Fortini, di aver «capito subito che poteva solo rispondere con un epigramma. Certo, per intenderlo, bisogna sapere quale straordinario simbolo dell'oggi Zanzotto abbia trovato nelle piante di vitalbe che incappucciano a morte alberi e vigne

libro che con maggiore risolutezza abbraccia il *convenzionale necessario*, la *reversibilità tra falso vero e vero falso con tutti i relativi paradossi e giochi perversi* (così perversi in effetti – specie nelle *Sette canzonette del Golfo*⁵⁸ – da risultare tuttora indigesti a più d'un fortiniano D.O.C.; mentre Zanzotto, in privato, concede loro sorridente assenso)⁵⁹.

Anche se la rincorsa di Fortini a questa dimensione era cominciata molto tempo prima; e probabilmente proprio la sferzata a suo tempo rappresentata dalla *Beltà* dev'essere stata, in tal senso, decisiva. È infatti solo

italiani». L'interesse fortiniano per questo registro "ecologico" dello Zanzotto tardo è confermato da un altro suo contributo poco noto, il *Commento al testo* alla poesia *Sedi e siti* (poi in Mt, pp. 853-4), apparso sulla rivista «Allegoria» (II, 6, settembre 1990, pp. 47-55), che si sofferma proprio sullo «straordinario simbolo» delle «superflue | superfluenti vitalbe»: «Similitudini di una vicenda etico-poetica, le piante dell'abbandono, del degrado e della inutilità testimoniano di una volontà di permanenza, vitalità, resistenza persino gioiosa al negativo; e di un intento di parola "che il deserto consola"» (p. 54). Alla lettura di Fortini Zanzotto replica con un paio di lettere che ostentano proprio la *sfraghis* della «vitalba». Così il 22 luglio 1991: «Ieri visitando un bellissimo vigneto sospeso sui colli, in un luogo a due passi da qui, ma che non avevo mai visto, quando la padrona mi ha detto che ormai doveva abbandonare tutto ha aggiunto: "In da ani 'l vidisón (vitalba) qua 'l diventa paron de tut". Continua l'intrinsechezza tra bello e terribile». Il 20 gennaio 1993, invece, Zanzotto riporta il componimento *LIVE*, di lì a tre anni compreso in *Meteo* (PPS, p. 817): «Sangue e pus, e dovunque le superflue | superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi – | un teleschermo fuori tempo massimo | erutta Dirette e Balocchi».

58 Cfr. F. FORTINI, *Composita solvantur*, cit., pp. 29-37.

59 Nella già citata lettera del 20 gennaio 1993: «Ho letto i tuoi versi su "Allegoria", trasognati, lontani e insieme veri, "armoniosi", al di là di quanto oggi sembri possibile. Vedo che sei sempre capace di ritrovarti in luoghi alieni, eppure, qui sotto casa... Anche quei tuoi versi di tempo fa, arieggianti una Milano in guerra '91 ed a una distratta e quasi mentalmente obnubilata letizia del dirsi in strofette, mi hanno convinto —». Più formale l'assenso all'arrivo di *Composita solvantur*: nel maggio 1994 scrive Zanzotto: «Carissimo, | voglio solo dirti che mi sei presente sempre, con infinito affetto – e che sto leggendo e rileggendo il tuo recente libro, un vero grumo di motivi congiunti insieme dalla più coattiva necessità, e pur sempre liberi, in movimento, in raggiera di incontenibili indicazioni».

dopo la decisiva soglia del '68-69 che il rigido, classicistico monolinguisimo adottato da *Foglio di via* a *Una volta per sempre* dà luogo a un più duttile e screziato, non si dirà plurilinguismo ma certo pluristilismo; il cui spirito ambivalente è ben sintetizzato dai titoli delle ultime due sezioni della raccolta apparsa nel '73, *Questo muro: Il falso vecchio* e *Di maniera e dal vero*⁶⁰.

E non è un caso che Fortini, al consolidarsi di quest'attitudine, chieda proprio a Zanzotto di accompagnare con un suo scritto la plaquette pubblicata presso San Marco dei Giustiniani *Una obbedienza. 18 poesie 1969-1979*, quattro anni dopo destinata a quasi per intero travasarsi in

60 Ben più sostanzioso sarebbe dunque stato – se questa ipotesi di lettura ha una qualche validità – l'influsso di Zanzotto (del *percorso* di Zanzotto) su Fortini di quanto da quest'ultimo ammesso nell'intervista cit. dell'«immaginazione»: «Il timbro di taluni miei 'recitativi' traspono anche una mia lettura delle sue poesie. Una mia poesia intitolata *Deducant te angeli* ha qualche tratto che si avvicina alla sua maniera». Evidente, sino al sospetto della parodia, l'influsso lessicale di Zanzotto sul componimento citato, di *Questo muro* (cfr. F. FORTINI, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 303-5): da «Erosioni, mostri» al «cono di deiezione», sino a «Fuggire lo sterminio i detriti il laser». Comune alla *Beltà* è in ogni caso, qui, il riferimento alla guerra del Vietnam, concentrato nell'*ekphrasis* bruciante, nella quarta stanza, della celebre immagine della bambina vietnamita in fuga, nuda, fra le fiamme del napalm: «Scappa fin che puoi scappa fra i meli defolianti | vergine testona fiato lordo mia maturità strabica mia creatura | antenata ingiustificata irrecuperata seme di credente | di breve convulsione di contratta disperazione | amore della tua mamma || faccina mitragliata fotografata | parola insistita mia giovinezza | carico di carne uccisa che l'elicottero solleva | da questo mondo portatemi via || un servo | un servo non inutile | merita questo». Per il valore fondante della *Beltà* nella riflessione dei poeti italiani sui conflitti endemici del tardo Novecento e a seguire – a partire dalla «prima guerra postmoderna» (F. Jameson) combattuta in Vietnam –, con particolare riguardo a Fortini e a *Composita solvantur*, rinvio al mio *Phantom, Mirage, fosforo imperiale. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in *War in the 20th century. Representations in Italian Culture*, Atti della conferenza di Los Angeles, 3-5 giugno 2005, «Carte italiane. A Journal of Italian Studies edited by the Graduate students at Ucla».

Paesaggio con serpente: il libro nella quale la “muta”⁶¹ fortiniana diverrà evidente a tutti e che cela in piena evidenza – nel titolo – quello che va dunque letto, anche, come omaggio al titolo d’esordio, e al tema di tutta una vita, dell’amico-rivale. Il paesaggio, appunto. Nel quale peraltro Fortini non manca di apporre una propria sintomatica *sfraghis* con la figura dissonante e inquietante del *serpente*: «figura manzoniana e biblica di metamorfosi e redenzione, figura della violenza storica ineliminabile ma anche dell’inevitabilità dei limiti oscuri della materia vivente, figura dell’inconscio privato e politico», come ha ottimamente scritto Emanuele Zinato⁶². Nel quadro tradizionalmente idilliaco del *paesaggio*⁶³, una tale presenza riveste dunque una funzione non dissimile da quella del teschio nella tradizione iconografica dell’*Et in Arcadia ego*: così connaturata alla psicologia, prima che alla cultura, di Zanzotto («un’Arcadia horror», l’ha definita in un’intervista)⁶⁴. Proprio Zanzotto infatti, seppure col suo tipico pudore, dirà nella sede consuntiva del ’95: «Non posso qui del resto evitar di evidenziare che un titolo come *Paesaggio con serpente*, che un tema come questo, è stato, in modo diverso, quello di tutta la mia vita, e quasi la passerella robustissima fra noi due»⁶⁵. (Già nel privato del carteggio aveva insistito a più riprese sul titolo del libro dell’84, ancor prima che questo uscisse: «quel titolo mi sembra particolarmente azzeccato, anzi, fatale. E io

61 Zanzotto usa questa metafora anguiforme, per indicare un radicale cambiamento di “pelle” letteraria, in una folgorante pagina del 1989 sulla *BIERE DU PECHEUR* di Landolfi (AD, pp. 323-4: 323).

62 E. ZINATO, *L’«Angue Nemico»: note su Paesaggio con serpente*, in *Dieci inverni senza Fortini 1994-2004, Atti delle giornate di studio, Siena 14-16 ottobre 2004 e Catania, 9-10 dicembre 2004*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 130.

63 *Ivi*, p. 126: «in *Paesaggio* è centrale l’idillio paesistico».

64 A. CORTELLESA, *Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime*, «Galatea. European magazine», XIV, 10, novembre 2005, pp. 30-7.

65 AD, *Ricordo di Franco Fortini* cit., p. 409.

“lo riconosco”, lo apprezzo per connivenza totale».)⁶⁶

Una *passerella robustissima*. La figura ne richiama altre, entro la metaforologia degli scritti zanzottiani su Fortini. In quello del 1980, già ricordato, di Fortini viene disegnata una *silhouette* curiosa (quella dell'ossimorica *staffetta semiparalitica*); e insieme viene proposta una chiave di lettura sadomasochistica (il *teatro della crudeltà sociale*) che non mi pare sia stata sufficientemente messa alla prova dalle più organiche letture seguenti:

In questa raccolta si rileva più che mai che il procedere di Fortini, da staffetta semiparalitica, è tutt'altro che rettilineo; le fratture finiscono quasi per arrestare, carbonizzare l'andamento del discorso. Anche nel suo caso quello che ne scaturisce è nient'altro che un teatro della crudeltà. Allargando la sfera dalla corporeità fisica artaudiana a quel vero corpo primo che è la società, il fatto sociale⁶⁷.

Ma soprattutto insiste qui Zanzotto, specie all'inizio, sulla figura del *ponte*. La poesia è un'esperienza di parole che «si iscrivono nell'esperienza come violentissimo “fatto proprio”»:

Esse sono allora una realtà-ponte che si attesta tra le altre realtà [...] col privilegio di “aver pontificato”, creato ponti, cioè accertato nel suo arco la verità del mondo e soprattutto la verità dell'io, non importa se, in quel punto, “narcisistica”. [...] *Fortini*] non potrà mai essere tra quei poeti che “investono” il codice linguistico: perché, semplicemente, non è un codice (da questo versante) ma una struttura antropologica: toccarlo significa letteralmente morire, avendo abbattuto “quel” ponte. Il mutamento che non corrisponda a un abbattimento di “quel” ponte, e quindi a un autentico morire, non può essere che truffa⁶⁸.

66 Lettera di Zanzotto del 3 dicembre 1983 (e si veda ancora quella del 7 maggio 1984).

67 AD, *Franco Fortini: Un'obbedienza* [1980], p. 228.

68 *Ivi*, p. 224.

È curioso come, nei suoi ultimi interventi su Fortini, Zanzotto insista su figure di passaggio e di transito che, in quanto tali, non possono abdicare alla propria funzione pena il loro crollo, *abbattimento, autentico morire*. Figura di un dover essere, di un imperativo categorico interiore che va ricondotto al comune (ma da Zanzotto mai rinnegato) attraversamento esistenzialista. E forse vi risuona la memoria di un autore che dell'esistenzialismo anni Quaranta – decisivo per entrambi – fu un vero e proprio feticcio, e che restò sempre infatti, da ambedue, molto amato: Kafka. Che in una fulminante allegoria contenuta in *Durante la costruzione della muraglia cinese*, intitolata appunto *Il ponte*, immagina proprio una condizione il cui mantenimento è, alla lettera, questione di vita o di morte:

Ero rigido e freddo, ero un ponte, stavo sopra un abisso [...]. Così me ne stavo e aspettavo. Dovevo aspettare. Un ponte, una volta costruito, non può cessare di esser ponte senza precipitare. [...] Rabbrividi per un dolore lancinante, ignaro di tutto. Chi era? Un bambino? Un sogno? Un bandito? Un suicida? Un tentatore? Un distruttore? E mi girai per vederlo.

Un ponte che si volta! Non mi ero ancora voltato che già precipitavo e già ero straziato e infilzato sui sassi aguzzi che mi avevano sempre fissato così pacifici dall'acqua impietosa⁶⁹.

Come abbiamo visto i due amici avevano attraversato più e più volte in entrambe le direzioni, ora l'uno ora l'altro, quel *ponte* o *passerella*. Certo su questa sede fragile, peritosamente pencolante sull'abisso – e *dunque* «robustissima» –, è passata parte non esigua della riflessione sulla poesia, e della poesia stessa, del nostro secondo Novecento.

69 F. KAFKA, *Durante la costruzione della muraglia cinese* [1917], in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1970, pp. 381-2.

ANDREA CORTELLESA

*Luca Stefanelli**

**Memorie ballatistiche nella *Beltà*
tra linearità ritmica e circolarità metrica**

«E la tradizione tramanda tramanda fa passamano?»

[A. Zanzotto: *Sì, ancora la neve*]

La gamma di fenomeni metrici osservabili nella *Beltà* è talmente ampia e complessa da esigere – quand’anche ci si accontentasse di una trattazione poco più che sommaria – attenzioni che eccedono i limiti oggettivi di spazio e tempo concessi al presente lavoro¹. Riservandomi di tornare più diffusamente sulla questione in futuro, tenterò dunque, per ora, di passare al vaglio una zona del testo circoscritta ma al contempo provvista di un valore esemplificativo tale da adombrare almeno, con tutte le cautele del caso, alcune fra le costanti formali (o «isoplasmie», per adottare la proposta terminologica del Gruppo μ^2) che attraversano la raccolta. Per il fatto di occupare le posizioni marcate di prologo ed epilogo, oltre che per la loro specifica configurazione strutturale, *Oltranza oltraggio* e *La madre-norma*³ sembrano rispondere a tali requisiti.

OLTRANZA OLTRAGGIO

Salti saltabecchi friggendo puro-pura

* Università di Pavia.

1 La vasta diffusione di assonanze e consonanze nelle poesie che mi accingo ad analizzare (come del resto in tutta la produzione di Zanzotto), mi sembra rendere opportuno distinguere questi fenomeni dalla rima propriamente intesa: perciò contrassegno negli schemi la rima imperfetta con un asterisco in apice. Ulteriori eventuali precisazioni inerenti la formalizzazione delle trame rimiche verranno fornite di volta in volta.

2 GRUPPO μ , *Retorica della poesia. Lettura lineare – Lettura tabulare*, a cura di A. Luzi, Milano, Mursia, 1985 (ed. originale: Bruxelles, Editions Complexe, 1977).

3 LB, pp. 267, 348.

nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
 intangibile – tutto sommato –
 tutto sommato 5
 tutto

sei più in là
ti vedo nel fondo della mia serachiusascura
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico 10
 solo no solo sì solo
 piena di punte immite frigida

ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te
fotti il campo 15
decedi verso
 nel tuo *sprofondi*

brilli feroce inconsutile **nonnulla**

l'esploidente l'eclatante e **non si sente**
nulla non si sente 20
no sei saltata più in là
 ricca saltabeccante là

L'oltraggio

Nel prologo, il *Leitmotiv* individuabile in «ti fai più in là», si ripete quattro volte (vv. 3, 7, 13, 21) ad una distanza progressiva di 4, 6, 8 versi dall'occorrenza precedente, mentre alla ripetizione identica di prima e terza sede (*ti fai più in là*) si incrocia quella, variata, in seconda e quarta (*sei più in là ; sei saltata più in là*), secondo il modulo ABAB. Lo stilema

“rappresenta”⁴ in tal modo la fuga «saltabecante» della «Beltà» tematizzata nel componimento, fino alla scomparsa finale, marcata dal passaggio dal presente dell’*incipit* (*salti*) e delle prime tre occorrenze (*ti fai* ; *sei* ; *ti fai*) al passato prossimo dell’ultima (*sei saltata*).

Le transizioni retoriche e semantiche permettono di individuare, all’interno della poesia, quattro “stanze” di circa sei versi ciascuna. Nella prima “stanza” (vv. 1-6) si sviluppa una prima volta il tema dell’«oltranza» come «vuoto/tutto»; nella seconda (vv. 7-12), il tema si articola nei motivi correlati di «identificazione/disidentificazione» («ti identifico tra i non i sic i sigh | ti disidentifico») e di «totalità affermativa/totalità negativa» («solo no solo sì solo»), con il significativo passaggio dalla seconda persona alla prima. Il v.18 («brilli feroce inconsutile nonnulla») funge da *trait-d’union* fra la terza “stanza” (vv. 13-17), alla quale è collegato da anafora grammaticale (*sprofondi : brilli*), e la quarta (vv. 19-23), che oltre ad amplificarne il sostantivo «nonnulla» («e non si sente | nulla non si sente | no»), svolge la semantica della luce dal «brilli» del v.18 all’“esplosione-*éclat*” del 19 («l’esplosione l’*éclat*»). Nella quarta “stanza” (vv. 19-23), i vv. 21 e 22 sono incorniciati fra due monosillabi (*no, là*), il primo a prosecuzione delle negative che abbondano nei versi precedenti, il secondo a riprendere e puntellare la fuga ostinata del *refrain* formando con il v. 21 un distico a rima ossitona identica. A livello tematico, dopo un ulteriore sviluppo del tema del “vuoto/tutto” in quello, ossimorico, di “esplosione/silenzio”, si

4 Si noti bene: non si vuole affermare che lo stilema posseda in sé e per sé la detta valenza rappresentativa e che quest’ultima si presti poi a sottolineare, posticciamente, un “contenuto” che ne prescinde, bensì che esso cooperi alla costruzione di quella valenza al livello complessivo del testo. (Con presupposti antitetici, quella che potremmo definire la concezione “mimetica” o “rappresentativa” dei significanti metrici e/o ritmici è stata sottoposta a serrate e opportune critiche da G. BECCARIA, *L’autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, e P.M. BERTINETTO, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico*, «Metrica», I, 1978, pp. 1-54, da una parte, e da H. MESCHONNIC, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, 2 éd. revue e corrigée, Lagrasse, Verdier, 1982, dall’altra).

ritorna come osservato in precedenza alla tematica iniziale con il passaggio dal presente al passato prossimo (*salto* ; *sei saltata*).

Ciascuna delle quattro “stanze” è inoltre caratterizzata internamente da iterazioni che legano fra loro tre o più versi⁵. Vediamo. Nella prima “stanza” *tutto sommato : tutto sommato : tutto* (vv. 4-6), con variazione semantico-intonativa fra i primi due membri (il secondo dei quali “riappropria”, fuor d’inciso, la banale accezione locutiva del precedente), decurtazione del corpo sintagmatico nel terzo e, sul piano ritmico, evidente *anticlimax* indotto dalla progressiva riduzione della misura versale. Nella seconda “stanza” *ti vedo : ti identifico : ti disidentifico* (vv. 8-10), dove all’iterazione del pronome segue sintagmaticamente quella del verbo (perfetta solo dal punto di vista grammaticale), la quale si segnala da una parte per un certo rapporto di consequenzialità logica sussistente fra i tre elementi della serie (*vedo*, dunque “attivo un processo di riconoscimento” il quale presuppone una complementarità tra il momento positivo dell’“identificazione” e quello negativo della “disidentificazione”); dall’altra per l’opposizione semantica fra gli ultimi due, attenuata a livello fonetico dal rapporto di inclusione-amplificazione. Nella terza “stanza” *fotti il campo : decedi verso : nel tuo sprofondi* (vv. 15-17: anticipata dall’iterazione del verso precedente: *e sprofondi e strafai*, e seguita dal *brilli* del successivo). La serie, costituita da elementi contigui a livello paradigmatico⁶, si dispone secondo uno schema

5 Scrive a questo proposito S. DAL BIANCO (*Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi Novecenteschi», XXV, 56, 1998, p. 210): «I richiami a distanza rivestono un ruolo almeno potenzialmente logico-costruttivo sull’impianto globale della poesia, imponendo una lettura in qualche modo centripeta o, nel caso di *refrain*, delimitano le ripartizioni strofiche del testo, il che è pur sempre una funzione coesiva del testo in se stesso. Le anafore a contatto, tranne rare eccezioni, hanno invece una funzione quasi opposta: [...] esse intervengono a sottolineare e quindi a isolare idealmente momenti particolari del testo».

6 «Fotti il campo» è una «non-traduzione, mezzo senso mezzo non-senso, sul francese “foudre le camp”, sguagliarsela», come avverte la nota dell’autore (LB, *Note*, OLTRANZA OLTRAGGIO, p. 349).

AB|AB|BA, dove con A si indicano i verbi di seconda persona singolare e con B, rispettivamente, l'oggetto del primo membro, la preposizione con valore assoluto del secondo e il complemento di stato in luogo (con sostantivazione dell'aggettivo possessivo) nel terzo; nella quarta "stanza", invece, l'iterazione *nonnulla : non si sente : nulla : non si sente : no* presenta uno schema: A|B|AB|A, dove con A si indicano le negazioni semplici (delle quali la prima è utilizzata con valore appositivo, la seconda di oggetto in *rejet*, la terza di avverbio), con B il sintagma *non si sente*⁷.

Fittissima come di consueto è infine la trama rimica e allitterativa, dove, nel contesto di un più generale assorbimento dei fenomeni di omofonia nella dimensione "orizzontale", nonché (come si tenterà di evidenziare per quanto possibile nel pur limitato corso di questo saggio) del conseguente trasferimento in ambito retorico e/o sintattico e/o grammaticale di quella funzione strutturante tradizionalmente delegata alla sede metrica⁸, per-

7 Si notino in aggiunta l'iterazione a distanza (vv. 8, 14, 17) *fondo; sprofondi; sprofondi*, quella ravvicinata (vv. 13-14) *ti FAI più in là : straFAI*, con effetto di intensificazione semantica, e quelle racchiuse in corpo di verso: (v. 9) *tra i non i sic i sigh* (un settenario giambico tronco) e (v. 11) *solo no solo si solo* (un settenario anapestico tronco seguito da un piede trocaico in contraccanto), entrambe generate per similarità, quanto al livello enunciativo (metalinguistico), e consequenzialità, quanto al carattere semantico-intonativo, dei rispettivi membri, con trapasso dalla negazione alla rassegnata constatazione della negatività e alla "fumettizzazione" del *pathos* disforico che ne segue, nel primo (*tra i non i sic i sigh*), e dalla paradossale, assoluta "disidentificazione-identificazione" (in chiasmo semantico con i verbi dei vv. 9-10) allo stupendo gesto di reticenza che – potremmo dire – la in-esprime, nel secondo (*solo no solo si solo*). Per un'efficace riformulazione del principio jakobsoniano di equivalenza, e per la serie di interessantissime considerazioni sui fenomeni di parallelismo che ne discende, rinvio a N. RUWET, *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare al capitolo *Parallelismi e deviazioni in poesia*, pp. 37-78).

8 Dopo aver rilevato, in una sua eccellente analisi di *Così siamo* (Ecl, p. 230), la profusione nei versi finali della poesia di «figure della somiglianza», P.V. MENGALDO (*Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 420-3, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Bruni) già notava: «A parte il gusto zanzottiano, fin da *Dietro il paesaggio*, per l'irregolarità metrica, è chiaro che le figure retoriche succitate non possono che surrogare la rima, infatti quasi assente», aggiungendo subito dopo, a proposito della

mangono tuttavia alcune esili ma nondimeno evidenti tracce di legami rimici “verticali”⁹, i quali paiono affiorare dal “tappeto” di una insistita riduzione timbrica proprio in coincidenza dei versi che abbiamo indicato come incipitari di “stanza”. Se, infatti, lo schema seguente rappresenta in forma non marcata i principali nuclei di irradiazione timbrica nella loro disseminazione tabulare all’interno del componimento: **-uro** (*pURO* [v. 1] : *vUOtto* : *OUtRé* [v. 2] : *tUttO* [vv. 4-6]) ; **-ura** (*pURA* [v. 1] : *OUtRé* [v. 2] : *piÚ* in *lĀ* [vv. 3, 7, 13, 21] : *tUtto* [vv. 4-6] : *seRAchiUsAscURA* [v. 8] : *nonnUlla* [v. 18]) : **outré** (*OUTRÉ* [v. 2] : *pURo-pURa* [v. 1] : *vUoTo* [v. 2] : *tUTTo* [vv. 4-6] : *piÚ* in *là* [vv. 3, 7, 13, 21] : *seRachiUsascURa* [v. 8] : *piÚ* in *TE* [v. 14] : *sEnTE* [vv. 19-20] : *nonnUlla* [v. 18]) : **-utto** (*tUTTO* [vv. 4-6] : *vUOTO* : *spinTO* [v. 2] : *sommaTO* [vv. 4-5]) : **-ato** (*sommATO* [vv. 4-5] : *vuOTO* : *spinTO* [v. 2] : *lĀ* [vv. 3, 7, 13, 20-21] : *tuTTO* [vv. 5-6] : *cAmpO* [v. 15] : *saltabecAnTe* [v. 21]), le occorrenze del secondo e del terzo nucleo (**-ura** = A, **outré** = B) in rima perfetta o imperfetta nei primi due versi di ciascuna “stanza”, disegnano in filigrana lo schema seguente: $Ab/\underline{a}^*A/\underline{a}^*B/A^*B^*b^{*10}$, dove la sottolineatura indica i versi

seriazione di versi tradizionali osservabile in alcuni punti del componimento: «è come se in certi tratti la continuità versale fosse placcata su quella discorsiva e concettuale, a scansioni».

9 A questo proposito mi riferisco al celebre saggio di V. COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, «Metrica», IV, 1986, p. 210: «Poiché potremmo interpretare la sfera operativa dell’assonanza come assimilazione dei suoni l’uno all’altro lungo lo sviluppo “orizzontale” del testo e quella della rima come il loro collegamento lungo il tracciato “verticale”, si sarebbe tentati di pensare a un’opposta inclinazione del testo poetico, costituito in un caso sull’accordo sintagmatico e nell’altro su quello paradigmatico. Nel primo, la rima sarebbe uno dei tanti elementi di omogeneizzazione del discorso, di saldatura fonetica estesa a superare ogni soluzione di continuità, nel secondo, fungerebbe da interruttore del percorso lineare, segnalando somiglianze lontane o dislocate in posti inattesi».

10 In questo schema, come pure in altri successivi, la barra obliqua sta ad indicare la segmentazione da me introdotta nel testo. Poiché inoltre, a seconda che vi si introducano o meno figure di sinalefe e/o dialefe, alcuni versi presentano una misura

nei quali si verifica la concorrenza di omofonia e *refrain*. A ciò si aggiunga che le medesime sedi sono rimarcate, parallelamente, dall'alternanza grafico-ritmica tra verso lungo e breve (che evidenzio così per maggior chiarezza: Lb/bL/bL/LLb), la quale acquisisce maggior rilievo nella generale predominanza dei versi del secondo tipo¹¹.

Tornando ora a considerare le diverse occorrenze del *refrain*, osserveremo come esso ricorra una volta in ciascuna stanza, secondo lo schema quasi simmetrico: $2v - \underline{r} - 3v / \underline{r} - 5v / \underline{r} - (5v) / (3v) - \underline{r} - 2v$, dove le parentesi stanno ad indicare che i 5 vv. della terza "stanza" e i 3 della quarta sono tali solo se si somma ad entrambi il verso-cardine 18.

Mentre da una parte, dunque, in ciascuna delle sue occorrenze il *refrain* viene ripetuto ad una distanza progressiva, mimando quasi la fuga dell'«oltranza» che la poesia tematizza, dall'altra esso svolge una complementare funzione strutturante e simmetrizzante, la quale bilancia e compatta nel senso della circolarità l'asimmetria "lineare" che pareva in un primo tempo caratterizzare nel suo complesso la forma della poesia¹². Per di più

non univoca e la cui determinazione implicherebbe riflessioni che eccedono l'ambito di questo saggio, mi limiterò a rappresentare tipograficamente la lettura che mi pare più probabile.

11 Notevole, per la virtuosistica perizia, anche la serie "trasversale": SalTabECCHI FRIGGENDO [v. 1]; TI IDENTIFICO Tra I non I SICI SIGH : TI DISIDENTIFICO [vv. 9-10] : FRIGIDA [v. 12]; rICCA salTabeCCANTE [v. 21], dove si osserva una serrata riduzione timbrica, ulteriormente marcata da effetti di palindromia o simmetria (*ecchi : igge; ti : id : ti; ti : di : id : ti*). Al v. 1 si noti inoltre la figura inclusiva-amplificativa *SALTI SALTabecchi* e, ai vv. 2,4, l'allitterazione che congiunge nascostamente *spINTo : INTangibile*.

12 Cfr. ancora COLETTI, *Per uno studio della rima*, cit., p. 212: «Radicalizzazione e equivalente di questa duplice istanza funzionale della rima (di delimitazione e di dilatazione) potrebbe essere il ritornello, che compare non poco e che, se funge spesso da incorniciatura del componimento, fa anche da rilancio ritmico in avanti e segnala, con il suo riproporsi, una possibilità di ripetizione infinita, un moto continuo, una coazione a ripetere, di cui i confini della poesia sono argine solo convenzionale e provvisorio».

tale funzione, analogamente a quanto osservato a proposito della rima, sembra moltiplicarsi e distribuirsi all'interno del testo fra le sedi marcate e speculari di *incipit* ed *explicit*: il *dicolon* verbale del primo verso (*salti saltabecchi*), infatti, si ripete in forma polittotica dividendosi fra i due membri del distico finale (*nosei saltata più in là | ricca saltabeccantelà*), mentre il versicolo seguente (*L'oltraggio*), isolato tipograficamente oltre che ritmicamente¹³, itera il secondo membro del titolo (palesamente tematico: *Oltranza oltraggio*¹⁴), con il risultato di ribadire ancora una volta l'assetto anulare della poesia.

Venendo a confrontare ora, nel loro complesso, i risultati della nostra analisi con il profilo morfologico tracciato da Capovilla per la ballata, non potremo fare a meno di constatare numerose e interessanti analogie:

la struttura metrica di una ballata [...] consiste sostanzialmente in una figura chiasmica a quattro elementi. Vi si ha infatti: (a) isomorfismo parziale tra la sezione strofica d'avvio (*ripresa*) e quella terminale (*volta*), poiché questa mutua dalla prima il numero, la qualità e la disposizione dei versi, oltre che la rima finale oppure, raramente, le due rime finali o la penultima; (b) isomorfismo perfetto tra le due sezioni mediane (*mutazioni*), il cui ultimo verso, tra l'altro, usa collegarsi tramite la rima al primo verso della volta (*concatenazione*). [...] Per tale conformazione istituzionale, la ballata può considerarsi, nella tradizione italiana, come l'unica

13 «[S]imilmente», spiega G. CAPOVILLA (*Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, «Metrica», I, 1978, p. 142), «nell'agoga musicale, una ripetizione tematica in funzione conclusiva è talora preannunciata da un rallentamento del tempo e da una rapida pausa, al fine di chiarire il fraseggio».

14 Troviamo esemplificato qui, come pure altrove nella raccolta (cfr. in particolare LB, *E la madre-norma*, p. 348), uno dei «tre tipi di innovazione» che P.V. MENGALDO (*Titoli novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 24) riconosce nei «titoli poetici novecenteschi», i quali «hanno comunque qualcosa di essenziale in comune: che è il tentativo, detto molto in breve, di strappare il titolo dalla sua condizione di "corpo estraneo", di iperenunciato secondario e vicario, [...] per farlo partecipare a pieno diritto alla significazione e allo spazio di risonanza testuali». Un prototipo dello stilema è rintracciabile nella «letania» di Ecl, *13 settembre 1959 (Variante)*, PPS, p. 205.

forma chiusa a progressione ciclica¹⁵.

Nel nostro caso, l'isomorfismo tra "ripresa" e "volta" è quasi perfetto quanto al numero dei versi (6 : 1 + 5) e alla doppia omofonia strutturante (se si eccettua che quest'ultima ricorre non negli ultimi, ma nei primi versi di ciascuna "stanza"), imperfetto invece per quanto attiene alla qualità e alla disposizione dei versi, purché la determinazione qualitativa si limiti all'alternativa secca lungo-breve e purché i suddetti requisiti vengano riservati unicamente ai primi due versi di ciascuna stanza.

Tale isomorfismo si estende poi (questa volta "per eccesso") alle sezioni mediane (6 : 5 + 1), dove la posizione incipitaria del *refrain* e quella invertita delle misure lunghe e brevi introducono, a livello complessivo, un dissimulato chiasmo strutturale ($Ab/\underline{a}^*A/\underline{a}^*B/A^*B^*b^*$). Se l'assetto chiasmico viene, *mutatis mutandis*, rispettato, quello anulare risulta per giunta amplificato dalla triplicazione del *refrain* in una prima iterazione che viene assorbita all'interno di ciascuna "stanza" a mo' di *clavis* suppletiva; una seconda, che varia e scompone nel distico finale (vv. 21-22) la figura inclusiva del v.1 incrociandola col primo *refrain*; una terza, infine, che va dall'*explicit* al titolo (o viceversa) e incornicia anche graficamente la poesia. Analoga alla ballata è inoltre la «funzione della ripresa quale matrice dello svolgimento semico»:

Questa sezione strofica, infatti, suole isolare lo spunto lirico prefigurandone la successiva articolazione dialettica, e più spesso usa selezionare già in partenza, mediante la rima finale, la classe degli elementi [...] come i suffissi astratti, le desinenze verbali ecc., destinati alla clausola della stanza, con l'esito di relazionare ad una costante lessicale o grammaticale collocata in posizione di spicco lo svariare del restante discorso verbale. La casistica di queste connessioni interne al testo va da un minimo di omogeneità seriale, come il ricorso a rime identiche, equivoche, derivative, ad un massimo, quale può essere la riscrittura integrale del verso. Potremmo affermare, in altri termini,

15 G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti*, cit., p. 97.

che il frammento della ripresa [...] esercita sul resto del *continuum* metrico una funzione generativa, innescando, sul piano delle proporzioni e dell'intreccio di rime, uno schema piuttosto rigido di attese obbligate: è inevitabile, poi, che tali tensioni finiscano per coinvolgere il livello stesso della scrittura, incidendo particolarmente sul segmento strofico che accusa i più forti parallelismi con la ripresa, cioè la volta¹⁶.

Per quanto la descrizione si attagli, nella sostanza, alla nostra poesia, va tuttavia sottolineato recisamente che il rapporto da essa intrattenuto con la forma ballattistica tradizionale¹⁷ è di tipo puramente allusivo, di creativa interlocuzione, e che è proprio questa sua duplicità dialogica ad attirare il nostro interesse. La presente analisi, puranche esercitata su un campione di testo tanto limitato, rivela infatti un processo di polverizzazione, distribuzione e introiezione delle funzioni strutturali tradizionalmente delegate al metro, da parte di tutti i livelli linguistici, o, per accogliere la critica mossa da Henri Meschonnic¹⁸ al carattere «metafisico» di quest'ultima nozione,

16 *Ivi*, p. 98.

17 Una prima attestazione di reminiscenze ballattistiche in Zanzotto è individuata da S. DAL BIANCO (*Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto. 1938-1957*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1997, p. 153; poi anche PPS, p. 1398) in VG, *A questo ponte*, p. 34, ma si noti che il componimento incipitario della stessa raccolta (p. 7), reca il titolo «depistante e ingiustificato dal punto di vista metrico» (PPS, p. 1392) di *Ballata*, probabilmente sulla falsariga dell'omonima poesia raccolta da A. GATTO in *Morto ai paesi* (Parma, Guanda, 1937, ora ripubblicata nel volume *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2006, p. 52). La poesia si compone tra l'altro di tre quartine di tutti settenari (salvo l'*incipit*, di otto sillabe), delle quali la prima e l'ultima presentano rime ossitone distribuite nelle sedi pari (*città : là; falò : morirò*) e accordate rispettivamente sulla tonica della rima *randagio : villaggio* e *dolore : amore* della strofa mediana. «Vera struttura di ballata», nota ancora lo stesso Dal Bianco (cit., p.142), «hanno in EL le prime due strofe di *È un tuo ricordo* (3 + 10), con ripetizione quasi identica di un verso all'inizio e alla fine in luogo della rima X [...] e con l'unica altra rima perfetta a fare da concatenazione tra fronte e sirma». Altre forme speculari o circolari sono poi censite dall'autore alle pp. 142-4 del volume citato.

18 H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, cit.

al *continuum* storico-soggettivo del *discours*.

D'altro canto, ulteriori considerazioni permettono di collocare l'allusione metrica implicata nel componimento entro un quadro di riferimenti meno generico di quello sinora prospettato: si osservi, a tal proposito, come tutte le occorrenze del *Leitmotiv* espongano in rima identica la medesima «ossitonia rampante-calcinante»¹⁹, la quale parrebbe dunque, di primo acchito, rilevare gli elementi che si sono dimostrati strutturalmente portanti, in analogia con quanto avviene ad esempio nell'ode-canzonetta e nell'aria melodrammatica.

L'impressione si conferma se si prendono in esame LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, V e VI (p. 285-288), contigui e accomunati tanto dal rapporto responsivo che lega i rispettivi *explicit* («Non far fuori» □ «Far fuori», p. 286; «Allora? Ebbene? Far fuori?» □ «Far fuori», p. 288) quanto da forti analogie di carattere metrico. Il primo presenta cinque strofe seguite da un verso isolato, secondo lo schema: ABBA^{*}cCx (7 vv.), zEe^{*}ffF^{*}Y (7 vv.), gggGgy (6 vv.), HhhhhW (6 vv.), W^{*}iII^{*}W (5 vv.), (l)l (1 v.), dove la funzione di connettivo interstrofico è svolta dalla rima ritmica in ossitonia al termine di ciascuna strofa (X, unica irrelata, Y, e W, raddoppiata in assonanza tonica dall'ultimo verso). Il secondo presenta lo schema quasi simmetrico: XAaA^{*}XxbBX (9 vv.), CCXD^{*}D^{*}D^{*}X (7 vv.), (x^{*})Effe^{*}GG (6 vv.), H^{*}YH^{*}XH^{*}IX (7 vv.), (x)i (1 v.), Z (1 v.), dove la rima tronca X è di volta in volta identica (X= *laggiù*; X= *più*; X= *gioventù*; X= *virtù*) e riecheggiata in forma imperfetta (nella terza strofa il distico finale GG presenta identità tonica *nuce* : *luce*, come pure la rima interna al primo verso della terza: *nube*).

Alla ripresa di parole-rima si unisce poi quella, variata, del *Leitmotiv* (v. 1: *Si sparge l'ombra della nube... laggiù*; v. 17: *Si sparge l'ombra della nube... Mira*) nella prima e nella terza strofa, a segnalare un'ulteriore partizione che lega le strofe 1-2 e 3-4, e di un meno esposto *mot-refrain* (v. 8: *è - di*

19 LB, *Ampolla (cisti) e fuori*, p. 298, v. 43.

piume di fiuti di fitte – seccume a fiume; v. 14: *Barlume seccume sul dritto e nel risvolto*; v. 26: *e fogliole e seccume: o mai più*). A proposito di questi componimenti Dal Bianco notava: «[l]’ossitonia del verso finale di ciascuna strofa allude a un uso pascoliano, sposandone in definitiva – giusta il piano tematico – la sottile dialettica fra tradizione e innovazione», e aggiungeva, in riferimento al secondo: «Cala nel presente [...] l’*impasse* della poesia che precede, della quale ripresenta il pascolismo, questa volta esibito non solo nel rigore del legame strutturante delle rime, quasi sempre perfette (e si noti l’abbondanza delle tronche in -ù, compresa la pascolianissima *mai più*), ma anche per il tramite della famosa onomatopea aristofanesca [*torotorotix* | *torotorotorolililix*], di alcuni calchi lessicali e perfino ritmici»²⁰.

Ebbene, confrontiamo ora alcune fra le tendenze di fondo che Capovilla²¹ individua nella poesia e, in particolare, nella forma della ballata pascoliana, con quanto osservato precedentemente a proposito di *Oltranza oltraggio*: 1) la «tendenza del Pascoli a forme di strutturazione iterativa del discorso poetico»²²; 2) la diffusa preferenza, in fatto di ballata, per il «paradigma piccolo e minimo», al quale pure sembra riconducibile, nel nostro caso, la prevalente adozione di misure versali brevi; 3) la pratica, «fra volta e ripresa», di «forme di saldatura che travalichino il normativo omoteleuto della rima», in analogia con la quale si pensi soprattutto all’iterazione che lega il v.1 (*Salti saltabECCHI*) ai vv. 21-22 (*sei saltata più in là | rICCa saltabECCAntelà*).

A ciò si aggiunga che il deittico *là*, caratterizzante in sede di rima tutte le occorrenze del *refrain* nella nostra poesia, funge da raccordo rimico fra

20 S. DAL BIANCO, PPS, pp.1495-6.

21 G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti*, cit., pp. 117-20.

22 Per questo aspetto dello stile pascoliano si legga G. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., in particolare pp. 136-38; M. PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Patron, 1974, in particolare il capitolo *Semantica e metrica del Diario autunnale del Pascoli*, pp. 129-56.

ripresa e volta anche nella ballata pascoliana *Notte di neve*²³ (vv. 1-2, 8: «Pace! grida la campana | ma **lontana, fioca. Là**»; «nella bianca oscurità»), dove il forte stacco grammaticale isola il monosillabo, preceduto da due aggettivi, in punta di verso, analogamente a quanto avviene, questa volta per via tipografica, al v. 22 di *Oltranza oltraggio* («ricca saltabecante là»).

Un certo ascendente pascoliano, sfumato quanto si vuole, parrebbe quindi riscontrabile per ciò che concerne la forma di questa poesia. Ad esso sembra tuttavia sovrapporsi in altri componimenti della raccolta (come si dimostrerà quando giungeremo a trattare della *Madre-norma*), il concorrente magistero dannunziano:

come già l'opera poetica del Pascoli, così quella dannunziana, accanto a diverse ballate annovera, certo anche per retaggio ottocentesco, numerosi esemplari di strutture che pur non essendo ballatistiche si rivelano comunque anulari, caratterizzate dal ritorno periodico di interi versi, di sintagmi in clausola, di *mots-refrain*, o contrassegnate dall'uso di una semplice rima costante posta a sigillo di determinate sezioni di testo. [...] Se inseriti in sequenze verticali aperte, detti accorgimenti assolvono ad una funzione spiccatamente semiologica, dando, quale tenue insorgenza della coscienza metrica tradizionale, un richiamo omometrico, una elementare segmentazione strofica all'incolonnamento dei "versi" (è il caso di

23 G. PASCOLI, *Myricae*, ed. critica a cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974, p. 194. Come ha notato puntualmente G. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 241-2 (al quale rimando per una diffusa esemplificazione del fenomeno) in Pascoli è frequente anche «la rottura con un monosillabo a capo del verso», attraverso la quale il poeta «sembra indicare, allusivamente, un gesto (*lì, là, qui*)». Ulteriori echi pascoliani che, almeno per quanto mi risulta, non sono stati ancora censiti dalla critica, sono riscontrabili in LB, *Adorazioni, richieste, acufeni*, p. 300, vv. 32-33, 38 («Ah mamma vera | non perdermi nella notte nera-nera»; «Nonsense e nottinere?»), per il quale cfr. almeno in *Myricae* la ballata *Il tuono*, p.190, vv. 1,6-7: «E nella notte nera come il nulla»; «Soave allora un canto | s'udì di madre, e il moto di una culla», incrociato con la «Mamma» di *Vagito*, p. 123, v.1. In *Profezie o memorie o giornali murali*, IV, p. 323, v.6, inoltre, lo «sgricciolo» richiama palesemente l'*Uccellino del freddo* dei *Canti di Castelvecchio* (analogo è tra l'altro il contesto invernale: cfr. più avanti la trascrizione completa del componimento zanzottiano). Ancora nella medesima sezione, XIII, p. 336, vv. 9-10: «ninine e colline vaneggiate | vagheggiate venienti e ciao vane» ricorda e amplifica infine *Canti di Castelvecchio, Il brivido*, v. 16: «dilegua via vano».

alcune “strofi lunghe” di *Alcione*, come – per citare il campione più celebre – *La pioggia nel pineto*, ove il nome della donna ricorre a segnalare per quattro volte che s’è colmata la misura delle trentadue sedi²⁴.

E non sarà forse un caso se proprio questo «celebre campione» si trova ad essere esplicitamente parodiato in LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XIII, pp. 336-7, vv. 20-3 («Piove, per tutti gli dèi, piove. | Sulle tue-ude, sui tuoi freschi-eri | sulla favola bella che speri | sul più sul meno sull’aggregato sul frazionato, | svegliati all’appello, ordine, ahi») dove pure si ritrova (vv. 12, 17) la parola-rima ossitona pascoliana *laggiù ; laggiù* in rispondenza (v. 18) con l’antitetica: *lassù*.

A temperare le suddette conclusioni si potrà certo addurre la ben più generale propensione della poesia europea novecentesca all’adozione (anche parossistica) di moduli iterativi, ascrivibile ad un certo “primitivismo” di fondo e analoga, per molti versi, a quella della musica coeva per procedimenti come il “pedale” e “l’ostinato” (i quali, se costituiscono una delle cifre più evidenti dello stile stravinskiano, non disertano nemmeno quell’incunabolo dell’a-simmetrismo d’avanguardia che sono i *Sechs kleine Klavierstücke* di Schönberg). Basti pensare a questo proposito, per limitarsi alle fonti più attuali e presenti a Zanzotto, al surrealismo francese e alla generazione spagnola del ’27, con il suo folklorismo di matrice gitana; o, per restare al di qua delle Alpi, all’ampio e complesso quadro che Dal Bianco traccia a proposito della poesia italiana fra le due guerre²⁵. Per i motivi

24 G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti*, cit., p. 128.

25 Ulteriori analogie potrebbero evincersi dal saggio di A.L. FOLENA-M.E. TIOLI, *Simmetria e circolarità nella poesia del secondo Saba*, «Studi novecenteschi», XVIII, 41, 1991, pp. 103-22, di R. ZUCCO, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, *ivi*, XX, 45-6, 1993, pp. 171-208; di P. GIOVANNETTI, I «Frammenti lirici» di Clemente Rebora: *questioni metriche*, «Autografo», III, 8, 1986, pp. 11-35, e F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35. Molto interessante, sebbene di approccio meno specifico, è anche il volume di S. PASTORE *La frammentazione*,

di cui si è detto e ancora si dirà, tuttavia, il puntuale riferimento alle due “corone” pare, almeno da questo punto di vista, più appropriato, sebbene per altri versi compatibile (considerato il fatto che la memoria letteraria e più latamente culturale di Zanzotto non è mai esclusiva ed anzi ricerca gli accostamenti più disparati) con uno sfondo di maggiore estensione tanto diacronica quanto diatopica.

A prescindere dal problema della sua più concreta derivazione, ad ogni modo, l'ipotesi di un modello ballatistico agente, all'altezza della *Beltà*, sulla memoria metrica zanzottiana sembra essere comprovata dalla presenza all'interno della raccolta di altri componimenti che, pur con i suddetti accorgimenti, sono ad esso riconducibili. Tra gli svariati esempi che si potrebbero addurre, i più pregnanti sono senz'altro rappresentati dal *IV* e *VI* componimento della sezione *Profezie o memorie o giornali murali*, inframmezzati da una poesia dove il rapporto fra circolarità e linearità viene tematizzato in tutte le sue implicazioni²⁶, e che si lega alla successiva nell'*explicit* («oppure neve e poi a-neve a-nulla»; «o, ancora, argento e nulla più»).

la continuità, la metrica: aspetti metrici della poesia del secondo novecento, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.

26 «Chiamarlo giro o andatura rettilinea, | a che sé dicenti scienze e patti e convenzioni far capo? | Perché tutte queste iperbellezze | iperetermità sono | tutte sanissime e strette in solido | ma vagamente trasverse perverse | indicano spunti di lievi o grosse per-tras-versionsi | madrinature ognuna fantastizzanti | seduzioni censure o altri innesti clivaggi | il loro afrore in stagione o fuori stagione | abbacina allergizza - e poi eritemi sfavillanti. | Iperetermità leccano l'idillio | succhiano dall'idillio, | l'idillia la piccola cosa | la cosina la bella || Danza orale danza | del muscolio di tutta la bocca | come quella che intona intempora la fonetica poetica, | compensi prelievi e doseggiare, | mille linguine e a-lingue a-labbra | argento neve nulla e anche meno | oppure neve e poi a-neve a-nulla». Cfr. anche LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, IX, pp. 329-30 (in particolare vv. 1-3); *Alla stagione*, pp. 277-9.

IV

Ma che grandi NEVI
 che METRI e METRI / di splendore PREVEDEVI, / PREcEDEVI,
 e contento le misurAVI / nell'alba latteNEVE.
Ma cibo pacATO / ma come deNudATO / ma come un *digiuno*.

E la vigilia di NATAle 5
digiuna persino lo sgridciolo.²⁷

Il soggetto della poesia è implicito per rapporto sintagmatico di consecuzione alla precedente (III, «Le profezie di Nino...»), della quale sembra costituire una sorta di coda e di aggancio alle due successive.

La prima strofa, una quartina composta da versi molto lunghi (ad eccezione del primo), risulta segmentata al proprio interno dalle ecolaliche omofonie interne ed esterne in nove cellule versali, le prime sei variamente accordate con virtuosa perizia timbrica sulla terminazione *-évi* del v. 1, le ultime tre costituenti un unico sintagma versale, staccato rispetto ai precedenti dalla pausa grammaticale in concorrenza con la ripresa anaforica del v. 1 (*Ma ; Ma*), la quale propaga la sua funzione strutturale all'interno del verso sovrapponendosi alla rima baciata dei primi due segmenti (*pacATO : denudATO*) e amplificandosi nei secondi due (*ma come : ma come*). Alla rima baciata interna si correla poi nascostamente il primo verso del distico successivo (*deNudATo : NATAle*), mentre *digiuna* riprende con lieve variazione polittotica, al principio del v. 6, il *digiuno* del v. 4, unico ad essere rimasto irrelato nella quartina. Lo schema metrico della poesia è dunque il seguente: aa^{*}aaa^{*}bbx, b^{*}(x)y, ossia, astrattamente: aa^{*}a - aa^{*}a^{*} - bbx, b^{*}(x)y, dove sembra riconoscibile l'archetipa terzina zagialesca, raddoppiata e chiusa da un distico a rima baciata più un verso irrelato, i quali a loro volta si incrociano, rispettivamente, al primo e al secondo verso del distico

²⁷ LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, IV, p. 323.

successivo. Lo scarto dall'etimo ballatistico, che ormai dovrebbe apparire evidente, è determinato questa volta dal fatto che la ripresa è posposta alla stanza, svolgendo così più modernamente la sua funzione "gestaltica" *après coup*.

VI

Che fulmini zzzich di zOLFO / di FUMO / di FOCO
s'abbatterono su quelle COLTURE / e piantamenti sì FOLTI,
ma essi là sempre A SCOLTA, / in ASCOLTO,
e poi le IUnE e le dAlIE

Che fulmini e potenze sull'antenna della TIVÙ 5
rimasta sulla casina abbandonata laggiÙ,
obsoleta né più cantante TIVÙ
sulle specie CAntANTI / dei corili dei bACCARI
ACANTI / arbuti coloCASIE
della teocRIZIA / viRgILIA / ed olIVA 10
che qui aRRIVA / all'orlo del fare e non fA,
o, ancora, argento e nulla piÙ²⁸

La funambolica concorrenza di omofonie interne ed esterne suggerisce, anche qui, una segmentazione virtuale delle due strofe (l'una di quattro, l'altra di otto versi) che produce il seguente schema: a*b*a*B*c*c*x, DDDee*ee`ff`ffD. Dove si notino: 1) l'accordatura timbrica delle parole in rima nella prima strofa (zOLFO : FUmO : FOCO : COLTURe : FOLTi : A SCOLTA : ASCOLTO) e nella seconda (tIVÙ; tIVÙ rima con laggiÙ; piÙ e assuona con olIVa : arrIVa, a sua volta in assonanza forte con teocrIzIA : virgILIA, così come cantAnti : acAntI con bAccarI : colocAsIe e infine con fA), ma anche a livello interstrofico (l'identità tonica e in parte postonica

28 *Ivi*, p. 325.

della rima irrelata $x = -AlIE$ con la serie ee^*ee^* , e in particolare con $-AsIE$, converge nell'uscita ossitona del penultimo verso ($fA = y$), mentre *lune*, ancora interna ad x , anticipa in assonanza tonica la serie $DDD;D$ della seconda strofa); 2) il disegno palindromo determinato dalla prima strofa (una quartina a rima incrociata seguita da una terzina a rima baciata e da un verso internamente irrelato) e dai primi sette versi della seconda (viceversa: una terzina a rima ossitona baciata e replicata nell'ultimo verso della strofa, e una quartina in cui la rima perfetta *cantanti* : *acanti* incrocia l'assonanza sulla medesima tonica *baccari* : *colocasie*, ulteriormente riecheggiata dalla terminazione ossitona del v.11: *fa*); 3) l'*incipit* anaforico delle due strofe (*Che fulmini* ; *Che fulmini*); 4) il collegamento *cantante* ; *cantanti* (vv. 7-8) istituito a concatenare la terzina DDD alla quartina ee^*ee^* .

L'assonanza con il verso irrelato x della prima strofa che si irradia progressivamente dalla quartina ee^*ee^* fino al penultimo verso y della seconda, intrecciato al concorrente disegno che si propaga, previo anticipo interno in x (*lune*), dai vv. 5-7 al v. 12 (DDD, D) incorniciandola simmetricamente; le terzine "zagialesche" (c^*c^*, DDD) e infine, nell'evidente funzione di compensativo strutturale, l'anafora forte al principio di ciascuna strofa, palesano per questo componimento un etimo ballatistico "grande"²⁹, che rischia costantemente di precipitare nel *non-sense* della filastrocca, della cantilena infantile (cfr., nella stessa sezione, IX, vv. 1-3: «Bimbo, bimbo! | Secondo cantilena, gira e rigira, mena e rimena, | ma anche secondo l'antico accedere a una convergenza»), con effetto ironico del resto perfettamente sottolineato tanto a livello semantico quanto lessicale: la complementarità che stringe da una parte il tempo del mito (ipostatizzato nei «fulmini»), dell'idillio³⁰, della natura e della tradizione (la «teocrazia virgilia»), a quello

29 O "stravagante", se si accetta la virtuale segmentazione dei versi da me introdotta e, naturalmente, si prescinde dalla qualità degli stessi.

30 Cfr. vv. 12-15 della poesia precedente nella sezione (V, p. 324), riprodotta alla nota 26.

del divenire storico e umano dall'altra (l'«obsoleta né più cantante tivù»), si è leopardianamente³¹ infranta, riducendo tanto il primo quanto il secondo al nulla cieco e improduttivo compendiato nella «storia del sior Bontempo»³², «che qui arriva all'orlo del fare e non fa».

La breve parabola (LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, III-VI, pp. 321-5) aperta all'insegna di Nino Mura, che Zanzotto «innalza a emblema archetipico di un'arcadia non puramente “resistente”, ma in grado di domare e assorbire, in positivo, il divenire storico»³³, si conclude ancora una volta con l'impossibilità di un «accesso» alla sperata «convergenza», poiché l'anello, o, se si preferisce, la «cisti», sembra essersi rotta definitivamente.

L'«allotopia»³⁴ che polarizza e distribuisce attorno a sé le serie isotopiche della raccolta (Essere/Divenire, Mito-Natura/Storia-Civiltà, Paesaggio naturale/Paesaggio tecnologico, Tradizione/Innovazione, Narciso/Edipo, Circolarità/Linearità etc.) strutturandone la dimensione macro-testuale, esprime la dislocazione utopica della *Beltà* in tutte le sue articolazioni opposte e possibili correlati metaforici, come già si rileva, quasi per rapporto di sineddoche e di *mise en abîme*, nell'opposizione dialogica determinata da prologo ed epilogo: da una parte l'«oltranza», l'«oltraggio» dantesco, che allude tanto a un'attitudine sperimentale della poesia quanto al problema dell'ineffabilità che la innesca, dall'altra la «madre-norma», il paradigma petrarchesco, implicato dalle «parole estreme» dei vv. 17-18.

L'«enjeu», diremmo con Meschonnic³⁵, è l'utopia di un senso che per Zanzotto è sempre indissolubilmente cosmologico, esistenziale e poetico, la possibilità per lui sempre differita di una «convergenza» o «contatto» fra «serie» del significante e «serie» del significato (cfr. *Si, ancora la neve*, vv.12-

31 Cfr. v. 4: «e poi le lune le dalie» (corsivo mio).

32 Cfr. LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XVII, pp. 344-5, vv. 52-56.

33 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1508.

34 GRUPPO μ, cit.

35 H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, cit.

13: «Hölderlin: “siamo un segno senza significato”: | ma dove le due serie entrano in contatto?»), *langue e discours*, metro e ritmo³⁶; ma se, da questo punto di vista, l’ultimo “nucleo” di componimenti analizzati descriveva una parabola discendente, disforica, quella che porta dall’*incipit* all’*explicit* della raccolta è invece di segno opposto.

E LA MADRE-NORMA

Fino all’ultimo SANGUE io che sono l’eSANGUE e l’ultimo sangue c’È, il renitente, grumo di Gennaro, MILZa. E mi faccio spazio daVANTI indietro e intorno, straccio le cARTE scritte, le reti di ogni ARTE, lingua o linguistica: tORNo senza arte né parte: ma attiVANTE.	5
<hr/>	
E torna, per questo fare, la NORMA	10
<hr/>	
io come giolli sempre variabile e UNico il giolli-golem censito dalla IUNa luna nella notte di PrAga ma inaureito inauditamente fERtilE, torno a capo ogni volta ogni volta poeMIZZO e mi poemizzo a ogni cosa e insiEME dolenti mie parole ESTREME sempre ogni volta parole ESTREME insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: sTATE.	15
<hr/>	
Va’ nella chiara liberTÀ,	20

³⁶ Per le nozioni di “ritmo” e “*discours*” mi attengo a É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, I-II, Milano, Il Saggiatore, 1971 e 1985, e solo con numerose riserve agli ulteriori sviluppi introdotti, sulla scorta di quest’ultimo, da H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, cit.

libera il sereno la pasTURA
 dei colli goduta a misURA
 d'una figurabile naTURA

rileva "i raccordi e le rIME
 dell'abietto con il sublIME"

25

e la madre-NORMA

Di tutta evidenza è innanzitutto lo stilema (peraltro presente in tutti o quasi i componimenti della raccolta) di staccare – in questo caso tipograficamente – il verso finale³⁷, il quale presenta, come pure avveniva nel prologo, un'identità quasi perfetta con il titolo; quest'ultimo si lega poi per coordinazione-responsione a quello di *Oltranza oltraggio* attraverso la (solo apparentemente) *abrupta* congiunzione «e», che acquista dunque la funzione di coordinante macro-testuale.

Il fatto che Zanzotto non assegni – in omaggio ad un più intuitivo rapporto logico-consequenziale³⁸ – la funzione «pre-informativa-cataforica» di prologo e «gestaltica-anaforica» di epilogo³⁹, rispettivamente, alla «norma» e all'«oltranza», bensì ne inverte l'attribuzione, manifesta una precisa indicazione di percorso o «poetica-lampo», in virtù della quale la «norma» viene ad acquisire una valenza non più generativa e vincolante lo sviluppo della poesia a un «sistema di attese obbligate» istituito *a priori*, bensì come effetto (*a posteriori*) sempre intrinsecamente precario e differito di

37 «Una tendenza costante, contraddetta di rado, è quella di chiudere la lirica con una strofa breve, a mo' di commiato, o comunque con la strofa più breve della lirica. [...] Sono invece cinque i casi di verso-strofa isolato con valore di epifrasi: tre in VOC, [...] mentre gli altri chiudono due dei componimenti in quartine di DP (entrambi con isostrofismo debole)» (S. DAL BIANCO, PPS., pp.144-5).

38 Cfr. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, cit., p. 561: «Généralement, la métrique est au départ, non à l'arrivée».

39 La definizione è di E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, pp. 79-80.

un *experimentum*, di un'eterna ripartenza (cfr. in particolare vv. 5-10, 15) verso quella che potrebbe definirsi – prendendo a prestito da Luigi Nono il titolo di una sua celebre composizione – la «lontananza nostalgica utopica futura» della «Beltà»⁴⁰:

C'è dunque taluno che compie, ripete dei *tentativi*, mosso da una pulsione di qualche genere, e vuol compiere anche un'esperienza, e per di più "produttiva" o "creativa"; questa esperienza egli la riconnette all'idea e ad un atto di strutturazione, o coacervazione di parole, a un modo di usare e insieme saggiare la lingua: entro questi termini potrebbe verificarsi la poesia. [...] Egli in quel modo accerta la propria esistenza e cerca poi di porre un tramite verso l'altro, gli altri. E forse attraverso questo vagito in qualche maniera egli entra nelle zone in cui l'io prende a distinguersi dal mondo; e con l'io nuovissimo, in formazione, si rivela un "eterno piacere del principio" [...]. Si dovrebbe partire dunque dal postulato di un certo qual "piacere" che ha l'essere di essere: da questo piacere del principio si diramano le più diverse pulsioni (e ciò in un quadro che vive anche della contraddizione): esse comunque tendono ad accertare ed a mettere in opera "nuclei di sopravvivenza" attivati attraverso una continua, ostinata "ripetizione"⁴¹.

40 «Con un occhio a tutto l'arco della produzione di Zanzotto si potrebbe parlare di un radicalizzarsi progressivo del valore allegorico di entrambe le forme, la "regolare" e la "libera", assunte a simbolo di due atteggiamenti di fatto complementari nei confronti della tradizione metrica. I componimenti in forma chiusa testimoniano dell'inerzia formale da cui Zanzotto costantemente intende distaccarsi; essi sono l'ancora che assicura, con la sua presenza, la possibilità stessa del distacco: una pietra di paragone, un dato esorcistico da tenere costantemente presente, oltre che una dimostrazione perseverante di antistoricismo» (S. DAL BIANCO, PPS., pp. 139-40).

41 *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* [1987], PPS, pp. 1309-10. In un simile contesto sembra interessante accennare allo spiccato rilievo acquisito dalla dedica del componimento esplicitario a Franco Fortini «come a colui che fin dagli anni Cinquanta aveva manifestato un atteggiamento complementare a quello di Z[anzotto] nei confronti della lingua poetica tradizionale, e anche in risposta alla poesia *Da Praga (Una volta per sempre)* dello stesso Fortini». In quegli stessi anni, e più specificatamente fra il 1957-8, Fortini andava infatti estendendo una serie di saggi dove impostava in termini oggi più che mai attuali il problema del rapporto fra metro e ritmo, convenzione e libertà, «identità sociale» («inter-soggettiva») e «identità psichica» («soggettiva»): *Metrica e libertà, Verso libero e metrica nuova, Su*

Parafasando la celebre definizione continiana di Pascoli come «rivoluzionario nella tradizione»⁴², e anche in forza di tutto quanto s'è detto nel corso dell'analisi, verrebbe pertanto da definire lo Zanzotto della *Beltà* “tradizionale nella rivoluzione” (o, in alternativa, «tradizionista a sera e all'alba novatore», per tornare proprio a quella proiezione euforizzante dell'autore che è il Nino Mura di *Profezie o memorie o giornali murali*, III e al motto che compendia lo «zenith d'ogni sua profezia»).

Posizione, questa – ed è ciò su cui più mi preme soffermarmi in questa sede – che si riflette nella compaginazione formale della poesia zanzottiana, com'è possibile evincere ancora una volta dal testo in esame, il cui schema rimico (che per ragioni di economia tiene conto solo delle omofonie esterne) può essere in prima istanza formalizzato come segue: aab^{*}Cd^{*}eex^{*}d^{*}XF^{*}F^{*}g^{*}B^{*}CDddG^{*}, g^{*}hhh, iix, dove sono in assonanza le rime *a-e-d*^{*} (*sAnguE* : *esAnguE*, *davAnti* ; *attivAntE*, *cArtE* : *ArtE*, inclusive la prima e la terza, ricca la seconda), *b^{*}-Dd* (*c'È* ; *fErtileE*, *insiEmE* : *estrEmE* : *estrEmE*) e *F^{*}-h* (*Unico* : *lUnA*, *pastUrA* : *misUrA* : *natUrA*); in rima ritmica a distanza *c'è* ; *libertà*.

Lo schema parrebbe rilevare una tangenza con il modello della stanza di canzone: la linea tratteggiata d'autore isola infatti un riconoscibilissimo congedo, esposto alla parodia dalla stucchevole ricorrenza delle rime ba-

alcuni paradossi della metrica moderna (ora raccolti in F. FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987). Basti un solo rapido assaggio, tra i molti altri possibili, per rilevare la prossimità (solo astrattamente ideologica) fra i due poeti e finanche una più che probabile (ma attiva) metabolizzazione, da parte di Zanzotto, delle osservazioni teoriche avanzate dall'amico circa una decina d'anni prima che la *Beltà* (1968) venisse pubblicata: «Metrica è la inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva. Se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento in ogni successiva identificazione) l'aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale» (*Metrica e libertà*, p. 334).

42 G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 227.

ciate (come pure avveniva nella *Perfezione della neve*, dove però l'ironia si esercitava nella riduzione dell'istituto alla sua nuda, prosastica funzione: «È tutto, potete andare»). Anche a prescindere da alcune già illustrate analogie con *Oltranza oltraggio* e (in relazione alle due terzine “zagialesche”: *Ddd, hhh*) con *Profezie o memorie o giornali murali*, VI, si osservi tuttavia come la parola-tema del titolo (*norma*), corrispondente a X, ricorra due volte all'interno del componimento e sempre in punta di verso (*E torna per questo fare la norma; e la madre-norma*). Accordando ai due versi la stessa funzione strutturale precedentemente individuata nel *refrain*, il componimento rivela la partizione simmetrizzante *aabCd*ee*d* - X - F*F*g*b*CDddG*, g*hhh, iix, (9 + 1 + 9, 6 + 1)*: due “stanze” rimate e assonanzate di nove versi ciascuna, inframmezzate da un verso terminante con il *mot-refrain* (*norma*) e seguite da una ripresa-congedo eptastica, dove i cinque versi centrali (una terzina + un distico, entrambi a rima baciata) sono incorniciati fra un verso in assonanza tonica e consonanza pre-tonica con l'ultimo della stanza precedente (*sTAte : liberTÀ*) e un verso che si presenta al contempo come iterazione quasi perfetta del titolo e variata del v. 10.

Come si era in parte anticipato, la strutturazione sotterranea della poesia, che va comunque «soggetta ad un principio costitutivo di dissonanza e di irrisoluzione e può semmai venir riconosciuta in una dimensione allusiva, nella fase successiva della rilettura e dell'interpretazione»⁴³, rivela un più o meno cifrato arcaismo, che innesta lontane reminiscenze di forme e moduli romanzi (quali la ballata e il congedo di canzone) su di una tecnica di ascendenza dannunziana, con il *mot-refrain* in funzione di «richiamo omometrico» simmetrizzante e circolarizzante.

43 A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 325. Nel libro, il passaggio citato si riferisce all'*Ode a Claude Debussy* di Buzzi.

Una volta acquisita la coscienza «dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione» (senza la quale «diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa e cogliere gli eventuali indizi di uno suo superamento»⁴⁴), la strada che rimette il linguaggio alla sua condizione originale di convenzione e, in quanto tale, di comunicabilità, non può essere che quella ogni volta principiante da un processo di “de-storicizzazione”, vale a dire da una sempre rinnovata disidentificazione che la restituisca alla sua autentica, immanente singolarità storica (o «*idion*»):

È questo [cortocircuito], si potrebbe dire, lo scatto della *Gestalt*, in cui tutto si assesta e viene completato, integrato in un'impensata unità. Cortocircuito peraltro è un'espressione che allude anche a qualcosa di negativo: è ciò che fa saltare i circuiti. Esso dà origine ad una luce sfolgorante [...], ma annichilisce e interrompe in primo luogo quei circuiti che erano serviti a programmare quello stesso atto, li rigetta, ne fa perdere la traccia. Anche se poi essi restano reperibili a frammenti, a schegge⁴⁵.

È proprio attraverso alcune di queste «schegge», in cui il flusso ritmico del *discours* si rapprende precariamente nei gorghi del metro come per una «nostalgia» e assieme un'«attesa»⁴⁶ semantica indefinita, che si è tentato, (è il caso di dirlo) per sommi capi, di ricostruire la simultanea tematizzazione e formalizzazione del dualismo «oltranza/norma» che si determina, fra il prologo e l'epilogo della raccolta, tanto a livello micro-testuale quanto macro-testuale, generando la vertiginosa *mise en abîme* entro la quale essa viene funambolicamente a sospendersi.

Ulteriori conferme e integrazioni a quanto sinora argomentato proverrebbero dall'analisi di altre importanti poesie e, ancor più, da un'analisi puntuale della versificazione. Ma su questo mi riservo di tornare altrove.

44 *I “Novissimi”* [1962], PPS, p. 1108.

45 *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, PPS, p.1312.

46 *Uno sguardo dalla periferia* [1972], PPS, p. 1154.

*Alberto Bertoni**

Geologie Poetiche

Naturalmente la geologia non è soltanto una bella metafora se applicata alla poesia. Forse è un vero e proprio paradigma conoscitivo, anche sul piano tecnico: il paradigma conoscitivo di una possibile-necessaria relazione tra poesia e scienza, se pensiamo alle stratificazioni in verticale di materiali composti differenziati che ogni testo poetico, in quanto organismo linguistico, porta con sé e se pensiamo al reciproco lavoro di scavo che accomuna il poeta e il lettore.

Nel caso di Andrea Zanzotto, naturalmente, i paradigmi scientifici, in lui molto vivi, sono anche molto originali, spesso non troppo ortodossi come la sua attrazione per il vulcanologo, per il meteorologo, per l'esperto di terremoti, sempre posti in rapporto con un sapere di carattere popolare e folklorico; dunque si tratta di una scienza che si feconda con quello che è il grande sapere popolare a proposito della terra, del cielo, del movimento degli astri, e, appunto, della consistenza del terreno.

In ogni caso, se prendiamo in esame tutta l'opera, non solo poetica, ma anche riflessiva, di Zanzotto, notiamo come la geologia costituisca un *tòpos* fondante, sul piano tematico, sul piano retorico, su quello prettamente linguistico, metrico e metamorfico, del testo.

Mi concentrerò, da lettore comune e affezionato, in particolare, sul libro per me più vivo, che io considero davvero uno dei pochi canoni autentici che il secondo Novecento ci abbia consegnato, cioè il *Galateo in Bosco*, in cui davvero questa dimensione geologica raggiunge il proprio apice.

Ma c'è un antefatto, un antefatto dello Zanzotto critico e dello Zanzotto geologico: il saggio *L'inno nel fango* uscito sulla «Fiera Letteraria» nel 1953. È un "protozanzotto", che sta a metà tra *Dietro il paesaggio* e *Vocativo*, i due capolavori iniziali della sua storia poetica, e che giustamente è stato posto come soglia di ingresso dei suoi volumi di saggi.

* Università di Bologna.

Perché Zanzotto parla di Montale? Si tratta di un Montale che nel '53 ha pubblicato soltanto *Ossi di Seppia e Occasioni*, e il libretto *Finisterre*, contrabbandato da Contini. Ha già completato, praticamente, le poesie de *La Bufera e altro*, quelle che comporranno il terzo libro di Montale, l'ultimo ancora sublime, che usciranno nel '56 da Neri Pozza e l'anno dopo da Mondadori. Ne manca soltanto una, *Il sogno del prigioniero* testo fondamentale, a sua volta fondante che Montale scriverà nel '54. Dopo aver scritto quella poesia, Montale comporrà il libro, ma non scriverà più poesie per quasi un decennio, fatto unico e straordinario. È un'ipotesi critica non del tutto balzana il pensare che Zanzotto, con quel saggio del '53, abbia indirizzato Montale su una certa strada, abbia posto a Montale un problema che Montale avrebbe d'acchito risolto con il *Sogno del prigioniero*, uscito nell'estate del '54 sulla rivista «Il Ponte», ponendogli, poi, il problema di un decennale silenzio che risolverà con gli "inni nel fango": davvero nel fango e nella merda, dall'*escatologia* alla *scatologia*, come Zanzotto stesso percepirà per primo nel '66, e che verranno raccolti, ma molti anni dopo, in *Satura*.

Qui scatta uno di quei casi cui faceva riferimento con molto acume Carbognin nella sua relazione, poi ripreso da Cortellessa, di una capacità fecondatrice di Andrea Zanzotto nel dialogo tra i poeti con i critici stessi è accaduto lo stesso anche con Sereni, più di quanto non si creda: Contini stesso, quando nel '78 verga la Prefazione al *Galateo in Bosco* nell'edizione originale dello Specchio Mondadori, era un Contini diverso, più aperto, più dialogico, meno criptico, meno scrittore, molto più al servizio del testo e dell'autore di quanto non sia stato in altri saggi sui contemporanei. E quindi Zanzotto davvero apre e comincia ad aprire già nel '53 con Montale, cioè con un nume tutelare della nostra poesia, un dialogo di scambio e di influenza dove lui svolge una parte fecondatrice e attiva, molto più di quanto a volte non sia stato riconosciuto. Dal saggio del '53 l'*Inno nel fango* davvero emerge il problema, la questione, la finalit , il *t los* di una

geologia poetica: «la vita destinata in ogni caso a perire, valida soltanto come passato... ecc. fino a detriti fisici, geologia».

Poeta *ctonio*, come Contini definisce subito Zanzotto nell'introduzione al *Galateo*, con questo libro Zanzotto compone un libro che «il necessario superamento dell'ordinarietà ecc. fino a "regressione" (da Contini)». Ogni suo libro aveva invece affermato Zanzotto, poco tempo prima dell'uscita del *Galateo* in un vivissimo *Autoritratto* lui lo trovava «già fatto, come una serie di strati di polvere, venuti a depositarsi su qualche cosa, per una specie di fall-out di minime segrete esplosioni». Ma più di ogni altro libro, soprattutto, il *Galateo in Bosco* incarna non rappresenta ma incarna, non è una metafora ma una figura reale la condizione di luogo-lingua, che nel suo «continuo scoppiare o sbocciare, diviene potenziale sovrapposizione di tutto su tutto, onnivoro punto». Questo è uno dei momenti più vivi dell'autoriflessione di Zanzotto.

A garantire l'unico incontro produttivo tra storia e geografia è insomma un modello di ordine geologico. La storia lascia sì sulla pelle della terra i graffi, le tracce dei suoi conflitti o delle sue inerzialità e fin qui ci si ferma al territorio superficiale della geografia; ma nell'atto di farsi poesia, la terra, l'onnivoro punto del nostro esistere antropologico, storico, quotidiano noi genere umano, noi esseri sociali e generazionali, noi individui dalla storia si fa anche penetrare, accogliendone gli strati progressivi di sedimentazione, le morfologie diverse di sostanza minerale. Così, il prodotto generato da un simile atto di fecondazione mortale, la storia-mantide (qui ci sono proprio in gioco elementi di vita e di morte, di possibile vita "oltre" e "dopo" il paesaggio, di vita "dentro" il paesaggio, che soltanto un rito di morte, una liturgia di morte può far emergere) la storia-mantide coincide con la metamorfosi primaria dell'umano nel vegetale, prima della sua pietrificazione ultima, come nel mito fondante di Prometeo e come poi nel Kafka interpretato da Blumentberg, nell'ultimo capitolo straordinario del suo libro. C'è in atto, insomma, un processo necrotico che coinvolge poesia, natura e storia, in grazia del contrasto tra l'idillio apparente dell'unico

luogo, il Montello, il suo ruolo di ossario spontaneo per una delle stragi più atroci della prima guerra mondiale, e la sua fisionomia contemporanea di non-luogo soggetto alla trimurti militarità-terrore-irrealtà, nel proliferare grafico di cartelli-icone che mentre si cammina piovono davanti come bolidi. Il *Galateo* si industria, riuscendoci, ad annettere a tale processo la vitalità tellurica, l'impeto di eruzione vulcanica che coincide con l'impulso primo della parola poetica, si concentri esso nella poetica della lode come collaudo della realtà, tanto tipica di Zanzotto, con il balbettio petèl dialettale infantile che precede e che segue ogni forma di verbalizzazione artistica. La metrica stessa nel *Galateo in Bosco* trascorre dagli estremi di un versoliberismo radicale fino alla regolarità pressoché integrale dei 16 sonetti che compongono l'*Ipersonetto*, ove, per altro, va sempre ricordato, si realizza - una delle rare volte nella letteratura italiana - una efficace, originalissima sovrimpressione di modalità dantesca e petrarchismo.

In effetti, poi, se apriamo un qualunque manuale di geologia, vi apprendiamo facilmente che le fasi vulcaniche sono 4: qui è interessante notare questa trasformazione dall'umano attraverso il vegetale, che diventa a sua volta geologia, e carbone e torba, nel minerale, poi non rimane definita lì, è una metamorfosi continua: ci sono le esplosioni vulcaniche e i terremoti che recuperano il vitale e, in qualche modo, l'energetico che, a loro volta, sfidano, attraverso una sorta di dimensione umana, di instabilità umana, di energia umana, sfidano la pietrificazione, la problematicizzano, la fanno esplodere, la portano nella dimensione della faglia (ricordando che il vocabolario dà alla parola faglia il senso di mancanza, errore, fallo: quindi qualcosa di umano sta anche dentro questa dimensione).

Dunque, da un manuale di geologia apprendiamo che le fasi vulcaniche sono 4: premonizione, esplosione, deiezione, emanazione. E se, di conseguenza, ci impegnamo ad applicare questi 4 principi all'esperienza del luogo-lingua che è il bosco del *Galateo*, otterremo senz'altro qualche consistente risultato ermeneutico. In primo luogo ci renderemo conto, con Dal Bianco, che se l'inconscio coincide con la terra, ne rappresenta anche

lo stato inferiore, che diventa appunto responsabile di un movimento tellurico, da cui derivano uno scatenamento, uno scivolamento energetico, sotto il livello dell'espressione. C'è davvero un'interazione tra il destino-faglia individuale e il destino-faglia collettivo, di un popolo, pensiamo ai soldati morti sul Montello, le schegge dei giovinetti che appunto riposano negli ossari del Montello, che formano la linea degli ossari che arriva fino in Francia. Il piano lineare dell'espressione viene insomma insidiato di continuo da eruzioni, frane, e conseguenti effetti di intrusione.

Premonizioni, allora: «lingua aggredisca si invischi in oscuro... ecc.» (da *Perché cresca*). Esplosioni: «ecco è tranciata la bobina della scorretta endoscopia per entro il dentro-tenia dei tempi...» (da *Diffrazioni, eritemi*). E deiezioni, qui davvero in dialogo stretto con il Montale di *Satura*: atti vitali e mortali radicati nel codice genetico più arcaico (da *E po' mucchi*). E, infine, emanazioni o esalazioni attraverso condotti, fratture, faglie, terreni permeabili, tanto più efficaci se avvertite nella materia del corpo che parla «nel pozzo del mio corpo», «corpo affondato... ecc. (da *Indizi di guerre civili*).

Ma vado a concludere, a dimostrare, in qualche modo, a riportare davvero nella sintesi di una delle poesie più straordinarie che il nostro secondo Novecento ci ha lasciato: una *mise en abîme* dell'intera raccolta: certe forre circolari colme di piante e poi buchi senza fondo, in cui davvero le forre circolari sono le doline di Ungarettiana memoria, ove Zanzotto ci ricorda sono terreni carsici certo, non coltivati, ma dove persiste sul fondo di molte di queste doline - almeno di quelle del Montello - una selvosità naturale, non si tratta di pietra nuda. E questa mi sembra proprio la poesia dove questa metamorfosi inesausta dell'umano nel minerale attraverso il passaggio nel vegetale, trova una sorta di sintesi assoluta con quel finale delle icone sul quale la poesia si conclude.

*Francesco Venturi**

Tra i materiali genetici del *Galateo in Bosco*

Non sorprende che per un'opera cardine nell'*iter* poetico di Andrea Zanzotto come *Il Galateo in Bosco* (edito nel '78 per lo «Specchio» Mondadori, con incisiva *Prefazione* di Gianfranco Contini), prima parte della futura «pseudo-trilogia», la condizione avantestuale si presenti abbondante ed estremamente intricata. I materiali genetici, conservati in cinque fascicoli contenenti circa quattrocento carte, furono inviati dall'autore all'amica Maria Corti nel luglio '91 e sono ora custoditi presso il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia¹. Un attento esame diacronico rivela con tutta evidenza le molteplici fasi di un'elaborazione stratificata, ricca di minuti ritorni, di cui qui si tenterà solo di tratteggiare qualche linea complessiva.

Tra le carte non mancano i primissimi abbozzi di qualche lirica: appunti tracciati frammentariamente sul *verso* di buste, o perfino sulla confezione di un medicinale, o sul margine di altre poesie, quasi nell'urgenza di fissare un'idea. Zanzotto procede poi con meticolosità nel trascrivere in bella copia le prime fasi del lavoro. Singolare un caso (per *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*) in cui l'autore ricalca con cura a penna, introducendo ampliamenti e varianti, una preesistente stesura a matita², fortunatamente

* Università di Pavia.

1 Un primo e sommario censimento si deve a N. LEONE, *Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, «Autografo», XVII, 43, luglio-dicembre 2001, pp. 123-124. Le carte del primo fascicolo sono state ordinate e numerate da Michele Bordin come allusivamente ricordato nel romanzo-rievocazione memoriale di M. CORTI, *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 139-141.

Sulle carte del *Galateo* ho condotto la mia tesi di laurea, destinata a future integrazioni e approfondimenti, da cui il presente lavoro è ricavato in estrema sintesi: *Tra i materiali genetici del Galateo in Bosco. Studio degli autografi e prove d'edizione critica*, Università di Pavia, a.a. 2005/06, relatrice Clelia Martignoni.

2 Fasc. I, f. 4 r.

tutta leggibile. Ma, in generale, la ricopiatura non rappresenta che un esito transitorio in quanto sulle copie in pulito si innestano ancora modifiche, nonché frequenti microvarianti alternative che lasciano alcune zone genetiche in uno stato di provvisorietà testuale.

Nell'insieme, la trafila elaborativa di ciascuna delle cinquantadue liriche della raccolta presenta almeno quattro o cinque stesure progressive: dagli autografi, lavoratissimi (molte volte di problematica decifrazione, specie in caso di correzioni interlineari sovrapposte a più strati e di fitte cassature), fino ai dattiloscritti che giungono sì a ridosso della stampa ma recano cospicui ritocchi a penna (talora perfino sulle fotocopie³ delle stesure dattiloscritte sono presenti ulteriori interventi autografi).

«Per ogni componimento arriva il problema delle varianti, che tendono ad essere potenzialmente infinite. È questa una sensazione quasi persecutoria per colui che scrive», confesserà Zanzotto molti anni più avanti, nel '92. L'assillante esercizio, per quanto riguarda *Il Galateo*, si arresta quasi di colpo solo negli ultimi dattiloscritti, ancora labili, allorché (sempre seguendo la dichiarazione dell'autore) è evidentemente prevalsa la «volontà [...] di troncatura: basta, stop, non si varia più, che il testo sia pure “meno” riuscito non importa»⁴. E, senza dubbio, molta di questa fluidità riesce a trasferirsi sulla pagina a stampa (su cui Zanzotto tuttavia non ama più tornare), ancora instabile e mobile: «non so come se la caverà il linotipista che dovrà comporre questa poesia», notava Montale recensendo *La Beltà*, «si tratta di una di quelle merci che si vendono imballate con l'iscrizione “fragile”»⁵.

3 È frequente, tra l'altro, il caso, filologicamente rilevante, che la fotocopia non attesti l'ultimo stadio redazionale testimoniato dai dattiloscritti ma sia stata eseguita prima che l'autore inserisca nei dattiloscritti alcune varianti.

4 Dalla trascrizione di un intervento tenuto da Zanzotto a Ferrara nel marzo 1992, *Versi Provvisori*, PPS, pp. 1734-35.

5 E. MONTALE, *La poesia di Zanzotto* [1968], in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. II, p. 2894.

Le date, che accompagnano con precisione molti degli autografi, confermano i tempi lunghi della gestazione dal '75 al '78 puntualizzati nelle *Note*⁶. I materiali sembrano uscire da un unico cantiere *in fieri* che precede l'individuazione delle singole raccolte della trilogia, «in buona parte già scritta»⁷ assieme al *Galateo*. Le carte ne conservano infatti due tracce genetiche: due testi documentati nei faldoni del *Galateo* che confluiranno negli altri due libri, “sistemi” eccentrici eppure «in filigrana “reciproca”»⁸ con il primo. Si tratta, per la precisione, di una stesura autografa di – *Quando eri là a ridosso lamentavi*⁹ (poi parte di *Idioma*, in dittico con un altro testo sempre dedicato alla madre) e di una redazione autografa di *Come ultime cene*¹⁰ che diverrà testo incipitario di *Fosfeni* aprendo la raccolta su quello stesso marzo ('77) di *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*¹¹.

Il Galateo risponde pertanto a una complessa volontà costruttiva che si attua con il definirsi di un preciso disegno unitario all'interno di una congerie disorganica. È evidente come tale disegno abbia dettato non solo la meditata disposizione delle liriche ma anche, in primo luogo, la selezione dei testi stessi. Le date rivelano che almeno sedici poesie del *Galateo* sono già abbozzate nel '75: la revisione sui materiali anche ad anni di distanza si configura quindi come il continuo sforzo di determinare sino alla fine la macrostruttura della raccolta¹², in una serie di approssimazioni graduali.

Sono particolarmente rivelatrici in questo senso due delle tre importan-

6 «Questi versi sono stati scritti tra il 1975 e i primi mesi del 1978». Cfr. GB, *Note*, p. 643.

7 Così Zanzotto sempre in GB, *Note*, p. 643.

8 Così Zanzotto in una lettera inviata a Maria Corti con data «26/1/88», custodita sempre presso il Fondo Manoscritti.

9 Fasc. I, f. 2 v, con data aut. «19 lug[lio] 75».

10 Fasc. I, f. 101 r e v, con date aut. «Sabato 13/3/76», «15-3-76».

11 La cui prima stesura aut. (Fasc. I, f. 4 r) riporta la data pure aut. «18-3-77».

12 Su questi aspetti strutturali cfr. E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi testuali*, Genova, Il melangolo, 1983.

ti scalette che corredano le carte e attestano due momenti tra loro lontani dell'elaborazione.

La prima¹³, ibrida, datata al luglio '75, affastella riferimenti tematici e culturali («gli indecidibili di Derrida»), motivi-chiave («vuoti di memoria», «sull'evasività semantica»), una serie di immagini sparse tra le quali alcune risultano tratte dall'*Oda Rusticale* di Cecco Ceccogiato: «anguane» (di cui viene ipotizzata una etimologia da *anguis*), «la grande selva fantasma, inutilmente rievocata». Notevole poi un appunto finale cassato:

L'Italia come paese del falso – del mascherato della sfasatura tra significato significante e referente. Ben venga allora il sonetto che come supremo falso torca la verità, andando oltre ogni falso ipotizzabile.

Qui il ricorso al sonetto (forma-base della sezione centrale) sembra trovare una pur vaga giustificazione politico-ideologica. Se si rileggono allora i versi iniziali del sonetto *Postilla (Sonetto infamia e mandala)* (che risale proprio al luglio '75¹⁴):

Somma di sommi d'irrealtà, paese
che a zero smotta e pur genera a vista
vermi mutanti in dèi [...],

l'appunto permette di intendere la probabile allusione alla situazione politica italiana (non a caso il testo verrà, ma solo in seguito, dedicato all'intellettuale *engagé* Fortini¹⁵).

A quest'altezza (estate '75), dunque, si trovano in uno stesso elenco un riferimento al «bosco» e al «sonetto» ed è già da supporre, secondo quanto documenta la scaletta, la lettura dell'*Oda Rusticale* di Cecco Ceccogiato.

13 Fasc. I, f. 2 r, con data aut. «8/9/10 7 75» (aut.).

14 Una stesura aut. (Fasc. I, f. 74 v) riporta data pure aut. «22/7/75».

15 Sul rapporto Fortini-Zanzotto si è proficuamente soffermato nel corso della giornata zanzottiana Andrea Cortellessa alle cui pagine si rimanda.

In particolare, pare nevralgico per il delinearci dell'intero progetto della raccolta, nel contrasto tra «bosco» e «Galateo», «vita elementare» e «vita complicata da regole»¹⁶, questo passo del profilo critico *Il Montello di Cecco* di Enzo Demattè che accompagna il testo dell'*Oda* nel fascicolo quinto:

Dopo la *natura* del Montello, l'*ordinamento*. [...] affascinano la sua [di Cecco] mente le *forme* e le *regole* dell'amministrazione boschiva alle quali con speciale competenza egli dedica una diffusa illustrazione. Il *Bosco*, visto sotto questo profilo, rappresenta un gran *paese*, un territorio vasto [...]¹⁷ (miei i corsivi).

La seconda scaletta¹⁸, posteriore, presumibilmente del '77 per elementi interni¹⁹, presenta un importante «schema del libro» (così l'autore) assieme ad una lista di possibili titoli e sottotitoli della raccolta (*osteria, vuoti di memoria, lógos erchómenos*). L'incertezza del titolo è documentata anche sulla camicia del primo fascicolo, dove sono appuntati *ossari, sotto l'alta guida*.

Il groviglio di proposte alternative lascia enucleare alcuni motivi ricorrenti nella ricerca di una compagine compatta: *lógos erchómenos*, il «logos veniente»²⁰, «che rimane “quasi” infante pur nel suo dirsi, [...] lontano da ogni trono»²¹ è formula con cui è definito il dialetto in *Filò*, coevo all'elaborazione del *Galateo*. *Vuoti di memoria* è sintagma che ricorre identico

16 G. NUOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 97.

17 E. DEMATTÈ, *Il Montello di Cecco*, «Dove Sile e Cagnan s'accompagna», IX, 1, Treviso, Grafolito, 1975. Ringrazio Luciano Cecchinell e Enzo Demattè per avermi indicato questa dato.

18 Fasc. I, f. 40 r (aut.).

19 Presenta già il titolo «*Il Galateo in Bosco*» che, come si tenterà di spiegare, è posteriore all'ottobre '77.

20 Cfr. la quarta sezione di *Filò*, p. 529. Il problema del *lógos*, linguaggio, precipuo della produzione zanzottiana, ha comunque il suo punto massimo all'interno della trilogia in *Fosfeni*.

21 Fl, *Nota*, pp. 542-543 (la nota finale è aggiunta nella ristampa mondadoriana dell'88).

tre volte nella raccolta²² a segnalare le amnesie personali e collettive che il soggetto tenta di colmare e, in generale, la “memoria” o “dismemoria” costituisce una vera catena isotopica. Così come *ossari*, linee di demarcazione geografica e sedimento – detrito organico; e *sotto l’alta guida*, altisonante frammento ricavato dal Bollettino della Vittoria che genererà, con demistificatorio gioco tipografico, cinque titoli di testi tutti incentrati sulle ingiuste stragi belliche.

Merita un chiarimento l’ipotesi, destinata a permanere a lungo tra le carte e poi abbandonata, di mettere perfino a titolo «di un libro» (non meglio precisato) *Osteria*. L’annotazione «Osteria? Titolo di un libro?» accompagna infatti la stesura di *Come ultime cene*²³, più rastremata rispetto alla definitiva, eppure con un’ iterazione ancora più martellante del termine. Luogo presente anche in alcune liriche del *Galateo* (si pensi solo alla manzoniana «Osteria della Malanotte»²⁴), l’osteria diviene, in effetti, “zona franca” in *Fosfeni*, offrendo uno spazio e un’occasione realistici per una fuga, poi, verso l’onirismo e le più ardue vette della teoresi. Ne deriveranno coerentemente il titolo *Fosfeni* e quello *Come ultime cene* con accezione anche sacrale e richiamo ai riti pasquali.

Tornando allo «schema del libro» di cui si diceva, questo prevede in particolare il susseguirsi delle sezioni in questo ordine: *vuoti di memoria* | *ossari* (con a fianco l’appunto cassato «1 poesia-12 sonetti-1 poesia») | *lógos erchómenos*. Si traccia così un possibile percorso nella raccolta dall’amnesia al recupero del linguaggio passando attraverso gli *ossari*, ovvero i sonetti intesi come forme morte della tradizione, gremiti di citazioni – relitti del passato (nell’80 lo stesso Zanzotto affermava che l’*Ipersonetto* «non può

22 «vuoti di memoria a pacchetto / di schede bianche [...]», GB, *Diffrazioni, eritemi*, p. 556, vv. 4-5; «Nei vuoti di memoria nelle spinte e nei flussi | della memoria, quasi danza –», (INDIZI DI GUERRE CIVILI), p. 580, v. 3; «Figure o meglio vuoti di memoria», *Inverno in bosco – osterie – cippi – ossari / case*, p. 638, v. 33.

23 Cfr. n. 10.

24 *Diffrazioni, eritemi*, p. 556, v. 7.

non essere in un certo senso un ossario»²⁵). Il prospetto sarà abbandonato quasi *in toto*: l'*Ipersonetto* rimarrà, però, nell'edizione finale in posizione centrale, seguito da un testo dialettale (*E pò, mucì*) che a questo si contrappone violentemente con la sua trivialità scatologica. Ed è proprio nella direzione di una netta opposizione tra l'italiano iperletterario dei sonetti e il dialetto di (*E pò, mucì*) che va letta l'espunzione dell'unico verso dialettale presente nelle stesure preliminari dell'*Ipersonetto*: «chi averia torta mangeria tranquilla»²⁶ → «falsifico simbiosi: ora si mangia»²⁷.

A riprova di quanto si sta cercando di dimostrare circa il processo ideativo della raccolta sono a questo punto illuminanti le affermazioni di Zanzotto nella prosa *Autoritratto* del '77, un anno e mezzo prima dell'uscita del *Galateo* (dicembre '78):

Quando è passato quel periodo che all'incirca corrisponde a un "grande mese" della vita, compio una specie di controllo, una ricognizione su questi materiali [le poesie accumulate], e improvvisamente mi appare il profilo di un libro. Si accende allora il titolo, il quale per me ha un significato di estrema importanza; la semantica del titolo è rivelatrice e decisiva. Il titolo nasce per me come individuazione di una struttura in mezzo ad un coacervo.²⁸

Le carte autografe consentono di verificare che il titolo "tematico" e ossimorico «*Il Galateo nel Bosco*», sottotitolo «*Galatei nel Bosco, per Della Casa*» nasce all'interno dell'*Ipersonetto* e nasce come titolo del futuro so-

25 Da una conferenza tenuta a Bologna nel 1980, registrata e trascritta. Ne dà conto M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, «Lingua e Stile», XXI, 1, marzo 1986, p. 173.

26 Il verso è leggibile nel f. 64 v, Fasc. I (stesura aut.).

27 GB, V (*Sonetto dell'amoroso e del parassita*), p. 598, v. 14.

28 *Autoritratto*, PPS, pp. 1209. L'intervento era nato per la rubrica culturale radiofonica «L'Approdo» del 23 maggio 1977, poi uscì sulla rivista omonima «L'Approdo letterario» come chiarisce G. M. Villalta nella scheda bibliografica relativa, pp. 1725-1726.

netto III (*Sonetto di stragi e belle maniere*). È probabile, infatti, che questo testo, imperniato sulle antinomie («moti»/«stasi», «lievi»/«sadici», «radi»/«fitti», «lente»/«rapide») e sull'irrisolto contrasto tra il «codice regolatore» e l'irruenza della natura, abbia chiarito e precisato, nella sua stessa elaborazione, il significato complessivo e il montaggio della raccolta. È da considerare termine *post quem* per il passaggio del titolo dal singolo testo al libro l'ottobre '77²⁹, decisivo punto di svolta all'interno dei materiali.

Il nuovo titolo, *Sonetto di stragi e belle maniere*, presenterà un più puntuale riferimento all'irrisolto quesito delle terzine conservando comunque i due poli, in posizione invertita (*stragi* = «referente boschivo»; *belle maniere* = Galateo). Non sarà un caso che quasi tutti i sonetti coevi o successivi a questo – solo quattro, la maggior parte è invece scritta nell'estate del '75³⁰ – abbiano chiari rimandi al titolo: si pensi in primo luogo al primo verso di *Premessa* («Galatei, sparsi enunciati [...]»), al verso 8 del sonetto I (*Sonetto di grifi ife e fili*) («per consegnare il galateo mirifico») e al verso 11 del sonetto XIII (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) «quali mai galatei cimiteriali».

Anche il prospetto dell'*Ipersonetto* si delinea progressivamente. La sua prima ideazione è fissata su un foglietto volante³¹ con l'appunto autografo «sonetti sognati in dormiveglia schemi 28/giugno/75» assieme ad alcune prove di rima. Il progetto passa attraverso diversi spunti, non sempre perspicui: l'allusione a uno «schema dei 17 aminoacidi» nella seconda scalletta³²; la bizzarra idea di un «sonetto – satellite» perché, secondo quan-

29 Due stesure autografe del sonetto (Fasc. I, f. 51 r e f. 52 r) hanno infatti titolo *Il Galateo nel Bosco* e portano entrambe la data aut. 6 ottobre '77.

30 Tra i sonetti datati si distinguono due macroaree cronologiche: l'estate '75 per il sonetti II, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XIV e *Postilla*; l'ottobre '77 per i sonetti *Premessa*, I, IV; il XIII (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) risale al dicembre '77.

31 Fasc. I, f. 42 r (aut.).

32 Fasc. I, f. 40 r. Cfr. n. 18.

to segnala un appunto³³, «il sonetto è come un razzo a quattro stadi o è un satellite» suggerendo forse l'ipotesi di una serie di soli quattro sonetti (verosimilmente due in corrispondenza delle quartine, due delle terzine). Su un altro foglio³⁴ è, poi, annotato il progetto di un «Sonetto del rosa e del grigio» assieme a quello di una «Poesia dialettale per Pasolini»³⁵ il cui *Sonetto primaverile*³⁶ – lo si ricorderà soltanto – costituisce il più diretto antecedente dell'*Ipersonetto*³⁷.

Tra gli elementi paratestuali relativi alla struttura, di grande rilievo è uno schema quadrangolare³⁸ costituito di sedici quadrati disposti simmetricamente: all'interno del primo e dell'ultimo si trova l'indicazione «Premessa» e «Conclusione», nei restanti i numeri romani dal I al XIV. Sembra quindi di capire che il progetto iniziale di una serie di quattordici testi (attestato nella seconda scaletta³⁹, in perfetta corrispondenza ai quattordici versi del sonetto) sia stato abbandonato in base all'esigenza di sentire l'insieme come una compatta struttura grafica. Ciò può aggiungere fondamento alla suggestiva intuizione di Marco Manotta: «sembra [...] che componendo una collana di sedici sonetti Zanzotto abbia esattamente ricreato lo spazio sacro del *mandala*, il quadrato perfetto»⁴⁰.

Quanto al resto della partizione interna della raccolta, si può registrare

33 Fasc. I, f. 43 r (aut.).

34 Fasc. I, f. 44 r (aut.).

35 Sarà *Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan* in *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986.

36 P.P. PASOLINI, *Sonetto primaverile*, Milano, Scheiwiller, 1960.

37 Cfr. M. BORDIN, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'«Ipersonetto» di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», 18, dicembre 1993, p. 105 nota.

38 Fasc. III, f. 42 r (aut.).

39 Cfr. *supra* (l'appunto cassato «1 poesia-12 sonetti-1 poesia»).

40 M. MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. «Il galateo in bosco»* [1992], in *La lirica e le idee. Percorsi critici da Baudelaire a Zanzotto*, Roma, Aracne, 2004, p. 218.

che il titolo *Cliché*⁴¹ della prima sezione nasce come titolo del secondo componimento, *Chive, chive à l'ombria*, che assumerà l'*incipit* del frammento XXX dell' *Oda Rusticale* di Cecco Ceccogiato, ritagliato dalla fotocopia della ristampa anastatica⁴² e incollato sulla stesura dattiloscritta⁴³ della poesia.

La terza scaletta⁴⁴ elenca proprio materiale da procurare e riprodurre in *cliché*: nell'elenco anche il nome di René Thom, la cui teoria delle catastrofi e la cui descrizione geometrica e topologica dei processi di morfogenesi influirono probabilmente non poco sulle «rotture della norma»⁴⁵ e sui ricorrenti brulichii sotterranei dell'*humus* del *Galateo*.

La lirica «Cavallino bianco | immobile [...]» è da subito pensata in stretta relazione al testo di Cecco: un iniziale abbozzo, datato «16 aprile '77», è imbastito in margine al primo dei fogli di quella stessa riproduzione dell' *Oda Rusticale* da cui Zanzotto taglierà via il frammento XXX e non il XXXI cui aveva inizialmente pensato⁴⁶:

41 L'indice dattiloscritto (Fasc. II, f. 95) indica come titolo della prima sezione «CLICHÉS», come titoli dei primi due testi «1- COMANDI SUPREMI» (primo titolo di *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*) «2- CLICHÉ» (primo titolo di *Chive, chive à l'ombria*).

42 Contenuta nel Fasc. V.

43 Fasc. III, f. 4.

44 Fasc. I, f. 3 r (aut.).

45 «Il problema era quello di ristabilire la continuità nella discontinuità: le spaccature, le faglie improvvise per cui si passa da una situazione ad un'altra sembravano un po' inesplicabili. [...] Ha esaminato tali "cambiamenti" in tutti i settori, inseguendo una nuova teoresi generale della realtà capace di prevedere il verificarsi delle rotture nella norma...» risponde Zanzotto a Montale illustrandogli la teoria delle catastrofi di Thom (*Conversazioni con Montale*, a cura di D. Porzio, «Nuova Antologia», 2131, luglio-settembre 1979; ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1732).

46 Due dattiloscritti (Fasc. II, f. 5 e f. 6) recano sul margine superiore sinistro l'indicazione «Cliché: Ode Cecco Ceccogiato XXXI (storta) 1683».

XXXI

Quencena, e'l tò bon Cecco
 Da pur grolia (ftè ven) a i to Maori
 EMO, GRITTI, RENIER Proveditori:
 Stè vegnirè, t'harè de i fongi bieggi,
 E de qual forte te vorè d'ofeggi.

Aprire il libro *ex abrupto* proprio su questo frammento era tra i progetti dell'autore: le numerazioni dei fogli⁴⁷ testimoniano, infatti, una certa oscillazione nella scelta del testo liminare. Un simile prospetto avrebbe previsto una compiuta *Ringkomposition* nella raccolta con esatto rimando tra il *cliché* d'apertura e quello in coda al libro (sempre di Cecco, ultimo anche dell'*Oda Rusticale*, seguito dalla quadruplici *replicatio* della sua data d'edizione «1683», «sorta di ben tosata siepe sul confine del bosco zanzotiano»⁴⁸). Se il frammento XXX, poi scelto, può vantare un più esplicito rimando al «Bosco», il XXXI, che presenta anche la firma interna di Cecco, segna maggiormente l'inizio dell' «attraversamento del bosco»⁴⁹ che sarà delegato ai versi finali di *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*: «a raso a raso il bosco, la brinata, le crepe». L'innesto di questo verso in un ultimissimo tempo, a livello quasi delle bozze di stampa, lo qualifica come chiara variante di raccordo macrostrutturale. Alla rinuncia del frammento XXXI può aver concorso un suo parziale riutilizzo al verso 22 di *Diffrazioni, eritemi* (ma *I Gravissimi Proveditori*, dedicatari dell'*Oda Rusticale* di Cecco, costituirà perfino il titolo di due stesure parziali della poesia). Avrà, infine, dettato l'ordine di successione dei due testi il prospetto di una scansione cronologica (dal «marzo» di *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi*

47 La stesura dattiloscritta (Fasc. II, f. 2) di *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete* reca la numerazione aut. «2», quella di *Chive, chive à l'ombria* «1» (Fasc. II, f. 5).

48 E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi testuali*, cit., p. 82.

49 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1580.

in quiete all'«aprile» di *Chive, chive à l'ombria*⁵⁰) che dalla microsequenza iniziale passerà alla pur velata successione stagionale della raccolta.

La seconda strofe di *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*, che vede la prima comparsa dell'io del poeta, nasce come dimesso appunto a seguito della data: «Il circo è partito la mattina presto, del 19 S. Giuseppe, / Venerdì, mentre io ero alzato perché stavo poco bene»⁵¹. Entrerà a testo, spezzandosi in due misure endecasillabiche (pur molto prosastiche), con passaggio a un imperfetto di sfumata indeterminazione («è partito» | «partiva») ma con sostanziale mantenimento del dato diaristico e un beffardo occultamento, molto eloquente: «mentre io ero alzato perché stavo poco bene» | «io perché ero in pena stavo già desto» | «io perché (fatti miei), stavo già desto».

Oltre all'*Ipersonetto*, l'altro polo geneticamente propulsore, dove si addensano molti nuclei-chiave dell'intero libro, appare *Diffrazioni, eritemi*, centro della prima sezione *CLICHÉ*. Il testo attraversa una laboriosa ricostruzione complessiva diventando grande *mise en abîme* dello stesso atto poetico. Inizialmente si configura come ultima parte, di registro “narrativo” e con esigua riflessione finale, di una stesura geneticamente intrecciata con (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) dal titolo *Frecce-figurine-vecchie carte*⁵². Non pochi gli elementi condivisi dalle due liriche nella loro forma definitiva⁵³. Soprattutto rilevante è il comune ricorso alla dimensione iconica: i segnali stradali nel secondo testo (di qui, le «Frecce – figurine» del primo titolo) e le carte trevigiane (di qui, «vecchie carte»). In

50 Vaghi cenni temporali all'interno delle due liriche che trovano significativa corrispondenza nelle più precise data autografe, ambedue del '77.

51 Fasc. I, f. 4 r. Cfr. n. 2.

52 Fasc. I, ff. 13 r, 14 r, 15 r, 16 r (stesura aut.).

53 Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1583.

una seconda fase il testo diventerà autonomo e conoscerà due stesure⁵⁴ dal titolo *I Gravissimi Provveditori* (dedicatarî dell' *Oda Rusticale* di Cecco). Sarà dal progressivo ampliarsi della parte metapoetica o meglio "metanarrativa" finale («Di questi e d'altri eventi | – se sono eventi – | [...]») che si riformulerà il progetto di *Diffrazioni, eritemi*: alcuni appunti come «Parole e carte rimescolate | tutto preso col grandangolo» e uno schema⁵⁵ prevedono l'inserimento delle carte trevigiane in connessione con la deformante prospettiva del grandangolo, come poi si verifica nelle stesure successive in cui si inserirà la prosa-didascalia iniziale (vv. 1-18) e la «tenia» (v. 9), con l'idea della scrittura come «defedamento digestivo dell'evento»⁵⁶.

Suggestivo l'appunto⁵⁷ di una scena del film *I clowns* di Fellini⁵⁸: «Il Bianco | L'Augusto del circo felliniano | mima bufera che tutto porta via»⁵⁹, da cui, con probabilità, scaturirà «il riferimento alla fotografia e al cinema»⁶⁰ che strutturerà tutta la poesia.

La trafia genetica potrebbe mettere anche in luce qualche aspetto del tanto discusso iconismo zanzottiano: l'iconismo non nasce, stando ai materiali del *Galateo*, prima della comunicazione linguistica ma subentra in

54 Fasc. I, f. 11 r e v; Fasc. I, f. 12 r e v (stesure aut.).

55 Fasc. I, f. 9 r (aut.).

56 Da una lettera di Zanzotto riportata parzialmente in appendice al saggio di V. ABATI, *Gli eritemi di Zanzotto*, «Tabella di Marcia», 3, settembre, 1982, p. 641.

57 Fasc. I, f. 16 r (aut.).

58 Zanzotto conosce per la prima volta Fellini nel 1970 proprio in occasione della presentazione del film *I clowns*, cfr. *Cronologia* a cura di G.M. Villalta, PPS, p. CXXVI.

59 Immagine cara a Zanzotto se la riutilizzerà nel 1979 in *Nei paraggi di Lacan*, PPS, p. 1215: «[...] o i "colpi di testo" dialogici in cui si profilava una partizione felliniana di personaggi secondo i due tipi di clown, il Bianco e l'Augusto [...]».

60 Zanzotto parla diffusamente di *Diffrazioni, eritemi* in *Intervento* [1980], PPS, p. 1284 (da due incontri con gli studenti della scuola media, poi raccolti nel volume miscelaneo *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, a cura di C. Segre e L. Lumbelli, Parma, Pratiche, 1981).

un secondo tempo come sostituto del corrispettivo segno verbale.

Inoltre, è fatto tutt'altro che isolato che la riflessione sulla propria poesia e scrittura rappresentino il punto d'inizio dell'elaborazione. Si consideri la dimessa formula di un abbozzo⁶¹ di *Stati maggiori contrapposti, loro piani*: «d'accordo, la mia | non è mai stata vera poesia» (poi nel testo definitivo «Galatei-Poesie quali pure scomparizioni | [...]») o la breve prosa che precede una prima stesura⁶² di *Attraverso l'evento*:

La poesia, oltre ad essere l'unico evento che si autoscrive – storiografia unica, è contemporaneamente TRIP, nel senso della droga e in tutti i sensi. Quanto è percorribile, sondabile, insondabile l'evento? Dove arriva il TRIP dentro l'evento-fuori dell'evento?

Il passo richiama quasi alla lettera le riflessioni di Zanzotto, successive alla stesura, in *Poesia*:⁶³ dimostrando quindi, come spesso, un'intima solidarietà tra lavoro poetico e critico.

Si è detto all'inizio che i tempi dell'elaborazione sui materiali del *Galateo* vanno dal '75 al '78. In realtà, va precisata e spiegata la presenza di una data molto alta «23/5/65» su una stesura autografa⁶⁴ di *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto*, elemento del tutto sorprendente in quanto il testo in questione è emblematico della poetica del *Galateo* e a venire contraddette sono le stesse indicazioni cronologiche⁶⁵ dell'autore.

61 Fasc. I, f. 26 v (stesura aut.).

62 Fasc. I, f. 29 r con data aut. «23/3/75» (stesura aut.).

63 «[...] se il discorso non appare nitido, non appare chiaro ad una prima lettura, si chiede almeno l'attenuante di una buona fede in chi se ne è fatto tramite, in chi è stato "parlato", "attraversato" da questo discorso che è insieme storiografia e *trip* da droga [...]». Cfr. A. ZANZOTTO, *Poesia?* [1976], PPS, p. 1202.

64 Fasc. I, f. 18 r.

65 Cfr. n. 6.

Sarebbero sufficienti la data e altri elementi materiali⁶⁶ a suggerire l'ipotesi che il testo sia stato strappato dai materiali genetici della *Beltà* e incluso tra quelli del *Galateo* per palese consonanza tematica (basterà considerare il titolo apposto nell'autografo «Guerra 1915-18» e i continui riferimenti al Piave). Alcune puntuali connessioni testuali svelano più precisamente un rapporto della lirica con la sezione *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*; la più eclatante, l'epigrafe cassata «Je attends le chant et le chantage des choses» che coincide quasi del tutto con il verso 22 della parte IV «non le chantage mais le chant des choses»⁶⁷. In effetti, per la cospicua presenza di elementi *lato sensu* “autobiografici” («perché sono nato | da questa tensione sbandierata scoppiata»; «io sono tra i pochi che vanno nei vecchi ossari – vecchio»), la lirica potrebbe essere stata pensata come una tappa della serie *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* che costituisce una verifica del passato esistenziale e poetico dell'autore.

La stesura va incontro a una serie di stratificazioni diluite negli anni: l'appunto «Feria VI in parasceve», inserito sul margine superiore, rimanda *tout court* a due testi di *Pasque* così intitolati⁶⁸ e dovrebbe risalire pertanto agli anni '68-'73. Recuperata quindi da una officina poetica di un decennio precedente, esclusa anche da *Pasque* (1973), la stesura diventa deposito di aggiunte e innesti (presumibilmente coevi agli anni '75-'78); tra i più significativi, poiché esplica con efficacia lo sforzo di ricontestualizzare l'abbozzo all'interno delle linee del *Galateo*: «Giovanni Comisso mangiava ciliegie mentre la mitragliatrice...» che confluirà nell'edizione definitiva, con redistribuzione di frammenti, ai versi 13-16 di *(Che sotto l'alta guida)*.

Interessanti i tentativi, falliti, di trovare un'epigrafe al testo: *Le mythe individuel du névrosé*, titolo di una conferenza tenuta da Lacan nel '53 e,

66 Il foglio si presenta particolarmente logoro e ingiallito rispetto agli altri.

67 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IV, p. 284, v. 22.

68 La nota d'autore precisa: «Così è chiamato il venerdì santo nella liturgia pasquale. *parasceve*: “preparazione”». Cfr. Pq, *Note*, p. 457.

infine, «ET IN ARCADIA EGO+EGO+EGO»⁶⁹ con allusione allo sdoppiamento dell'io («io mi avvicendo a me [...]») e al *Memento mori* del quadro di Guercino⁷⁰.

Si può da ultimo tentare di tracciare qualche costante nel lavoro correttorio di Zanzotto sebbene un quadro compiuto non potrà che essere demandato alla disamina puntuale degli apparati critici di tutti i testi. Ciò che emerge con prepotenza nei testi del *Galateo*, con l'ovvia esclusione dei sonetti, è un procedimento per aggiunte e dilatazioni, rilevabile ad ogni livello, fino al *labor limae* finale. Le scarne stesure autografe iniziali, che spesso anticipano già parecchie linee delle poesie, funzionano da sorta di canovacci poetici preparatori. Esempio in questo senso l'abbozzo⁷¹ di *Questioni di etichetta o anche cavalleresche*, frettoloso nella forma e tracciato in due tempi (vv. 1-5, vv. 6-11):

nella mia categoria	
in me è totalmente	
mancato il rapporto	
cervello – mano	
chi ha fatto l'umano	5
E puoi fare che il molle baco parassita	
stia qui a ciondolare sulla rama	
mangiucciando e nello stesso	
tempo chiedendo pietà per	
le sue colpe per il suo	10
totale assenteismo dalla realtà	

69 Epigrafe apposta a matita sul f. 14, Fasc. III (stesura dattiloscritta).

70 «Nel *Galateo in Bosco* frequente mi sembra anche il passaggio di lalingua “attraverso” il teschio o nei suoi dintorni e aloni: a dire, in cartiglio come nel famoso quadro del Guercino: *Et in Arcadia Ego*. Importante quell'Ego-Teschio che “dice” di esserci, lui, persino in Arcadia» in A. ZANZOTTO, *Su «Il Galateo in Bosco»* [1979], PPS, p. 1221 (da un'intervista a cura di L. Lionello). Si ricorderà per inciso anche il titolo del resoconto di viaggio di E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936.

71 Fasc. I, f. 22 v (stesura aut.).

I singoli versi e il loro ordine verranno mantenuti, ma il primo gruppo verrà disperso entro un'onerosa serie di relative («che ha perduto contatto [...]», «che in ogni Arcadia gode [...]», «cui si dà il futuro», «che è tutto camminamenti [...]»), il secondo, invece, franto da continui incisi. La lirica assumerà così il carattere di una divagazione erratica con perdita programmata del centro.

L'*incipit* dell'abbozzo, già menzionato⁷², di *Stati maggiori contrapposti, loro piani* è semplicemente: «e io ero come scomparso | forse scomparso». I due versi daranno vita con l'aggiunta progressiva dell'immagine del «lunapark» e, poi, di quella del «cubo» ad una strofa di sei versi in un sommarsi di dettagli e sintagmi appositivi, in una focalizzazione progressiva dell'immagine:

Ed ero come riflesso
o meglio fratto in ognuna delle facce
di un cubo a quattro dimensioni
di un lunapark formato a tesseract
mai mai nela stessa positura
mai mai nella stessa pastura mentale.

Disgiuntive, parentetiche, autocorrezioni, fittissime reti di complementi e precisazioni concatenate si innestano in un secondo tempo a plasmare «un dire sovrabbondante e deviato»⁷³. Si pensi alle aggiunte che ampliano i singoli versi di *Tentando e poi tagliuzzando a fette* senza modificarne lo schema base.

Alcuni versi di un primo abbozzo⁷⁴ sono:

72 Fasc. I, f. 26 v. Cfr. n. 61.

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

74 Fasc. I, f. 22 v (stesura aut.).

ahi un corpo durissimo
con milioni di punte
una statuetta di milioni
di punte di ogni tipo
pronta
là, a resistere al
bisturi [...],

diventeranno:

ho messo a nudo e crudo un corpicciatolo strambo e durissimo
con miliardi di acuzie
di ogni guisa penetranza sadizie dovizia
una statuina miliardaria
pronta là – orribilmente immobile e morta, nel suo essere in agguato
pronta a far saltare il bisturi pronta –.

L'elaborazione procede dunque verso forme più dilatate e, nello stesso tempo, è molto ricco (come era prevedibile) l'intervento sul lessico. Costante è la revisione microscopica alla ricerca di iponimi, di maggiore precisione ed espressività. Di frequente l'inventività, la complessità, la specializzazione lessicale si colloca non *ab initio* ma viene raggiunta solo attraverso le successive fasi compositive. Si veda una minima campionatura al riguardo, che non riveste alcuna pretesa di esaustività e che richiederà completamenti, ritorni, classificazioni:

Le canzoni → *Le tensioattive canzoni/schiuma*; *Marzo taglia* → *sforbicia m.*; *Nessun-luogo* → *Gnessulógo*; *dall'intenditore che subito via galoppa* → *d. i. c. s. v. sgroppa*; *dovrebbero i passi essere lievi* → *Dovrebbero gli assaggi essere cauti e rabdomatici*; *mistero che non sono mai riuscito ad appurare* → *m. c. n. s. m. r. a diradare*; *infrangendo le più antiche norme* → *circuendo l. p. a. n.*; *sulla mappa* → *sulla mappa dei cieli e del profondo* → *nel mandala*; *ingiallita selvaggina* → *infrollita s.*; *dei satiri* → *d. carcami*; *formano i loro cori* → *intonano i l. c.*; *tagliando* → *tagliuzzando*; *viti* → *vitigni*; *vanno* → *si protendono*; *punte* → *acuzie*; *mi faceste* → *mi combinaste*; *denti in gesso presi* → *d. i. g. inserti*;

uniformi il fratto → *riconformi i. f.*; *meridiane linee in me richiama* → *m. l. i. m. dirama*; *vano avvento* → *cieco a.*; *tagliente ciglio* → *ulcerale stigma*; *spezzerei* → *carrierei*; *il falso guasta* → *i. f. smotta*; *aggiungo* → *accalco*; *come* → *quai*.

Le liriche del *Galateo* sembrano generarsi attorno a pochi nuclei-base come avviluppati intrichi obbedendo a una volontà di dettaglio, puntualizzazione, ossessiva analiticità. E in questa ininterrotta ricerca e lavoro sull'avantesto risiede di certo parte non piccola dell'arduo sperimentalismo zanzottiano.

Silvana Tamiozzo Goldmann

**Un tragitto tra poesia e pittura:
«La contrada. Zauberkraft» di Zanzotto per Armando
Pizzinato**

La contrada. Zauberkraft. Come è esistita la contrada? Si può davvero assumerla come un dato – o almeno un fattore di contestualità?	
Lei con le cassette male allineate sbocconcellate ma talvolta messe a nuovo dal vento o da soldi arrivati col vento...	5
Sì, la tua esistenza chiede, si attira lettere patenti, attestati del resto superflui, sta, a picco, su ciò che di per sé sprofonda nella propria sovrana potenza (potenza intesa come spessore del ghiaccio in una valle ampia, fatta a U ghiaccio mai sciolto, nonostante il parere dei più)	10
Occorre tutta la Zauberkraft di cui parlava Hegel come di cosa di cui lui sapeva qualcosa per credere che la contrada senza posa si rinnovi in face mentale, vibri notte e dì stravolta da irti inesprimibili soli, saggezze, tenebre, riposi e gridi – cigolii: tela in cui le stanzette in cui le funzioni i grafemi in cui i lucignoli gli smoccolii in cui	15
	20
	25

* Università di Venezia.

noi-io	ci risolvemmo	
o magari in finissima etra		
Come si può pretendere		30
che qualcuno sopravviva con piccoli commerci		
in precarietà più delicate che vapori sui vetri		
che orgogli di fili d'erba, di aghi di brina:		
a te due castagne, io ti lavoro una sedia,		
tu un materasso, io ti cucio un abitino		35
e io che faccio il contadino		
	Occorre una Zauberkraft senza pari	
per sperare di arrivare a domani, a dopodomani		
così commerciando e dandosi a manipolare –		
senza precipitar giù tra le nebulose		40
senza scivolare in un unico passo falso, di sette leghe		
Tu non tornare alla decenza dello stato minerale		
	Zauberkraft è la mia contrada	
l'edificio della mente non lo sento possibile		
l'illuminazione ottico-mentale		45
funziona con orari incerti – mi sta imbrogliando		
Ma avallo, firmo cambiali		
su sentieri di Zauberkraft		
in stanzette di Zauberkraft		
pur senza picciòlo cordone tubetto di flebo;		50
e per qualche arteriola-vedi-si riattiva il circolo		
balugina sempre l'anagrafe		
Quanto	vi costò trattenervi	
qua su in contrada a manipolare		
e, per me già spinto a spallate dove	invade	55
quanta mania ci fu, contrada, per		
reggerti, sola in tutta la tua siderale		
forza, inattualità, demoralizzazione costituzionale		
e sovrumana inerzia di presenza		
sempre più immagicata in colori linee piani –		60

forse a farli volare basterà un battito di mani. ¹

La poesia *La contrada. Zauberkraft* appartiene alla seconda sezione di *Idioma*, vero centro della raccolta², che ha come motivo dominante l'incontro con le presenze della contrada (il paesaggio è quello familiare di Pieve di Soligo) in una tensione – colloquio con i trapassati cui fa da tramite il mondo di chi sta ai confini e sta per traghettare all'altra riva portando con sé tesori di piccole rare esperienze e preziose storie.

Il breve *excursus* che qui proponiamo riguarda un segmento pressoché sconosciuto del tragitto compiuto da questa poesia che, come avverte giustamente Stefano Dal Bianco, funge da introduzione razionale (e per questo in italiano) alla serie successiva di *Onde éli (Dove sono)*³.

La poesia testimonia infatti di una circoscritta ma intensa e partecipe collaborazione tra Andrea Zanzotto e l'amico Armando Pizzinato, figura di spicco dell'arte figurativa del secondo Novecento, di grande fascino per la sua originalissima linea artistica, politica e umana⁴.

1 Idm, PPS, p. 755. Non ci sono varianti rispetto all'edizione di *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986.

2 *Idioma* chiude la trilogia zanzottiana che comprende anche *Galateo in Bosco e Fosfeni*, i cui fondali di paesaggio sono rispettivamente il Montello e le Dolomiti. Il paesaggio di *Idioma* è quello di Pieve di Soligo, paese che, come scrisse Zanzotto in «Ateneo Veneto» (1980, XVIII, 1-2, pp.170-78), è «come un giardino qua e là devastato, mappa e palinsesto, gesti passati in un eterno istante, ammicchi di occhi, aprirsi improvviso di stradine che sono sempre qui eppure svoltano nell'altrove». La poesia di cui ci occuperemo, *La contrada. Zauberkraft*, occupa il quarto posto della sezione centrale della raccolta e fa da preambolo alla serie dialettale che mette a fuoco volti, interni e luoghi del paese.

3 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1653.

4 Pizzinato (Maniago, 7 ottobre 1910 – Venezia, 17 aprile 2004) fu tra i fondatori nel 1946 (insieme a Santomaso, Vedova, Guttuso, Viani, Corpora, Turcato, Birolli, Leoncillo, Morlotti e Franchina) del Fronte nuovo delle Arti e, con Guttuso nel 1950, fu tra i protagonisti del Realismo. Seguiranno le nuove stagioni dei *Giardini di Zaira*, nel 1962, delle *Betulle*, nel 1970, dei *Gabbiani*, nel 1973 fino al ritorno, alla fine degli anni '70, alla primitiva ricerca espressiva di un astrattismo in cui le forme in

Il nostro discorso prende le mosse dall'anno 1980, in cui un primo abbozzo della poesia si fonde, in forma manoscritta, alla serigrafia *Forme in movimento* di Pizzinato per poi proseguire in un percorso che si incrocia con alcuni snodi artistici e esistenziali del pittore.

Viene infatti pubblicata l'anno successivo, nel 1981, in versione ancora non definitiva e con il titolo *La contrada*, in apertura del catalogo della grande mostra retrospettiva allestita a Venezia al Museo Correr e curata da Giovanni Carandente⁵. Nel 1992 la poesia è in parte riprodotta da Pizzinato a commento di un passaggio del suo libro sulla contrada di Poffabro⁶ e nel 2000 verrà stampata, su indicazione di Zanzotto, nella versione definitiva con una nota autografa augurale per l'*Album per Pizzinato* in

movimento nello spazio assumono trasparenze e limpidezze inedite in un discorso dai tratti anche lirici. Per un profilo di Armando Pizzinato cfr. oltre alla monografia a cui ci riferiremo per l'analisi della poesia, *L'arte come bisogno di libertà*, Venezia, Marsilio, 1981 (con saggio introduttivo di G. Carandente e, in apertura, *La contrada* di Andrea Zanzotto), anche le tre più recenti monografie: *Pizzinato. Opere 1925-1994*, catalogo della mostra antologica a Villa Manin di Passariano a cura di M. Goldin, Milano, Electa, 1996; *Pizzinato. Dopo il Realismo pitture 1963-1994*, catalogo della mostra di Conegliano a cura di M. Goldin, Conegliano, Linea d'ombra Libri, 1999; *Armando Pizzinato dal Fronte Nuovo delle Arti ai Giardini di Zaira*, catalogo della mostra di La Spezia a cura di M. Ratti, Milano, Silvana ed., 2001; di qualche interesse anche l'*Album per Pizzinato*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 2000 (con scritti inediti e rari di Pizzinato, lettera inedita di Bobi Bazlen, *La contrada* di A. Zanzotto e testimonianze, tra gli altri, di Giuliano Scabia, Massimo Cacciari, Philip Rylands, Luca Massimo Barbero, Mario Rigoni Stern, Antonio Cederna, Carlo della Corte, Giulio Carlo Argan, Giuseppe Mazzariol, Maria Teresa Bion, Maria Antonietta Grignani, Marisa Michieli Zanzotto, Marco Goldin, Arturo Carlo Quintavalle, Magda Abbiati). In occasione dei funerali solenni tributatigli dal Comune di Venezia è stata stampata la *plaqueette: Venezia per Armando Pizzinato*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann e P. Pizzinato, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 2004.

5 *Pizzinato. L'arte come bisogno di libertà*, cit.

6 A. PIZZINATO, *Poffabro luogo magico. Barba Jacu da la Mariza il suo artista*, Maniago, Grafiche Lema, 1992. Il libro non ha numerazione di pagina, è però scandito per paragrafi titolati. Oltre ai versi di Zanzotto è riportata, in chiusura, anche la poesia di Pasolini *Dulà ch'a è la me patria*.

occasione dei novant'anni del pittore⁷.

La poesia di Zanzotto entra dunque in modo singolare nel grande riepilogo del pittore, prosegue un "colloquio" precedentemente avviato⁸ e se fissa, come abbiamo accennato, un piccolo ma significativo sodalizio, sollecita su altro fronte qualche curiosità per le varianti di cui si carica nel suo tragitto.

Nella versione definitiva in *Idioma* le due lunghe strofe della poesia, rispettivamente di 29 e di 32 versi, sono precedute dalla poesia in dialetto *Andar a cucire* dedicata *A la Maria Carpèla* («che la'ndea a pontar par le case»⁹), prima cioè dei ritratti dei personaggi che verranno amorosamente presentati nel ciclo di *Onde éli*, una sorta di appello ai trapassati che avevano accompagnato la vita del poeta con le loro fisionomie precise, legate alle piccole occupazioni di paese (i «mistieròi»).

Ma *Andar a cucire* è anche sotto-sezione della parte centrale di *Idioma* e Maria Carpèla, la cucitrice, è figura centrale, non a caso raccontata in dialetto e portatrice del nome del capitolo: sintomaticamente evidenzia che «ricucire il tessuto antropologico della contrada è ricucire lo strappo del tempo che ci separa dal presente»¹⁰.

All'interrogazione-constatazione con cui si apre *La contrada* (che può apparire come drammatizzata a distanza in quella sorta di singhiozzo-sospensione impresso dalla pausa dello spazio bianco dei versi 53-54) risponderà infatti il sommesso e colorato coro dei morti: la zia, la Pina dei giornali, la vedova Bres che veniva da Belluno, l'Aurora che vendeva dolcini e carrube, Toni e la Neta (Annina), Marieta Tamòda; il cerchio si chiude di

7 *Album per Pizzinato*, cit. pp.48-9.

8 È del 1977 la cartella di grafica *Attraverso l'evento*, che accompagnava la poesia di Zanzotto con 3 serigrafie (Venezia, Terraferma).

9 «Che andava a cucire presso le famiglie».

10 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1653.

fatto con le «aneme sante e bone | de la contrada e anche de pi in là¹¹».

È già delineata qui la piccola folla dell'«ombelico del mondo», il paesetto natio che appare composto di «frammenti di vario genere, ognuno con una sua spiccata unicità eppure fusi tutti insieme, storia formata da una sommessa corallità che però è disturbata, vira verso il falsetto»¹².

La poesia *La contrada. Zauberkraft* apre dunque l'orizzonte all'intero paese, ne comprende le voci, e i volti, frena ogni possibile falsetto nel ragionamento introduttivo che prende le mosse dalla coincidenza dei due nomi, *contrada* e *Zauberkraft*, entrambi "idioma" altamente significativo.

Alla "virtù magica" ("Zauberkraft", appunto) è affidato il compito di preservare e rappresentare ciò che sta per essere inghiottito dal passato. Il termine tedesco è volutamente mantenuto «perché la potenza fonica, aliena, ne esaltasse le qualità di "parola magica" [...] in particolare qui la *Zauberkraft* si sostanzia delle anime dei trapassati quali spiriti benefici»¹³.

La visione della contrada che Zanzotto trasmette è suggestiva. Dopo l'esordio "professorale" non scevro di ironia, segnato dalle due interrogazioni legate dall'inarcatura dei vv. 2-4 («Come è esistita la contrada? Si può | davvero assumerla come un dato – o almeno un fattore di contestualità?»), al lettore si aprono visioni in bilico tra il paesaggio e gli spiritelli caustici che si insinuano con beffardi commenti: sono le «cassette male allineate | sbocconcellate ma talvolta | messe a nuovo dal vento | o da soldi arrivati col vento...» (vv.5-8). L'ironia benevola, sottofondo di tutta la lirica, è il primo antidoto non solo alla spinta al falsetto insita nelle poesie di *Onde éli*, ma alla stessa nota di commozione che pervade questi versi.

La contrada attira la poesia, le imprime ritmi inquieti e movimenti diversi, può assumere quasi la fisionomia di un bizzarro gioco a rimpiazzino con il poeta, che apre parentesi e postilla divagando in rime sorridenti su

11 «Anime sante e buone | della contrada e anche di più in là».

12 A. ZANZOTTO, "Ateneo Veneto", cit., p.175.

13 Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1654.

valli a «U» «nonostante il parere dei più», o richiama Hegel¹⁴ (vv. 16-18) opponendo alla citazione lasciata cadere di penna con leggerezza e che si propaga a eco nelle rime al mezzo e di fine verso (*cosa : qualcosa : posa*, vv. 19-20) tutta una serie di vibrazioni sonore legate in assonanze che si allargano spegnendosi sui «cigolii» del v. 22 («vIbRI», «IRtI», «InesPRImIbIII», «gRIIdI-cIgolII») prima di mostrare la «tela», quadro ma anche tessuto del testo in cui si disegnano le «stanzette» (nella versione definitiva anche nell'accezione di strofette).

La contrada di Zanzotto finisce dunque per identificarsi con il territorio della poesia e al lettore viene lanciato il bandolo per un'avventurosa e appassionante camminata tra «grafemi» e «lucignoli» e «smoccolii» (in eco con i «cigolii»), tra poesia e paesetto guardato con apprensione e fascinazione. Il lessico raro che si innesta come un ricamo che occhieggia talora a Leopardi (la «face», «fiaccola», del verso 20, il «finissimo etra», «etere», «cielo», del v. 29) costituisce un intarsio nel paesaggio: il poeta lo contempla in un raccoglimento pensoso e trasognato che lo spazio bianco voluto nell'edizione definitiva all'interno del verso 28 segnala vistosamente in un'apparente contrapposizione (noi/io) che va invece letta come fusione con lo spirito della contrada.

La ripresa della seconda strofa imprime un andamento narrativo, una sorta di affabulazione che mette insieme frammenti di ricordi-visioni che si ripresentano perentori e vengono messi in questione («Come si può pretendere | che qualcuno sopravviva con piccoli commerci») pur nella delicatezza estenuata degli ossimori e dei paragoni (le «precarietà più delicate che vapori sui vetri | che orgogli di fili d'erba, di aghi di brina»: vv. 32-33) e nell'indimenticabile passaggio in cui l'operosità minima delle presenze si manifesta in tutta la sua dolcezza: «a te due castagne, io ti lavoro una sedia, | tu un materasso, io ti cucio un abitino | e io che faccio il contadino»: vv. 34-36»).

¹⁴ *Zauberkraft* è desunta dalla *Fenomenologia dello Spirito*. Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1653.

Il verbo centrale, chiave di volta della poesia, è, come avverte Dal Bianco, «manipolare» (vv. 39 e 54) nella doppia accezione di lavoro manuale e di traffico con il sacro: i Mani, mimetizzati anche in «doMANI», «dopodoMANI», «MANIa», fino all'ultima definitiva parola del testo, appunto «MANI» che si pone anche come metafora dell'atto poetico¹⁵ ed è significativamente in rima con «piANI», parola che chiude sul versante pittorico il verso precedente.

L'altra faccia della poesia è tuttavia proprio la forza magica «senza pari» insita in *Zauberkraft*, che condiziona la nota tenuta della memoria: guardando il paese di volta in volta partecipe o spettatore, il poeta lascia cadere di mano richiami di fiaba (le «sette leghe»...) e immagini di cieli capovolti che allarmano. Dal v. 43 la misura del verso si restringe: è la resistenza del poeta ad essere ora in primo piano. Nel segreto laboratorio della sua mente convivono tubetti di flebo e presenze rassicuranti e tuttavia, sempre in procinto di scivolare altrove, il fare poetico è equiparato all'atto di firmare cambiali: la poesia è trattenuta, salvata, dai sentieri e dalle «stanzette» di *Zauberkraft*.

Le due spezzature – incrinature di voce degli spazi bianchi all'interno dei versi 53 e 55 che si insinuano nell'ultimo tempo (proprio dal v. 53) fanno impennare il tono della poesia fino all'esito preparato, anche qui, da una catena lessicale dai molti echi leopardiani («siderale», «inattualità», «sovrumana inerzia» e poi – coniazione zanzottiana – «immaginata»): l'immagine che sigilla la poesia è quella di una tela, un quadro fatto di «colori linee piani» che l'atto poetico, il «battito di mani», faranno volare: come i gabbiani, appunto, di uno dei più noti cicli pittorici di Pizzinato.

Anche in una ricognizione rapida delle varie redazioni, rimandando il lettore all'esame eventuale delle trascrizioni delle principali stesure riportate in *Appendice* (e rinunciando a una contestualizzazione più ampia della

15 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1654

poesia all'interno della trilogia zanzottiana), non si possono non notare alcuni passaggi significativi. Tenendo come termine di confronto fisso l'edizione della poesia in *Idioma*, riportata qui sopra, al di là dei singoli dettagli in particolare riguardanti la punteggiatura (e dunque anche l'impostazione del ritmo) che seguono il testo nelle sue diverse fasi compositive, la prima attestazione nota, datata 1980, è quella che accompagna nella versione manoscritta la serigrafia di Pizzinato (cfr. *Appendice*, testo n. 1): si configura come primo nucleo di quello che diventerà il testo definitivo.

In questa sede le tre serie di puntini di sospensione che intervallano le strofe lasciano intendere la presenza di un testo più lungo e compiuto, adattato e compresso per l'occasione pittorica. Rispetto alla versione definitiva qui il primo gruppo di versi della poesia, dopo l'epigrafe iniziale isolata, parte infatti dal verso 37 («Occorre una Zauberkraft senza pari») e si arresta al verso 42 («Tu non tornare alla decenza dello stato minerale») per poi proseguire, dopo la seconda sospensione rappresentata con puntini, riprendendo e giustapponendo versi precedenti (30-36): e i versi 30-32 qui appaiono spezzati in 4 unità¹⁶.

Dopo l'ulteriore sospensione si inserisce un verso che scomparirà dalle lezioni successive, e cioè «Forza magica, contrada»¹⁷ (vale a dire, per il primo emistichio, la traduzione della parola *Zauberkraft*), per poi riprendere dal v.58, di cui appare solo la prima metà («forza, inattualità»), non la seconda («demoralizzazione costituzionale»). Gli ultimi tre versi collimano con l'edizione definitiva (tranne che per il punto finale mancante) e ben si accordano alle forme in movimento dell'immagine nei colori linee piani che voleranno anche attraverso l'atto creativo che non è esclusiva solo della poesia.

16 «Come si può pretendere che qualcuno | sopravviva con piccoli commerci | in precarietà più delicate | che vapori sui vetri».

17 Vale la pena rimarcare che in calce alla stampa della poesia nel catalogo *L'arte come bisogno di libertà*, in corpo minore, una sorta di nota volante riporta: «Zauberkraft = forza magica».

La diversa distribuzione dei versi, la loro stessa scansione appaiono verosimilmente funzionali al dialogo con l'immagine di Pizzinato e allo stesso spazio riservato all'interno del quadro entro il quale il poeta gioca e dice a memoria per l'occasione. Significativo è semmai quell'inserimento, che non troverà più riscontri, di «forza magica», ribattuto dalla parola «forza» ad apertura del verso successivo, quasi a fissare il segreto significato della poesia. E significativo appare anche il termine montaliano «decenza» (corrispondente al v. 42), che nella versione successiva del 1981 verrà sostituito con «saggezza» e nell'edizione definitiva tornerà «decenza».

Nel catalogo Marsilio del 1981 (cfr. *Appendice*, testo n. 2), la poesia di Zanzotto è posta in apertura con il titolo *La contrada* ed è composta di 59 versi¹⁸. Accanto a singoli e forse non molto significativi mutamenti di accenti (come «sè» anziché il «sé» del v. 12, probabile svista del tipografo, o il «picciolo» che sarà disambiguato in «picciòlo» al v. 50 dell'edizione definitiva) o di singole parole (come «smoccoli» che verrà sostituito col più aritmico «smoccolii» del v. 27), accanto a cambiamenti di punteggiatura che frenano il ritmo che poi sarà ripristinato, più battente, ad esempio nel penultimo verso,¹⁹ si evidenziano diversità di rilievo. Intanto tutti e tre i buchi bianchi intra-verso nell'edizione in catalogo sono colmati, come se nell'edizione definitiva il poeta avesse riproposto volutamente il vecchio testo, ma «come rosicchiato dai topi; a significare qualche cosa di lontano,

18 Mancano il v. 11 («del resto superflui» riferito ai propri versi ironicamente designati nel v. precedente come «lettere patenti, attestati») e il v. 52 «balugina sempre l'anagrafe», che viene aggiunto nella versione definitiva anche come completamento di un verso precedente che sarà diversamente impostato, con funzione fatica diretta a un «tu» che nella versione in catalogo è assente.

19 L'edizione definitiva ripristina la versione manoscritta presente nella serigrafia eliminando le virgole tra le parole «colori» «linee» «piani» e chiudendole col trattino, mentre in catalogo vengono inserite e concluse dai due punti, sicché quel verso si configura come conclusione logica, laddove il trattino delle altre versioni lo isola, invece, come coda meditativa.

un linguaggio che non è più il nostro, ma che pure sentiamo in qualche modo vero»²⁰: v.28 (27 nel catalogo): «noi – io *come cera o moccio* ci risolveremmo»²¹; v. 53 (51 nel catalogo): «Quanto *soffrire* vi costò trattenermi»²²; v. 55 (53 nel catalogo): «e, per me, già spinto a spallate dove *la neve* invade»²³. La già ricordata montaliana «decenza» nella versione del 1981 è «saggezza», il verso 51 ha una formulazione vistosamente diversa, rinuncia, come s'è detto, alla funzione fatica del «tu»²⁴. Ma nel ripensamento della stampa definitiva colpiscono soprattutto le sostituzioni di «stanzette» a «cellette» (vv. 25 e 49), di «manipolare» a «commerciare» (v.54), di «mania» a «spasmo» (v. 56), di «inattualità» a «impossibilità». In altre parole nel lavoro successivo al 1981 Zanzotto sembra da un lato caricare emotivamente il suo testo aprendo buchi bianchi (come la neve? la neve-poesia?) nella sua tela che spiazzano e suscitano ansiosi interrogativi. Dall'altro indirizza invece il lettore verso una chiave legata alla contrada in cui i Mani protettori sono con più evidenza evocati come parte di quella forza magica che tiene in piedi la contrada. In questa logica i cambiamenti impressi consentono una più ampia raggiera di mondi possibili nell'universo della fantasia e della memoria.

La contrada di Pizzinato era Poffabro e la poesia di Zanzotto è da subito

20 Cfr. A. Zanzotto, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 105-6.

21 Corsivo mio; «come cera o moccio» esplicitava forse il legame con «gli smoccoli» e, più sopra, con «le cellette».

22 Corsivo mio; «soffrire»: nella versione definitiva in cui viene cassato e sostituito da equivalente spazio bianco prevale una più efficace sospensione emotiva accuratamente calibrata.

23 Corsivo mio. Difficile dare spiegazione di questa caduta. La «neve» è sicuramente immagine più concreta e lo spazio bianco che si apre al suo posto può far prefigurare al lettore un'entità ben più minacciosa per l'io protagonista-spettatore.

24 «Ma qualche arteriola pur sempre si riattiva...» diventerà infatti: «e per qualche arteriola – vedi – si riattiva il circolo», verso che nell'edizione definitiva sarà continuato dal successivo «balugina sempre l'anagrafe», invece assente in catalogo.

la “sua” poesia. Nonostante *Idioma*, con la versione definitiva, sia ormai uscito da 6 anni e figuri ben in vista nella disordinatissima biblioteca del pittore, la versione che questi trascrive per il suo libro del 1992 è presa dal catalogo. Da un punto di vista psicologico la cosa si spiega perché la poesia appare compiutamente per la prima volta ad apertura del catalogo di una delle sue mostre antologiche più prestigiose.

Ne trascrive a mano per l’edizione un gruppo di versi, eliminandone una parte forse per motivi tipografici. È una trascrizione personalizzata e con qualche svista (cfr. *Appendice*, n.4): nel suo libro di racconto e di immagini *Poffabro. Luogo magico*, la poesia di Zanzotto entra in ogni caso fin dal titolo (che appunto richiama la *Zauberkraft*) e in qualche modo lo motiva.

Il bellissimo borgo di Poffabro, in Friuli, con la sua lunga e tenace storia di miseria e di dignità, rimasto pressoché intatto nei secoli con i suoi muri di sasso «che equivalgono alle facce delle persone che li hanno messi in piedi, agli abitanti che erano certamente anche buoni costruttori», che ha resistito anche al terremoto del 1976 ed è invece minacciato da improvvidi restauri, è per Pizzinato un luogo dell’anima.

Nel paragrafo intitolato al paese a un certo punto il pittore riporta i versi della poesia di Zanzotto e così commenta: «Questi versi appartengono al poemetto *La contrada* di Andrea Zanzotto, pubblicato per la prima volta nel catalogo della mia antologica al Museo Correr di Venezia nel 1981, e li ho subito sentiti “miei”, per quello che riuscivano a evocare, per quel mio paese che trasfigurato vi ritrovavo». E poco oltre parlerà di Poffabro come della «mia *Zauberkraft*».

Pizzinato consegna al tipografo i versi della poesia, copiati su un foglietto a quadretti (cfr. *Appendice*). Li fa iniziare dal v. 16 della versione in catalogo («Occorre tutta la *Zauberkraft*»), poi ha un ripensamento e comincia dal v. 29 («Come si può pretendere»). Nella sua trascrizione colpisce non tanto la difformità in alcuni passaggi, riconducibile forse a distrazione o alla presunzione di ricordarla a mente (il cambiamento o il

salto di parole, o di un verso intero), o magari persino al proposito di “migliorarla” adattandosela (indicativo, ad esempio, che sostituisca a «Quanto soffrire» «Quanta forza»), quanto l’ultimo verso trascritto, che è: «sempre più immaginata in colori, linee, piani», vale a dire il verso in cui si trova rappresentato come pittore. Dimentica il verso finale, con l’immagine del volo e del battito di mani²⁵. Nel libro la versione, sempre sulla lezione del catalogo, sarà corretta.

In definitiva quel gruppo di versi che accompagnava le figure in movimento di Pizzinato, che diventa poesia compiuta per la sua mostra, a sua volta undici anni più tardi ispira e quasi impone a Pizzinato l’unico libro della sua storia. Otto anni dopo, il poeta Zanzotto gli dedicherà la “sua” versione, quella definitiva di *Idioma*. Sull’*Album per Pizzinato* la chioserà con nota manoscritta, in un pensiero augurale che davvero li riunisce e racconta: «ad Armando - | vedo, rileggo, confermo | e multiplico, tra ali | e mani che battono | augurando! | Andrea Z. 2000».

25 È però indicativo che Pizzinato non dimentichi di annotare «* Zauberkraft = forza magica».

Appendice

Si danno qui di seguito i testi dei diversi passaggi della poesia; aggiungiamo le riproduzioni della serigrafia di Pizzinato con testo manoscritto di Zanzotto e della copia della trascrizione personalizzata di Pizzinato (con qualche salto meccanico nella copiatura) per il suo volume su Poffabro, sul quale sarà poi stampata, per i versi riportati (29 – 37 e 51-59), la lezione del catalogo *L'arte come bisogno di libertà*.

1. Testo manoscritto di Zanzotto datato 1980 su serigrafia di Pizzinato:

La contrada.Zauberkraft

.....

Occorre una Zauberkraft senza pari
per sperare di arrivare a domani a dopodomani
così commerciando e dandosi a manipolare –
senza precipitar giù tra le nebulose
senza scivolare in un unico passo falso, di sette leghe
Tu non tornare alla decenza dello stato minerale

.....

Come si può pretendere che qualcuno
sopravviva con piccoli commerci
in precarietà più delicate
che vapori sui vetri
che orgogli di fili d'erba, di aghi di brina
a te due castagne, io ti lavoro una sedia,
tu un materasso, io ti cucio un abitino,
e io che faccio il contadino

.....

Forza magica, contrada
forza, inattualità
e sovrumana inerzia di presenza
sempre più immagicata in colori linee piani –
forse a farli volare basterà un battito di mani

Andrea Zanzotto

1980

2. *Prima edizione a stampa della poesia in A. PIZZINATO, L'arte come bisogno di libertà*, Venezia, Marsilio, 1981:

La contrada

La contrada. Zauberkraft.
 Come è esistita la contrada? Si può
 davvero assumerla come un dato –
 o almeno un fattore di contestualità?
 Lei con le casette male allineate 5
 sbocconcellate ma talvolta
 messe a nuovo dal vento
 o da soldi arrivati col vento...
 Sì, la tua esistenza
 chiede, si attira lettere patenti, attestati, 10
 sta, a picco, su ciò che di per sè sprofonda
 nella propria sovrana potenza
 (potenza intesa come spessore del ghiaccio
 in una valle ampia, fatta a U
 ghiaccio mai sciolto, nonostante il parere dei più) 15
 Occorre tutta la Zauberkraft
 di cui parlava Hegel
 come di cosa di cui lui sapeva qualcosa
 per credere che la contrada senza posa
 si rinnovi in face mentale, vibri 20
 notte e dì stravolta da irti inesprimibili
 soli, saggezze, tenebre, riposi e gridi – cigolii
 tela in cui
 le cellette in cui
 le funzioni i grafemi in cui 25
 i lucignoli gli smoccoli in cui
 noi-io come cera o moccio ci risolvemmo
 o magari in finissima etra

Come si può pretendere
 che qualcuno sopravviva con piccoli commerci 30
 in precarietà più delicate che vapori sui vetri
 che orgogli di fili d'erba, di aghi di brina:
 a te due castagne, io ti lavoro una sedia,

tu un materasso, io ti cucio un abitino e io che faccio il contadino	35
Occorre una Zauberkraft senza pari per sperare di arrivare a domani a dopodomani così commerciando e dandosi a manipolare – senza precipitar giù tra le nebulose senza scivolare in un unico passo falso, di sette leghe.	40
Tu non tornare alla saggezza dello stato minerale Zauberkraft è la mia contrada l'edificio della mente non lo sento possibile l'illuminazione ottico-mentale funziona con orari incerti – mi sta imbrogliando	45
Ma avallo, firmo cambiali su sentieri di Zauberkraft in cellette di Zauberkraft pur senza picciolo cordone tubetto di flebo: ma qualche arteriola pur sempre si riattiva...	50
Quanto soffrire vi costò trattenervi qua su in contrada a commerciare e, per me, già spinto a spallate dove la neve invade, quanto spasmo ci fu, contrada, per reggerti, sola in tutta la tua siderale	55
forza, impossibilità, demoralizzazione costituzionale e sovrumana inerzia di presenza sempre più immagicata in colori, linee, piani: forse a farli volare basterà un battito di mani.	

Zauberkraft = forza magica

3. Edizione definitiva (cfr. apertura di saggio);

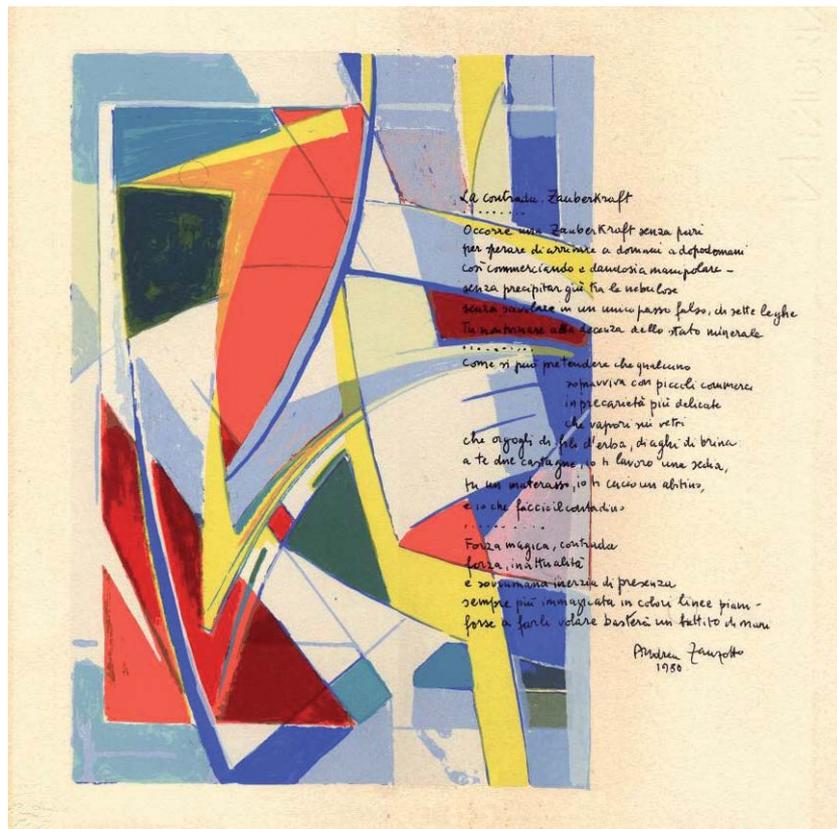
4. Versi riportati (in corsivo) su *Poffabro. Luogo magico*:

*«Come si può pretendere
che qualcuno sopravviva con piccoli commerci
in precarietà più delicate che vapori sui vetri
che orgogli di fili d'erba, di aghi di brina:
a te due castagne, io ti lavoro una sedia,
tu un materasso, io ti cucio un abito
e io che faccio il contadino.
Occorre una Zauberkraft senza pari per
sperare di arrivare a domani a dopodomani*

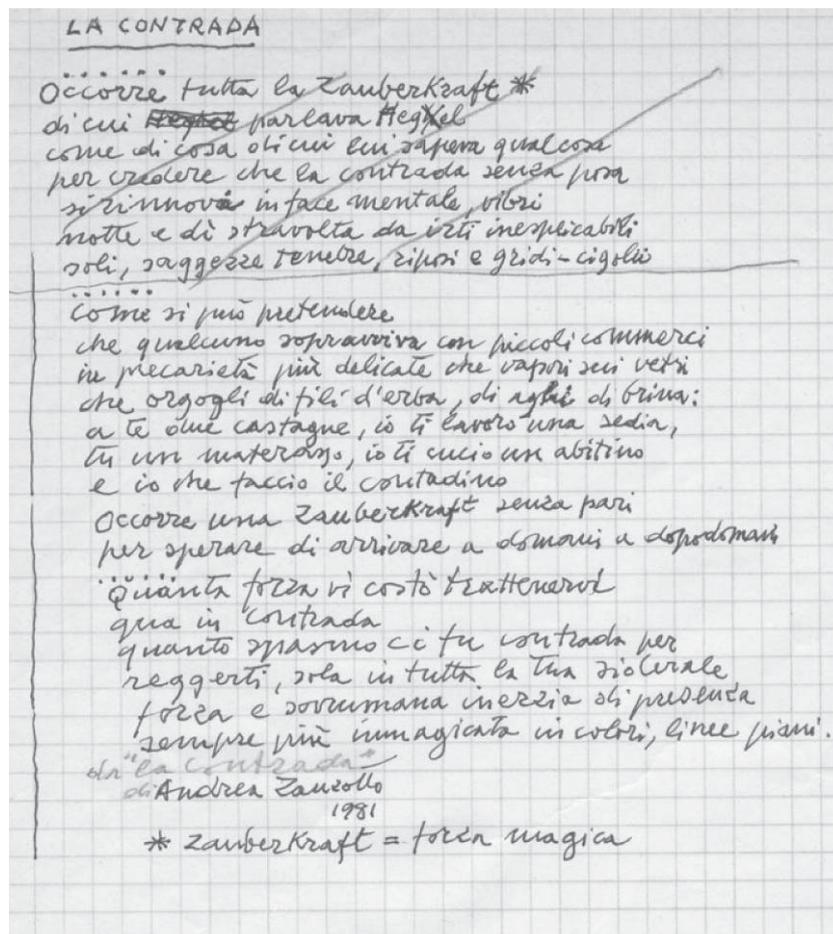
[...]

*Quanto soffrire vi costò trattenervi
qua su in contrada a commerciare
e, per me, già spinto a spallate dove la neve invade
quanto spasmo ci fu, contrada, per
reggerti, sola in tutta la tua siderale
forza, impossibilità, demoralizzazione costituzionale
e sovrumana inerzia di presenza
sempre più immaginata di colori, linee, piani:
forse a farli volare basterà un battito di mani»*

5. Riproduzione serigrafia *Forme in movimento* (1980):



6. Riproduzione foglietto con poesia trascritta da Pizzinato per Poffabro:



7. Dedicà di Zanzotto in calce a Zauberkraft ristampata in Album per Pizzinato:

ad Armando -
Vedo, rileggo, confermo
e moltiplico, tra ali
e mani che battono
augurando!
2000 Andrea Z

8. Andrea Zanzotto e Armando Pizzinato (Conegliano, 1998 all'inaugurazione della mostra a Palazzo Sarcinelli "Pizzinato. Dopo il Realismo Pitture 1963-1994"):



*Clelia Martignoni**

Il linguaggio della «sovrimpression». Una poetica?

Per avvicinarmi alla poetica della «sovrimpression» che mi sembra connotare il lavoro poetico dell'ultimo Zanzotto, pur nella forma dubitativa e cauta espressa nel titolo del mio intervento, conviene partire da una dichiarazione d'autore contenuta nelle bellissime pagine su due grandi linee contrapposte della poesia e della scrittura novecentesca (Artaud/Mallarmé). Non è senza ragione precisare che la dichiarazione risale ad anni abbastanza recenti, all' '89-'90, (come informa la puntuale scheda bibliografica del «Meridiano»)¹:

in generale i poeti [...] non vogliono lasciarsi imbrigliare all'interno di una poetica, ma negarla nell'atto stesso in cui si propone, perché non diventi una catena costrittiva. Da ciò la necessità di «confinare» le poetiche in «immagini», brevissime, quasi irrilevabili, eppure esaustive, all'interno della concretezza del testo poetico.

Sovrimpressioni, titolo-tema e grande nucleo di temi da cui si nomina la più vicina raccolta di Zanzotto (2001)², induce dunque a ipotizzare la possibilità di una «poetica-lampo», per citare altre parole famose di Zanzotto³,

* Università di Pavia.

1 Cfr. *Tra ombre di percezioni «fondanti» (Appunti)* [1990], PPS, pp. 1338-46. La scheda (p. 1737) è di Gian Mario Villalta cui si deve come è ben noto la curatela delle prose. Il saggio è raccolto nella sezione *Prospezioni e consuntivi* (il titolo è d'autore) e il passo cit. è a p. 1344.

2 Per Mondadori, nella collana dello «Specchio». Dunque per ragioni cronologiche l'opera è purtroppo esclusa dal «Meridiano» del '99, di cui sarebbe desiderabile l'aggiornamento testuale. In PPS è invece potuta entrare la penultima, più esigua e incerta silloge, *Meteo (Con venti disegni di Giosetta Fioroni)*, Roma, Donzelli, 1996, seguita da una ricca serie di *Inediti*, pp. 863-903, parecchi dei quali rifluiti in *Sovrimpressioni*.

3 Cfr. *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)* [1987], PPS, pp. 1309-19.

e giova a illuminare a ritroso, o comunque a vedere in connessione, precedenti fasi del suo percorso poetico, almeno dal *Galateo* in avanti, ma già dal poemetto eponimo del *Filò*, 1976, dotato di forte vena civile, avendo assunto a tema il terremoto del Friuli e il disastro del Vajont, e incorporando citazioni dalla *Ginestra*.

Ma la sottigliezza teorica di Zanzotto invita naturalmente alle estreme cautele del caso. Inoltre, di per sé, la eventuale poetica della «sovrimpressionismo», che rincorre i mutamenti cruciali dell'epoca nella distruzione del paesaggio ecologico-biologico e storico-culturale e che vi individua «tracce» del passato personale e collettivo, ricordi, indizi, spingendosi verso gli scenari del transitorio, della mancanza, del possibile, non può che differirsi nel momento stesso in cui pare palesarsi, come appunto suggerisce la limpida citazione iniziale d'autore.

Tanto più che la sorniona e ironica noticina finale di *Sovrimpressioni* definisce la raccolta «lavori alla deriva» più che «lavori in corso», riprendendo, con ulteriore diminuzione, la già diminutiva nota di *Meteo*: che parlava di «specimen di lavori in corso» post-*Idioma* '86, e di «incerti frammenti», disposti provvisoriamente e con lacune, in una sequenza la cui *ratio* più certa, avverte l'autore, è «forse "meteorologica"». È opportuno comunque riportare entrambe le note, la seconda delle quali si connette esplicitamente alla prima, entrambe comunque chiarissime nella loro elegante ed ellittica riduttività. Per *Sovrimpressioni* (p. 133; d'ora in avanti Sp):

Continua in questa raccolta la linea avviata con *Meteo*. Più che di lavori in corso si tratta di «lavori alla deriva» che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei. E ciò in controtendenza ma anche in coinvolgimento rispetto all'atmosfera attuale mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere che

La scheda bibliografica relativa (pp. 1733-35) ne chiarisce la complessa elaborazione testuale, l'uscita nel «verri» (1987), e la vicinanza con altre pagine esegetiche, come l'importante *Versi provvisori* (1992), riportato parzialmente alle pp. 1733-35. Insisto su questi testi perché particolarmente implicati con tendenze e sviluppi della poesia ultima di Zanzotto post-*Idioma* (1986).

fanno tutto gravitare verso una pletera onnivora e annichilente.

Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio.

Esistono già numerosi altri nuclei contemporanei a questi, e in parte già sviluppati.

E più sommessamente, in *Meteo* (d'ora in avanti Mt⁴):

Questa silloge vuol essere soltanto uno specimen di lavori in corso, che hanno un'estensione molto più ampia. Si tratta quasi sempre di «incerti frammenti», risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporanei a *Idioma* (1986). Non tutti sono datati e comunque sono qui organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse «meteorologica».

Vediamo di ricavarne non impropriamente e senza forzare i dati qualche tendenza di lavoro, la cui consapevolezza appare del resto subito enunciata in Sp («continua [...] la linea avviata con *Meteo*») dal pur prudentissimo autore.

Importante nell'insieme la messa a fuoco temporale dell'arco dei testi riuniti (che non è solo temporale): le due raccolte adunano parte della produzione coeva o appena successiva a *Idioma*, dunque dagli ultimi anni Ottanta sporgendosi sino al 2000.

Va da sé, del tutto in sintonia con la dichiarazione d'autore riportata all'inizio, la frammentarietà e la provvisorietà dell'operazione: «lavori in corso»; di più: «lavori alla deriva», pur con la tendenza, in Sp, «a connettersi in gruppi abbastanza omogenei», come in Mt ancora non avveniva.

In Mt, che segue *Idioma* di dieci anni, la serie è accorpata «per temi», per «sfumature», per «lacune», e sulle ragioni cronologiche prevalgono come si diceva quelle «metereologiche», assunte infatti a titolo (con la concorrenza dell'etichetta delle rubriche televisive riservate alle previsioni del tempo).

⁴ Mt, *Nota*, p. 861.

Qui soccorre una ottima chiarificazione di Stefano Dal Bianco (PPS, p. 1668) il quale, a proposito di Mt, avverte dell'ambigua polivalenza della parola «tempo»: che è cronologico, atmosferico, grammaticale, con prevalenza del «“frammento” plastificato e filtrato dallo schermo televisivo».

In Sp si cerca una motivazione più complessa e ampia, con forte riferimento all'«atmosfera attuale» (anche qui da intendere in più valenze semantiche), al degrado naturale e ambientale che provoca «soffocamento» e «minaccia», ma che consente anche l'affioramento stratificato nel paesaggio di «ricordi e tracce scritturali» (dove appunto il titolo multiplo e visionario).

Quali dunque le tracce, ci si domanderà ora, e naturalmente i correlati comportamenti strutturali-formali, di questa possibile «poetica» che da Mt si espande a Sp, che in Sp si rafforza e si delinea, sollecitando nel contempo (e questo mi pare un dato criticamente interessante) una tendenziale revisione e rilettura di fasi precedenti, e cercandovi a ritroso, anche se in forma discontinua e interrotta, segnali e sentieri affini?

Intanto, tempi e luoghi.

La grande frattura nell'ambiente e nella civiltà assunta a tema della poesia di Zanzotto post-*Idioma* si colloca negli anni Ottanta, come sottolineano storici, sociologi e antropologi, e come, dall'interno del suo lavoro, dice Zanzotto stesso nella lettera aperta a Berardinelli del '99 che fa risalire proprio ad allora («solo con il procedere degli anni Settanta e particolarmente dopo la metà degli anni Ottanta *la* minaccia si è trasformata in reale devastazione»; «proprio sul finire degli anni Ottanta [...] si è palesata la corruzione») «il senso di una perdita di stato, una cadaverizzazione della nostra storia», la «catastrofe dei luoghi» e anche «della memoria»⁵.

5 Cfr. *Tra passato prossimo e presente remoto* [1999], PPS, pp. 1366-1377. La scheda bibliografica è a p. 1379. Giustamente Dal Bianco sottolinea che la lettera a Berardinelli è «fondamentale per comprendere il clima in cui si è formato Mt» (PPS, p. 1667).

Sensibilissimo ai più sofisticati e aggiornati saperi filosofici e scientifico-fisici, altrettanto sensibile da sempre ai propri paesaggi primari, solighesi, montelliani, alto-trevigiani, Zanzotto li ha attraversati e li attraversa di continuo nel tempo in molteplici guise, allestendone una mappa privata e collettiva, plurisedimentata, che va dal giardino di casa al feudo di Nino e oltre, verso il cosmo. Devastato dai disastri ambientali degli ultimi decenni (con «la fabbrichetta velenosa, la puzzolente discarica, l'orribile intasamento del traffico, [...] l'assatanata velocità», per citare ancora dalla lettera a Berardinelli), il paesaggio esprime tuttavia una resistenza residuale, energica, astuta e appassionata, affidata all'ostinato fiorire dei topinambùr, al tarassaco, a papaveri e vitalbe. Qui il soggetto (come ha visto subito Stefano Agosti)⁶ si riduce all'ascolto, alla osservazione caparbia e tenace.

Via via Zanzotto si è fatto poeta-antropologo ed ecologico, perciò nonostante le apparenze ritratte e sedentarie, va riconosciuto in lui un poeta di acuta coscienza civile, decifratore e interprete ossessivo-veggente delle catastrofi odierne spiate per dettagli nel paesaggio a lui caro. Secondo quanto ha indicato Fernando Bandini nell'intenso saggio di apertura del «Meridiano», dal paesaggio-*heimat* dell'esordio il suo sguardo si è allargato sul paesaggio-mondo: svariando tra geografia e biologia, dal giardino di casa-*Kēpos*⁷ al cosmo.

Altro nodo fondamentale appare senza dubbio la fluidità e instabilità testuale assunte qui a grado molto alto, e confermate dalle pagine saggistiche circa coeve, illuminanti come sempre. Nello scritto *Europa melograno*

6 Nelle pagine dedicate a una prima ricognizione critica di Mt e degli *Inediti*: cfr. S. AGOSTI, *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, pp. XLIV-XLIX. Cfr. inoltre le successive puntualizzazioni di AGOSTI, *Luoghi e posizione del linguaggio di A. Zanzotto. Nuove precisazioni in forma di appunti*, che apre il fascicolo zanzottiano di «Poetiche», 1/2002, pp. 3-9.

7 Su cui si è soffermato Stefano Colangelo (*Il giardino dei semplici: una traccia tematica*) nell'appena cit. fascicolo di «Poetiche», pp. 111-117.

di lingue ('95) si legge infatti con nitore la diffidenza verso una «poesia *ne varietur*»:

personalmente [...], io non sono mai stato affezionato al concetto di definitività del testo poetico. Pronunciare il *ne varietur* mi turba. Ho sempre la sensazione che si sarebbe potuto compiere un passo [...] almeno verso una certa variazione laterale interessante come quella che è stata data per centrale⁸.

Il punto della fluidità testuale trova un affascinante corrispettivo secondo-novecentesco nella predilezione per l'ultimo Sereni, disgregato e aperto, di *Stella variabile*, il cui titolo (in effetti molto tormentato nella genesi⁹) è, scrive Zanzotto nell'87, «tra i più divinati che si potessero dare», in quanto «alta metafora» idonea a raffigurare «il continuo oscillare delle

8 Cfr. PPS, pp. 1347-1365. Scheda bibliografica alle pp. 1738-9. Ma nel già cit. *Versi provvisori* [1992] (cfr. *supra*, nota n. 3) si legge anche, sul tormento dell'elaborazione testuale (estremamente ardua in Zanzotto, come provano le sue travagliate carte di lavoro): «per ogni componimento arriva il problema delle varianti, che tendono ad essere potenzialmente infinite. È questa una sensazione quasi persecutoria per colui che scrive. [...] Certo è che la variante crea un testo aperto [...]. Nel mio modesto caso prevale una volontà, a un certo punto diventa impellente, di troncarsi: basta, stop, non si varia più, che il testo sia pure "meno" riuscito non importa. Talvolta ho dovuto ammettere poi che i singoli frammenti da me scartati in precedenza erano migliori di quelli che io avevo accettato come finali» (cfr. PPS, pp. 1734-35).

Ho l'impressione molto forte, sul tema delle varianti, che Zanzotto, estremamente attento alla critica e alla cultura francese degli ultimi decenni (cfr. su ciò P.V. Mengaldo, in *Profili di critici del novecento*, Torino, Bollati Boringhieri 1998, p. 72), abbia attraversato con particolare interesse anche certe brillanti pagine teoriche della *critique génétique* con il suo culto dell'avantesto contro il testo, della molteplicità contro l'unicità, del virtuale contro il *ne varietur*, del possibile contro il finito (rinvio per una sintesi al manuale di A. GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, o alla messa a punto della medesima studiosa in *I sentieri della creazione* a cura di M.T. Gaveri e A. Grésillon, Reggio Emilia, Diabasis, 1994).

9 Come attestano gli apparati filologici di Dante Isella: cfr. V. SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 655.

poetiche improbabili dei poeti»¹⁰.

Uno statuto testuale precario e smarginato è rappresentato esemplarmente in Mt, che si dispone per addizioni e variazioni seriali accentuando sino alla destrutturazione la tecnica antica delle variazioni e riprese già riconosciuta per *La Beltà* da Montale e da Contini, riprendendo Montale, per *Galateo*.

Scorrendo il libro sfumano gli uni sugli altri i cicli botanici minimali delle vitalbe «superflue» (*Live*); e poi dei gelsi e salici di *Morèr Sachèr*, dei fieni di *Marotèi*; di pappi e di tarassaco in *Lanugini* (stilizzati nella nuova forma nominale e breve degli *haiku*).

Uno sguardo d'insieme rapinoso e patetico è offerto dallo struggente dittico del verde che «non-si-sa»: *Non si sa quanto verde... I e II*. Esso è esplicitamente modellato su un testo di *Vocativo*, *Da un'altezza nuova* (che cantava l'«estremo verde», p. 169, v. 4; «il verde altissimo | il ricchissimo nihil», vv. 9-10, del paese di Nogarolo sul lago di Revène). L'allusione al palinsesto è sancita dagli ultimi versi che citano la poesia di *Vocativo* e dalla nota di rimando. Ma si deve registrare anche l'interferenza del posteriore *Che sotto l'alta guida*, di *Galateo*, connesso a sua volta in exergo alla vecchia poesia di *Vocativo*. Il triplice dialogo, a distanza ventennale, tra i testi e le raccolte sul tema cruciale del contatto con la natura-madre e con il verde nativo è emblematico delle «sovrimpressioni» dell'ultimo Zanzotto, che in Mt vengono incertamente sfumate all'insegna di «reticenza» («il verde in cui sta reticendo | l'estremo del verde»), di generale perplessità, di predominio del linguaggio del «forse»/«chissà»/«non-si-sa», che trama l'intero dittico in modalità insieme delicate e convulse.

Alla serie «erbale», segue una serie stagionale (ancora nel modulo degli *haiku*): il ritorno del «cupò | maggio» in *Leggende* e il «buiogiugno» della *Stagione delle piogge*. Ecco quindi il ciclo esuberante dei papaveri (tre testi), cosiddetti «epilettici», «esantematici», «stragiferi», con duri riferimenti civili,

10 Ancora da *Poetiche-lampo*, PPS, pp. 1315-6, con sottilissima indagine delle «categorie di stelle variabili» da cui «forse [...] scaturirebbe tutta una fenomenologia della poesia catalogabile secondo tali tipi di stelle», nell'intreccio tra due nuclei opposti e ossimorici: «stabilità «pulsante» e «inattendibilità».

politici ed ecologici.

In *Colle, Ala* il paesaggio è scientificamente smontato secondo coordinate matematiche («ascisse», «ordinate», «pronuncia risecata»), e ottico-acustiche («difrangenti prospettive», «lenti», «echi»). Turbamenti ecologici incidono anche il *Ticchettio. I* (con atro riferimento a Chernobyl) e il *Ticchettio. II*, che reca nelle immagini estive una sottesa memoria alcionia (Lorenzini)¹¹; e la furia di *Tempeste e nequizie equinoziali*. Affettuoso e simpatetico il ciclo dei *Topinambùr*; e in *Sedi e siti*, delle vitalbe, che dilatano la quartina di apertura *Live*.

Chiude, dopo lo scherzoso ritratto dialettale-paesano della *Taresa*, il dittico *Albes, Manes, Vitalbe*, che congiunge già nel titolo le «più comuni erbe» con i Mani; il *trash* odierno e la distorsione, con la generosa resistenza della terra materna e degli dei del luogo.

Significativo della labilità dominante è anche l'*explicit* segnico-iconico dei due ultimi testi: punti di sospensione in entrambi, e in più, verso la conclusione, nel secondo, una parola cassata (~~EXTRALUCIDE~~) inoltrano verso lacune, impossibilità di dire e chiudere, afasia.

Né si dimentichi un altro dato essenziale: Mt ingloba nel corpo perplesso del testo poetico le note, mettendole a piè di pagina, e segnalando in tal modo un cantiere provvisorio e uno statuto ibrido: protocolli per, materiali da, più che opera finita.

In Sp, l'allineamento seriale di Mt, riluttante a ogni altro principio, cede il passo al tentativo, pur conflittuale e mascherato, di introdurre parziali campiture e sezioni. Nel labile macrotesto si riconoscono quanto meno, contro la totale indeterminatezza di Mt, tre intitolazioni collettive: *VERSO I PALÙ*; *CANZONETTE ISPIDE*; e *AVVENTURE METAMORFICHE DEL FEUDO*; più serie di nuclei senza titolo, ma con pause segnate da asterischi.

11 Cfr. N. LORENZINI, *Poesia LIVE*, in EAD., *LA poesia: tecniche di ascolto*. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti, Lecce, Manni, 2003, p. 200.

Anche qui si rincorrono, con ossessivi ritorni: specchiature e intrecci d'acque; le stesse vegetazioni domestiche; continue congiunzioni e sovrapposizioni temporali e storiche; metamorfosi e rinnovamenti; riletture del disastro cosmico e segnali di resistenza.

Ogni tema, o "visione", è franto in variazioni, sempre instabili.

E le note sono nuovamente «inglobate o aggregate ai testi» (come precisa l'autore in un'avvertenza che completa la nota riportata prima) a ribadire una testualità aperta e a-gerarchica.

I Palù nella I sezione concernono più frammenti (alcuni nel modulo degli *haiku*) dove si inseguono specularmente «intrecci d'acque», «sogni | d'acque» e «specchi del verde» (così a p. 10: «acqua nel verde persino frigida | fa ch'io t'interroggi | ripetutamente»).

Ligonàs (tre testi) «allaccia» (nel motivo chiave di congiungimento e intreccio) «sole e neve», «sole o neve», con perpetua e dissolta morbidezza, e il [paesaggio] in apostrofe (II, p. 15, v. 1), cassato (come ~~EXTRALUCIDE~~ già cit. di Mt) continua però a «dare famiglia» e «identità» (o illusione di).

Le leopardiane e invernali *Sere del dì di festa* fruttificano sotto la data del 31 gennaio ben sei testi, talora satirici, perlopiù gelidi e lunari, come gli emblematici bar di Hopper (ma il 5 è un omaggio all'arrivo epifanico di una seducente signora in rosso). *Adempte mihi* (due testi) si impernia sul contatroritrovamento del fratello morto; mentre *Diplopie-sovrimpressioni* congiunge la liberazione del '45 a un oggi fragilmente invasivo di pappi dilaganti; e le fienagioni di *Faèn* suggeriscono «metamorfosi | mote-immote». Il ciclo *da CARITÀ ROMANE* si interroga con visionaria parodia sul latte delle Muse proveniente da misteriosi grovigli biologici («grugoviglio comunque piziaco»).

Le *Riletture di topinambùr*, nuova serie di *haiku* a gara con Mt, rilanciano «burle e saggezze», e il loro generoso e casuale dono; così come le rose canine, futili, fatali, fertili, si espandono in tre testi. Mentre il palinsesto del *Galateo in bosco* è riletto nei *Postremi luoghi*, «in un qui, futile-orrido qui»; nonché nell'acidità nevrotica malata e folle di (*After Hours*). Si riaffacciano da Mt le *Vitalbe-Manes*; come (in *Fora par al Furlàn*) affiora ancora da Mt il benigno «Benandante» friulano, in omaggio a Pasolini (e allo storico Ginzburg), seguito

«a tentoni» lungo «argentini grovigli».

Nella sezione successiva, ancora in prosecuzione/diformità rispetto a Mt, sta «un solo papavero» (tutt'uno con un io «piegato» e «un verso mal sopravissuto»); e vibra nel «vuoto vuoto vuoto» del «posthirosima» *l'altra stagione*. Sulla stessa linea di desolata e nostalgica rilettura cosmica: *Per altri venti, fuori rosa e Dirti "natura"*, da cui germoglia oppositivamente *Visura*; ma anche (*Forre, fessure*) che non può non richiamare (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) del *Galateo* (PPS, pp. 562-564) e che insiste sulla catastrofe cosmica e sulla «caparbietà, grazia», sull'«indagine» che «allaccia» e sul «riuso» (la noticina a piè' di pagina ribadisce il tema, ma dice: paesaggi «forse ripresi in display o imbiaccati in foto», sempre sul filo della metafora filmica di cui si dirà alle pagine successive).

Di seguito risponde la elegiaca e dimessa consolazione dell'orto-*Kēpos* dei semplici, con consonante clausola virgiliana. Velenosa *Stri-stri*, beffardo-sconnessa ed ecolalica «convulsione stagionale» sul disastro ecologico.

La sezioncina successiva accoglie memorie presenze e personaggi del paese nei primi testi, più il dittico *Dieci sotto zero e rosa* costruito su variazioni immaginative e foniche intorno al rosa delle nevi («Perfezione/ e Semisonno del rosa e Indifferenza | e Calma del rosa»).

Le nove *CANZONETTE ISPIDE* (di cui quattro in dialetto perfettamente acclimatate nel contesto, come già in *Idioma*) rivisitano nevi, acque, senilità, lune, vitalbe. Infine, la serie (cinque testi) sul feudo di Nino, lo «sciamano dei luoghi» (Bandini), propone ulteriori «metamorfosi metempsicosi | tellurico/tecniche/iperuraniche» del feudo «viperato e crudele».

Chiude scherzosamente *Topinambùr e sole*, ammiccante ed emblematico congedo dal giardino.

I molti rimandi interni creano echi e ritorni a profusione, i quali suggeriscono insieme *iuncturae* e differenze-distinzioni, e l'urgente necessità di «varianza» (la parola, una parola-chiave della riflessione post-strutturalista, è usata da Zanzotto almeno in *La Beltà, Possibili prefazi o riprese o conclu-*

sioni, IV (p. 284, v. 10): «in ogni senso direzione varianza»¹²) e «riuso» (Sp, (*Forre, fessure*), p. 79, v. 33), il tutto secondo il filo, tenace ma congenitamente fratturato e multiplo (aggettivo non a caso ricorrente nel testo) delle «sovrimpressioni».

Il titolo del libro fuoriesce dal secondo elemento del binomio che intitola un singolo testo, *Diplopie, sovrimpressioni*. Ma non sarà inutile ricordare che la voce «sovrimpressione» (anche nella rara forma verbale di prima persona, «sovrimpressiono») già appariva nella *Beltà, L'elegia in petèl*, p. 316, v. 53, laddove il poeta metteva insieme con violenta interferenza il diletto Hölderlin e il licenzioso e pettegolo Tallemant des Réaux («[...] vedo a braccetto Hölderlin e Tallemant des Réaux», v. 52). E «diplopie», il termine medico-ottico che indica sdoppiamento di visione, a sua volta affiorava già in *Gli sguardi i Fatti e Senhal*, dove, nella prima pagina del testo, si legge «-Si sfasa discrepa in diplopie». S'aggiunga un frammento che prelevo dalle splendide pagine critiche su Parise che aprono il «Meridiano» parisiense dell'87: «tutta l'opera narrativa di Parise vive nella *meravigliosa e terribile diplopie, nello sguardo che trapassa la realtà e in essa rientra quasi attraverso l'allucinazione*» (corsivi miei)¹³. Jean Nimis nel suo ricco e recente saggio d'assieme¹⁴ ha indicato in «diplopie» un interessante recupero dal Merleau-Ponty di *Le Visibile et l'Invisible*, '64; e della *Fenomenologia della percezione*, '45.

E ricordo infine un particolare suggestivo, forse influente sul poeta: Stefano Agosti, nel presentare nel '73 a Ivrea la raccolta *Gli sguardi i Fatti*

12 Rinvio a quanto osservato *supra* alla n. 8.

13 Il saggio, dell'83, si legge ora in SSL, II, pp. 253-277. La citazione suddetta è a p. 273.

14 «*Un processus de verbalisation du monde*». *Perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Berne, Peter Lang, 2006.

e *Senhal* (I ed. non venale: 1969)¹⁵, rintracciava in *Ecloghe* l'archetipo del mito lunare, in particolare in *13 settembre 1959*, che diceva costruito «secondo uno schema di *sovrimpressioni* oggettuali» (mio il corsivo), schema indicato come uno dei cardini compositivi dell'intero poemetto. Quanto Zanzotto fu raggiunto e colpito dalla felice e consona immagine del critico amico?

La rete metaforica di provenienza filmico-fotografica-televisiva che genera *Sovrimpressioni* aveva del resto lasciato già cospicue e svariate tracce nelle raccolte precedenti: cito un po' alla rinfusa da *Gli sguardi i Fatti e Senhal* «via accelerare il nastro | la pellicola il moto il mito | [...] siamo in flou [...]» (PPS, p. 367); il «nerofilm», (p. 368); nonché l'invadente «tivucinema» (p. 369). Ma si pensi anche alla sezione *Microfilm* centrale di *Pasque*; alla sezione *Cliché* del *Galateo*; all'insistenza di immagini filmiche nel *Filò*, «celluloide», «moviole», «cinema», etc.; alle «filmine didattiche», allo «schermo vitrovit», alle «reticine di retine, [...] video da polso», della *Beltà*, di *Profezie o memorie o giornali murali*, XVI (p. 342); alle «lastre sensibili» a documentare il paesaggio, ancora in *Profezie...*, I (p. 318); al «fotocolor» di *Fosfeni* (p. 695); al «fotogramma oggi-sposi» (p. 737) e alla «pellicola» (p. 738) di *Idioma*; e naturalmente si potrebbe continuare¹⁶.

Non insisto qui sulle connessioni interne del libro e sulle connessioni con gli altri libri, censite da tutti i lettori e interpreti¹⁷. Oltre al trasparente legame Mt e Sp, sillogi gemelle e progredienti di cui la seconda rifocalizza, organizza e assesta la prima, va sottolineato almeno, come decisivo crinale,

15 Il dato in questione è censito, e lo scritto di Agosti è riportato integralmente, tra le *Note* di PPS, pp. 1417-1529. La citazione è a p. 1518.

16 Uno spoglio anche in Jean Nimis, pp. 166-174 (cfr. *supra*, n. 14)

17 Rinvio in particolare al saggio di Niva Lorenzini, *Citazione e "mise en abyme" nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Poetiche», I/2002, pp. 11-28, soprattutto alle pp. 20-24.

il grande repertorio genetico offerto dal *Galateo in Bosco*, scrittura essa stessa centrata sulla «sovrimpressione».

Una poetica dunque, semmai, già in parte precedente, affondata nel cuore del lavoro di Zanzotto, e rinnovata dagli anni Ottanta-Novanta in chiave ecologico-ambientale, conservando tuttavia integralmente tutte le complesse chiavi di lettura precedenti, e suggerendo una possibile rete-maglia d'insieme, lacunosa ma assediante, con splendida sintesi visionario-febbrile.

E ora, per sommi capi, anche se è uno dei punti qualificanti del discorso, quale specifica strategia stilistico-linguistica sostanzia e formalizza il nucleo della «sovrimpressione»? È possibile tracciarne alcune linee?

È ovvio che vi assumono rilievo centrale il ri-torno, il ri-conoscimento, la re-visione: come limpidamente enuncia la nota d'autore riportata sopra, che ritorniamo a guardare in un frammento saliente: «Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali», dove è chiara la connessione paesaggio/ritorno/scrittura. Se questa è la modalità motivica di base che genera il titolo allucinatorio e sdoppiato, eloquentissimo, essa si palesa in quelle varie forme morfologiche e ritmiche che segnalano nesso e legame, rivisitazione e ripetizione. (Il fenomeno, si sa, è da sempre carissimo a Zanzotto, in tipologie svariate, numerose e molto inventive).

L'operazione zanzottiana è insieme energica e delicata-diafana, guidata da intensa capacità trasfigurante e visionaria che punta sulla «meravigliosa e terribile» moltiplicazione dello sguardo, dei sensi, dell'intelligenza, e produce un nuovo modo di vedere e percepire per strati. Frequente il ricorso a immagini di specularità sensoriale-naturale esprimenti «intreccio» e «desiderio», quasi in una vibrante rimotivazione del mito di Narciso, altra figura di «sovrimpressione».

Ecco da *Verso i Palù*, I:

Intrecci d'acque e desideri
d'arborescenze pure,
dòmino di misteri
cadenti consecutivamente in se stessi
attirati nel folto del finire
senza fine, senza fine avventure.¹⁸

e poco oltre:

specie dei verdi, sogni
d'acque ben circuite e circuanti¹⁹

e ancora, con tessera dantesca (già utilizzata da Sereni in *Stella variabile*):

Mosaici di luci specchiate speculari
sottrazioni di luci tracciate
acque immillanti
per prati ed accerchiati incanti²⁰.

Mi pare evidente lo stregato ricorso alla complessa poetica delle acque (anch'essa antica e perenne) e al suo sogno metamorfico e simbolico, sia o meno attiva in Zanzotto la lezione di Gaston Bachelard (menzionato anche da Jean Nimis); ed è uno degli assi di lettura e significazione del testo.

Si affiancano e si combinano con tale vivida specularità equorea (cui è pure stato sensibilissimo Sereni, non soltanto nel *Posto di vacanza*, che Zanzotto apprezzò subito) l'allacciamento, il congiungimento, il contatto e la metamorfosi. Esistono tanto nei temi, come s'è visto (già dal magmatico serbatoio pluristratificato del *Galateo*), quanto nei modi e nelle forme,

18 Sp, *Verso i Palù* ..., I, p. 9, vv. 5-10.

19 Sp, *Verso i Palù* ..., II, p. 9, vv. 2-3.

20 Sp, "*Verso i Palù*" per altre vie, p. 12, vv. 12-15.

sistematicamente iterative, conduplicate, ribattute. Soccorrono per questa finissima tessitura numerosi espedienti testuali: dalle forme che marcano la ri-corsività e la ri-visitazione (un vero assedio di voci verbali a prefisso *ri-* + lemma o di *altro* pronomi o aggettivo), al raddoppiamento asindetico della stessa voce o di più voci, con affanno patemico, ma anche alla somma di più termini divisi/congiunti da barrette e trattini, ma anche al legame per polisindeto, al furioso catalogo nominale sottratto al dominio gerarchizzante dell'ipotassi (negli *haiku*, e fuori dagli *haiku*), all'effetto cumulativo prodotto da serie allineate e parallele (sintagmatiche, locuzionali, preposizionali).

Qualche esempio:

ed è, tutto, colmo calice di nivale dolcezza
di nivale attitudine ad appianare, sanare,
è-in-sé-e-per-sé di neve involata, di soli involati –²¹

sopportare per esistere qui e rifigurare, adeguare,
verde e polveri e voci di altre ragioni...
E ogni sole e neve, punto di sole o neve
va per beatamente allacciare gli estremi di foco-luce e
di gelo negato-negante, li allaccia per solo un dito
e poi per dita e fiati e fiati e baci e baci²²

ed altri dirupi di neve-sole di sommi-inverni
si colmano, si ritrovano in seconda fila;²³

petali petali amatamente dissolti
nelle alte dilavate erbe [...]²⁴

21 Sp, *Ligonàs*, I, p. 13, vv. 8-10.

22 *Ivi*, p. 14, vv. 18-23.

23 *Ibid.*, vv. 28-29.

24 Sp, *Ligonàs*, II, p. 16, vv. 39-40.

e in reciproco scambio di sonni amori e sensi²⁵

e pure vento di innumerabili prospettive
e ciò che chiama a rincorrere, a
voglie di inseguimenti – e ora
ora – [...]²⁶

[...] da ogni
dubbioso esito da ogni
remora da ogni dispersa frase.²⁷

È dèi/in avvento/in fuga/in disguido/
in eterno ritorno al nido²⁸

È forse questo ricadere di ceneri
appena velanti ma infiltrate
ad ogni ammanco
ad ogni angolo stipite stigma di ammanco²⁹

diapason “la” in cui pare
di volersi ancora
riconoscere in altri arti, altri concepimenti di lingua,³⁰

Forse movendo in poco lembo di spazi
ad altre terre [...]³¹

tra olivi con stupore, entrambi ombre, ci rinveniamo
individuiamo altre, altre svolte,

25 *Ibid.*, v. 46.

26 Sp, *Ligonàs*, III, p. 17, vv- 17-20.

27 *Ivi*, p. 18, vv. 30-32.

28 Sp, *Sere del dì di festa*, 1, p. 21, vv. 4-5.

29 Sp, *Adempte mihi*, I, p. 33, vv. 1-4.

30 *Ivi*, v. 15.

31 Sp, *Adempte mihi*, II, *Sopra i colli di Este*, p. 15, vv. 1-2.

tra sulfurei, sepolti dèi
disseminati in frotte,
tra erose ma pur delicate
pervadenze e insinuazioni del verde [...] ³²

ma di voi sepolte/insepolte
tracce o mappe di furie
è giusto questo rincorrersi nel futuro? ³³

Martiri, ovunque vi leggo nel tremolio
dei globi di pappi perennemente intenti
a scomparire nascere ridire
ridire di prato in prato ³⁴

[...] ecco preistorie, indagini
estreme di alberi allacciati, incrociati
arroccati in-guardia,
ecco il ridirci come multipli
irrefrenabili di millenni splendidamente
persi [...] ³⁵

Oggi FEUDO-NINO **ieri**: arrischiati s'invischiano
e tremando si svischiano ³⁶

feudo-nino disossato e reinossato
con altro scalpo in altre leggi ³⁷

Si tendono, metamorfosi metempsicosi

32 *Ibid.*, vv. 9-14.

33 *Ibid.*, vv. 20-22.

34 Sp, *Diplopie, sovrimpressioni (1945-1995)*, II, vv. 3-6, p. 38.

35 Sp, (*Forre, fessure*), p. 78, vv. 5-10.

36 Sp, *Avventure metamorfiche del feudo*, I, vv. 7-8, p. 119.

37 *Ivi*, p. 120, vv. 45-46.

tellurico/tecniche/iperuraniche³⁸

e ribaltamenti ed eterni ritorni
e riottosi formulari
in una regressione ad un maligno
e pure dirompente, svettante inizio³⁹.

In questa stessa ottica - la verbalizzazione a strati del cosmo sconvolto, oggetto di perdite continue e insieme di barlumi e *flash* di riconoscimento - rileggerei a livello strutturale le molteplici connessioni interne (su triplice piano: entro la raccolta; tra Sp e Mt; con le altre raccolte), tra cui spiccano le catene modulari e combinatorie dei cicli/serie: «varianze» o «varianti» strategicamente accumulate, marginalità sfuggenti che evadono da un centro impossibile, che si propongono come provvisorie e sempre rinnovabili.

Non c'è bisogno al proposito che ricordi che i titoli incerti e variati, i tentativi di, l'indicazione «variante», con fitti e ironici riferimenti metatestuali e metaletterari, sono tutt'altro che inediti per Zanzotto. A partire dal celebre omaggio lunare già citato, *13 settembre 1959 (variante)*, di *Ecloghe*; ma in *Ecloghe* si veda anche *Prova per un sonetto*; o *Appunti per un'ecloga*. Nella *Beltà*: la serie di nove testi adunati sotto un titolo "potenziale" *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*.

Quanto al raddoppiamento dei titoli che dialogano a distanza variabile tra loro, il caso più antico credo sia, nella *Beltà*, *La perfezione dalla neve* e *Si, ancora la neve*; e il tipo diventa quasi sistematico, come è ben noto, nel *Galateo*, con serie a due, a tre, o più individui, e con i consueti giochi sperimentali e iconici. Con l'avvertenza che le riprese non generano tanto continuità e coesione nel macrotesto, ma, tanto più nelle raccolte ultime, alludono a impossibilità o difficoltà di chiusura. (E quanto soccorrerebbero

38 Sp, *Avventure metamorfiche del feudo*, 2, vv. 17-18, p. 121.

39 Sp, *Avventure metamorfiche del feudo*, 3, UNO VI FU, UNO, p. 123, vv. 16-19.

le concordanze complete, che ancora non esistono, certo complesse quanto ai problemi di lemmatizzazione, con le stravaganze linguistiche ben note, ma sicuramente altrettanto preziose).

Insomma, la «sovrimpressione», quasi una poetica della splendida stagione senile, sembra rinnovare, e quasi rifunzionalizzare, lacci antichi in gran parte preesistenti con nuovo ardore investigativo-poetico-visionario.

*Stefano Dal Bianco**

Una figura di Zanzotto nel tempo¹

Ognuno ha un proprio repertorio di luoghi, di versi singoli, di singole figure che gli sono particolarmente cari in un autore. Per chi si fa catturare soprattutto dai fatti stilistici e formali questo repertorio di figure comprenderà soprattutto figure ritmico stilistiche, anche minimali. Non sono venuto qui a farvi l'elenco dei versi di Zanzotto che mi piacciono, ma a sottoporvi timidamente alcuni degli esiti parziali di un lavoro, che sto impostando, sulle funzioni della "o" congiunzione disgiuntiva nella poesia di Zanzotto. Questo lavoro, come capita, mi sta crescendo tra le mani, ma voglio dirvi almeno da dove sono partito.

Il clic spitzeriano nel mio caso è stato fornito da due luoghi che mi hanno sempre affascinato, e a un certo punto ho cercato di spiegare a me stesso il perché. Il primo è da Pq, *Sovraesistenze*:

Luna inarcata in un sospetto freddo
in uno scherzo o scarso o gentil credere²

dove il secondo verso è spudoratamente zanzottiano ed è meraviglioso. L'altro luogo è il finale di *Genti*, in *Idioma*:

E talvolta mi abbacina un prato
dimenticato dietro una casa antica,
solitario, che finge indifferenza o
lieve o smunta distrazione

ma forse soffre, forse è soltanto
un paradiso³

* Università di Siena.

1 Il testo risente della sua prima destinazione orale.

2 Pq, *Sovraesistenze*, p. 400, vv. 54-55.

3 Idm, *Genti*, p. 726, vv. 27-32.

In entrambi i casi c'è di mezzo una certa ambiguità che coinvolge la funzione logica della congiunzione, e più sottilmente insomma produce un certo tipo – molto raffinato e letterario in senso buono – di oscillazione del senso. In entrambi i casi forse ci si aspetterebbe che la prima delle due disgiuntive implicate mettesse in relazione due sostantivi, e invece troviamo un sostantivo che non si lega subito a un altro sostantivo ma a un aggettivo che si riferisce a un secondo sostantivo differito grazie all'inserito cuscinetto di un secondo aggettivo, anche questo dopo una disgiuntiva (la seconda) che quindi viene ad assumere un ruolo mediano tra due aggettivi: un ruolo sostanzialmente diverso perché non gravato della medesima responsabilità logico sintattica rispetto alla prima disgiunzione. La seconda disgiunzione è meno importante della prima. Eppure può sembrare il contrario.

In *Sovraesistenze* la forte assillabazione, quasi una paronomasia, *scherzo: scarso* e poi un ictus di 9^a su endecasillabo e su un termine così connotato stilnovisticamente e petrarchianamente come *gentil* sono elementi che operano in combinazione: in *scherzo o scarso* le due vocali omotimbriche (*scherzo o*) tendono ad assimilarsi e l'effetto è annichilente sulla disgiuntiva, tanto che alla fine, o in un dato momento della percezione del verso, c'è una sorta di fusione *scherzoscario*, decisamente alienante, un'agglutinazione che mette in sordina l'elemento stesso della disgiunzione: un frastuono del significante, un suono di copertura.

Il *gentil credere* invece punta sulla ineffabilità e leggiadria di uno stilema iperpetrarchesco in un endecasillabo del tutto inatteso nel contesto informale di *Sovraesistenze*. È un tratto tipico della versificazione di Petrarca l'incertezza scansionale fra un ictus di 8^a, che sarebbe atteso anche per inerzia giambica sulle sedi pari (dopo una 4^a e una 6^a: *in uno schèrzo o scàrso o géntil credere) ma che in realtà non esiste, e la 9^a tonica (*gentil credere*)⁴.

4 Ecco come si presenta la figura nel *Canzoniere*, in versi isoritmici il primo dei quali con ictus di 9^a su *gentil*: «La mansüeta vostra et gentil agna» (RVF 27, 9), «seguite i pochi, et non la volgar gente» (99, 11), «Ma non fu prima dentro il penser giunto»

Qui l'oscillazione ritmica è particolarmente sensibile a causa del gruppo di disgiuntive e della paronomasia precedente, che procurano una scansione lenta. Il tutto produce una polarizzazione del verso in due emistichi aventi come improbabile perno la seconda "o" disgiuntiva. *Scarso* si lega per via fonica a *scherzo* e quando ci rendiamo conto che la logica vorrebbe che *scarso* si legasse strettamente all'aggettivo seguente (*gentil*) e quindi al sostantivo di riferimento (*credere*) ormai è troppo tardi e ci troviamo in una forma quasi imbarazzante di indecisione sul senso, il quale tuttavia resta sostanzialmente univoco, centripeto, razionale, e noi da qualche parte lo sappiamo.

Non voglio farla lunga ma qualche cosa di simile accade anche nell'esempio da *Genti*. Anche qui è implicato un endecasillabo perfetto («solitario, che finge indifferenza o») con inarcatura sulla "o" finale atona in sinalefe. È evidente che la responsabilità delle due disgiuntive sul complessivo sublime rallentamento della sequenza è massima. L'esecuzione per diversi motivi è costretta a soffermarsi proprio sulle due sinalefi sulla disgiuntiva (*indifferenza o; lieve o*), che si richiamano rafforzandosi a vicenda.

Questa riflessività e questa attenzione al trattamento delle vocali nel verso si inserisce a pieno in una altissima lezione petrarchesca. I due esempi citati sono infatti in realtà due casi di polisindeto post-petrarchesco. Una figura che in *Zanzotto* ha un'evoluzione.

Si va da casi piuttosto riconoscibili, che interessano termini vagamente afferenti alla tradizione petrarchista, come nell'*Ecloga IX* un polisindeto tutto di bisillabi piani (come di solito in Petrarca) che isola un endecasillabo a cavallo fra due versi:

(110, 10), «poria cangiar sol un de' pensier' mei» (172, 11), «acquetan cose d'ogni dolzor prive» (191, 13), «L'erbetta verde e i fior' di color' mille» (192, 9), «or tristi auguri, et sogni et penser' negri» (249, 13), «i' sarei già di questi penser' fora» (272, 8), «in qualche modo, non d'acquistar fama» (293, 11), «che non cangiasse 'l suo natural modo» (296, 11), «nel qual io vivo, et morto giacer volli» (320, 8).

gioca con loro, o pioggia o sole
o ramo o nano o vetro,⁵

al novenario giambico (di ritmo endecasillabico) in LB, *In una storia idiota di vampiri*:

e il dente che brilla
come astro o ghiaccio o scelto avorio
nell'alone di garza⁶

che già accusa una dose maggiore di sarcasmo, ma anche qui su termini assolutamente petrarcheschi e bisillabici, ai tipi stravolti ma con una certa stoffa classicistica riconoscibile, come quello già citato da Pq *Sovraesistenze* («in uno scherzo o scarso o gentil credere») a campioni decisamente più sganciati, come quello in Pq *Xenoglossie*: «o addio o addormentanza o arrestata in incanto o / moltiplicazione...», o quello in Pq *Biglia*: «da onirismi o da realtà o da stoffa ancor più fonda / d'essere».

I gradi di stravolgimento non sono dati soltanto dalla qualità del lessico, ma intervengono anche altri fattori: il ritmo atonale o di aura tradizionale, l'intonazione, gli aspetti fonosintattici, gli accapo, la logica della frase, che può essere prima conseguente, poi del tutto fuorviante e onirica e poi tornare lineare, ma solo in apparenza, quando entra a far parte della grammatica infida di *Idioma*.

In generale, sembra che la disgiuntiva sia implicata in molti casi di memoria letteraria, ironizzata o meno. Una parodia della *Caduta* di Parini sono i doppi ottonari in quell'atroce *divertissement* che è Pq, *Proteine, proteine*:

pieno colmo vo' che sia – ogni étage giardino o via

5 Ecl, *Ecloga IX. Scolastica*, p. 255, vv. 44-45.

6 LB, *In una storia idiota di vampiri*, p. 302, vv. 5-7.

della kukka del mio Lassi – che a ciascun suggelli i passi,⁷

E nella *Pasqua a Pieve di Soligo* Zanzotto si ricorda del primo coro dell'*Adelchi* (*Dagli atrî muscosi, dai fori cadenti...*, già parodizzato in *Ecl Miracolo a Milano*):

ALEPH Da quali chiuse o antri, da che chiese o macelli,
da che prati infiniti, polveri, geli, velli,⁸

È abbastanza normale che la disgiuntiva catalizzi l'endecasillabo, non solo in luoghi ovvii come GB, *Ipersonetto*, II:

Ahi che testa non fui, non bocca o zanna
di fera o serpe, ma incerta collana⁹

e XII:

d'ogni sentir, d'ogni cognosco o nescio –¹⁰

ma per esempio nel contesto informale di Pq, *Pasqua di maggio* (tre endecasillabi di fila, anche se solo il primo è regolamentare):

ovi come infinite more o scivolo
d'uova o coltivato d'uova primizie
maggior prato spazio scivolo o¹¹

dove è interessante la semantizzazione iconica della "o" a fine verso, che diventa un «ovetto», mentre più sotto nella stessa poesia c'è un ende-

7 Pq, *Proteine, proteine*, p. 390, vv. 7-8.

8 Pq, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, p. 423, vv. 1-2.

9 GB, *Ipersonetto*, II, p. 595, vv. 9-10.

10 GB, *Ipersonetto*, XII, p. 605, v. 13.

11 Pq, *Pasqua di maggio*, p. 435, vv. 84-86.

casillabo che dà l'avvio a un verso più lungo che propone l'accostamento zanzottiano tipico di "o" disgiuntiva e di "oh" interiezione (altrettanto e più frequente è l'ambiguità con le "o" dei vocativi):

o chiacchierette o silenzi in corimbi oh peggio¹²

Ecco altri endecasillabi, in *Filò*:

che tas, o zhigna e usma un pas pi in là¹³

e nel *Galateo in Bosco*:

rampa o zampa o mascella di/ che affiora¹⁴

mi beccate lo scalpo o il netto cranio¹⁵

Mi fermo un attimo e apro una parentesi. Da Petrarca in poi la disgiuntiva è uno dei luoghi che attestano una situazione di crisi della parola, di sfiducia nella lingua. Il potere di definizione della parola singola, quella univocità che la parola aveva prima di Petrarca si disperde nel campo delle varie possibilità che la disgiuntiva presuppone.

L'uso delle disgiuntive non è innato in Zanzotto. Nella sua produzione fino a *Vocativo* (VG, DP, El) ce ne sono tre in tutto; in *Vocativo* diventano 27 e 16 in *IX Ecloghe* ma quasi tutte concentrate in tre poesie, compreso l'*Epilogo*, che anticipa *La Beltà*.

Nella *Beltà* ho contato 78 esemplari di "o" disgiuntiva! Questa esplosione non è casuale, poiché appunto, come sappiamo, *La Beltà* è il luogo di una agnizione della crisi, che è crisi, a un tempo, della lingua e del sogget-

12 Pq, *Pasqua di maggio*, p. 436, v. 104.

13 Fl, *Filò*, p. 532, v. 263.

14 GB, *Stati maggiori contrapposti, loro piani*, p. 568, v. 49.

15 GB, (*Maestà*) (*Supremo*), p. 582, v. 10. *Scalpo* e *cranio* assuonano.

to. Per citare solo i casi più solari, questo riconoscimento passa per i titoli (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni; Profezie o memorie o giornali murali*) e giunge alla assolutizzazione e semantizzazione della disgiuntiva: «agganciare catene di e, di o»¹⁶; o alla storia del sior Bontempo, che racchiude il senso globale di un girare a vuoto, laddove la disgiuntiva è centrale: «Vustu che te la conta o vustu che te la diga?»¹⁷.

Dopo *La Beltà* la frequenza delle disgiuntive si mantiene di poco inferiore, comunque altissima, e in ogni libro esse hanno una loro funzione preponderante e specifica, sempre più carica di responsabilità¹⁸. Ma cerco di venire al punto, anche se non ho avuto modo di accumulare abbastanza prove.

Io credo che il modo di trattare le disgiuntive abbia a che fare sia con la crisi del linguaggio (che abbiamo visto essere in atto dalla *Beltà*) sia con questa rarefazione del soggetto. Credo che le disgiuntive siano uno dei sintomi. A mano a mano che il soggetto si scopre sempre meno essenziale, viene gradualmente meno anche la sua dedizione al polo della letterarietà in quanto *esibizione* di letterarietà, ma non viene mai meno l'affidamento allo spazio della poesia in quanto "alta specie" leopardiana, vale a dire a quelle zone franche della lingua comune, a quegli spazi di silenzio interni alla dizione che sono l'eredità più vera della tradizione "alta" e petrarchista.

A mano a mano che il soggetto viene meno, esso, e con lui la sua fede nella letteratura, tende sempre più a rifugiarsi parcellizzandosi in elementi di stile minimali, che gli permettono di amplificare la dimensione del silenzio all'interno della lingua naturale. Il peso crescente nel trattamento

16 LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, V, p. 285, v. 26.

17 LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XVII, p. 344, v. 56.

18 Per un approfondimento della ricca casistica devo rimandare alla futura pubblicazione integrale del mio lavoro sull'argomento.

delle disgiuntive dalla trilogia in poi mostra che le disgiuntive sono una di queste oasi di silenzio nella lingua.

Nei due esempi iniziali (da *Genti* e *Sovraesistenze*) e in tanti altri, soprattutto a partire da *Fosfeni*, abbiamo visto che grazie alle disgiuntive è in atto una dilazione rispetto al sostantivo che sta alla fine: per una sorta di affinamento percettivo, sempre più accanito nella storia della poesia di Zanzotto, si indugia sui modificatori aggettivali o avverbiali per tentare di approssimarsi alla definizione di qualcosa di sublime. Zanzotto è sempre più alle prese con questa indicibilità da paradiso dantesco. L'impossibilità di dire è del resto un tema antico zanzottiano (cfr. già *Vc Impossibilità della parola*) che gli viene da Rimbaud oltre che da Dante.

La trilogia, e soprattutto *Fosfeni*, è il centro di questi meccanismi dilatorii della sintassi, che hanno lo scopo di procurare un sublime rallentamento nella dizione del verso, aumentando perciò il tasso di silenzio interno. Ecco l'accostamento molto teso di tre avverbi fortissimi in Fn, *Da Ghène*:

ancora – o cara ruina –
da te ospitato insieme con le panoplie
delle scritte invitanti – sempre quelle –
VINO E BIRRA quasi minacciosamente
o sottilissimamente
o dementemente asseverando¹⁹.

Altro punto: la “o” disgiuntiva si trova spesso “sulla soglia del silenzio”, a fine verso o a fare da tramite fra elementi logicamente distanti, o come a separare due strofe ideali. Equivale a una collocazione a fine verso questo caso da GB, (*Sotto l'alta guida*) (*abbondanze*), dove la disgiuntiva apre allo spazio vuoto che precede un endecasillabo pomposamente nostalgico, che sembra rubato a Mario Luzi²⁰:

19 Fn, *Da Ghène*, p. 684, vv. 36-41.

20 Anche i due “blocchi” precedenti sono endecasillabi, ma di 3^a7^a e di 5^a, e entrambi uscenti su un monosillabo tonificato ma linguisticamente atono.

più violenta di foresta fin nel
suo essere solo pelleagra o cinereo verde di un immenso ieri²¹

L'oltranza nell'uso delle disgiuntive in concomitanza con spazi bianchi e insomma sempre con un rallentamento della dizione e con un aumento del tasso di riflessività, contemplazione, silenzio, è evidente in Fn, *Collassare e pomeriggio*, che riporto senza commento²²:

Dimmi perché adorando questa perdita secca
o riducendo a più non posso o riducendo
e basta
o
non badando a remissione, mutuo, sostituto, oh,
come accucciato accucciato
o divaricato divaricato
dal mio proprio collassato mi sono evoluto

Anche se l'apoteosi di un uso assolutizzato e enfatico della disgiuntiva si ha in *Idioma*, dove la presenza delle "o" è un fattore fondamentale per la costruzione di un linguaggio tanto "alto" quanto "altro", non ancora letterariamente codificato, e del particolarissimo tono di inalzamento antiaulico, di "sublime ipotensivo" che è tipico di quel libro. Ci sono esempi interessanti di uso della disgiuntiva in questo senso in «*Tato*» padovano..., in *Come ci si trova col sangue-di-naso...*, in *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?* e in parecchie altre poesie; riporto per tutti un brano da *In un XXX° anniversario*:

Si può provare dunque una felicità
quasi un traboccare puro in dedizione

21 GB, (*Sotto l'alta guida*) (*abbondanze*), p. 629, vv. 17-18.

22 Fn, *Collassare e pomeriggio*, p. 662, vv. 43-50. Si noti almeno la concomitanza (che, lo ripeto, è molto frequente) dell'interiezione "oh", che procura una certa ambiguità con la disgiuntiva. Si veda anche, tra gli altri casi: «Oh morti per malattie da freddo, o / assiderati dentro questo sommo, assiderato amore» (Idm *In un XXX° anniversario*).

sentendosi come un fattore
di suspense o
abbandono o o raccoglimento
dentro la delusione?²³

Per finire, sono particolarmente raffinati per sintassi due casi molto simili di salto logico che si appunta su una disgiuntiva a fine verso, e che si trova davvero insignita di un ruolo formidabile. In contesti di apparente, tranquilla linearità sintattica, la “o” impersona una sospensione nella massima incertezza: connette disgiungendo due blocchi lievemente sfasati per logica e sintassi (quasi due strofe ideali) e ci fa sprofondare in un vero abisso del senso. Ecco GB, *Inverno in bosco – osterie – cippi – ossari / case*:

Case chi vi lima fuori dall'azzurro dal vento
chi vi spinge a un'evidenza o
siete fattori di evidenza²⁴

Ed ecco la sublime grammatica ipotensiva di Idm, *Lontana – così vidi io il suo volto oscurarsi...*:

trovo la madre seduta in un angolo oscuro
a bisbigliare che è ingiusto che diano
una pensione assai ricca a Donna Rachele
e a lei solo quella della previdenza sociale, o
trovo lei un po' esposta a quel vento²⁵

Questo stare sulla soglia del silenzio (precipualemente in *Idioma*) io credo che sia una eredità dello stesso petrarchismo che ha generato i polisindeti: il silenzio nella lirica contemporanea è la quintessenza dell'aulico, è ciò che rimane del classico.

23 Idm, *In un XXX° anniversario*, p. 744, vv. 5-10.

24 GB, *Inverno in bosco – osterie – cippi – ossari / case*, p. 637, vv. 4-6.

25 Idm, *Lontana – così vidi io il suo volto oscurarsi...*, p. 741, vv. 29-33.

Ricapitolando: 1) La disgiunzione è memoria del classico in senso alto; 2) È uno dei luoghi dove si attua, o emerge, l'investimento, il coinvolgimento, la fede dell'io nella lingua letteraria; 3) Il graduale venir meno dell'io, assieme ai segnali di letteratura evidenti, comporta il rifugiarsi dell'io in zone franche (pomerio, osteria, "altro linguaggio") rispetto alla lingua della comunicazione o alla chiacchiera. Zone non deiettive; 4) La fede nella letteratura e ciò che resta dell'io si rifugiano *anche* nei silenzi aperti intorno alle "o".

Niva Lorenzini

**Dietro il silenzio, oltre il silenzio:
la poesia di Andrea Zanzotto**

In uno scritto dal titolo tutto da decifrare (*Poesia?*), pubblicato in un numero monografico della rivista «il verri» dedicato, nel 1976, per l'appunto alla *Poesia*, anzi agli *Equilibri della poesia*, Andrea Zanzotto scriveva: «[...] ci si trova non dico a scrivere, ma a “tracciare”, a scalfire il foglio, più che con la piena coscienza di quello che si sta facendo, con la sensazione di non poter sfuggire a una necessità»¹. E la necessità cui non si poteva sfuggire veniva illustrata subito dopo, quando si attribuiva alla poesia una funzione tutt'altro che allineata con la tradizione di un lirismo rasserenato e consolatorio: per Zanzotto, semmai, la poesia poteva «segnare per lo meno uno stato d'allarme, evidenziare una faglia che ci riguarda e che noi non vediamo», oppure «esprimere un sottinteso di minaccia» («o forse – concedeva il poeta, con allusione ellittica – di speranza?»)².

Era questa una maniera anomala, impegnativa, di affrontare il problema del comunicare in poesia. Non certo riducendone la complessità, secondo le modalità più divulgate e abusate del tipo: a chi parla il poeta, di cosa parla, vuole raggiungere il lettore o depistarlo? Qui ci si muove su un suolo più articolato e accidentato, più segmentato e scosceso: per l'autore della *Beltà* un «libro di versi» va indagato come il risultato di «inquietanti processi» che non sono chiari neppure a chi ha collaborato in qualche modo alla sua stesura. Già, perché chi scrive, e chi scrive poesia in particolare, si posiziona sempre – a suo parere – sull'orlo del silenzio: in senso ampio, da intendersi intanto sia come difficoltà, per la poesia, a proporsi appunto come «comunicazione immediata», dal momento che il poeta fatica sempre «ad aprirsi del tutto all'alterità» anche se questa tuttavia preme,

1 *Poesia* [1976], PPS, p. 1200.

2 *Ivi*, p. 1201.

«entra» nel testo, sia come tendenza a confrontarsi «con l'emarginazione», il «margine», il «limite», sfiorando ogni volta l'«impossibilità», anzi le «impossibilità di esistere» della poesia, che sono, secondo Zanzotto, «tutte da dire», in un Novecento che le ha rese «infinite». Se è vero, infatti, che ogni poeta, in qualsiasi epoca, mentre si confronta col linguaggio e indaga le possibilità della parola, fa i conti con la mancanza, tanto più egli si espone alla perdita della voce nel secolo della fenomenologia e dell'esistenzialismo, della crisi dei valori e delle ideologie, del monopolio imperialistico e del consumismo coatto: in tale contesto la parola della poesia non può non recepire la nuova sfida del vuoto, dell'annichilimento, lei che – avverte Zanzotto subito dopo - «opera (da sempre?) anche per mezzo della morte e del silenzio»³.

Di quel silenzio, delle accezioni che gli danno corpo, rendendolo percepibile in modi lessicali, sintattici, ritmici diversificati, proverò ad indagare lo sviluppo diacronico per campioni selezionati, attraverso un itinerario testuale che muove dalle prime prove dei *Versi giovanili (1938-1942)* per giungere, nel 2001, all'approdo di *Sovrimpressioni*. Se si guarda alle raccolte degli anni Cinquanta, a *Dietro il paesaggio*, in particolare, del 1951, o a *Elegia e altri versi*, del '54, a *Vocativo*, del '57, ci si trova di fronte a un processo di assolutizzazione che investe il paesaggio nella sua interezza: un paesaggio armonizzato, dato come valore positivo, protetto dalla disgregazione, separato e quasi sottratto alla presenza umana. Il trauma della seconda guerra mondiale si proietta in quei versi come rifiuto, reticenza, «fastidio» – è lo stesso Zanzotto ad asserirlo - nei confronti della storia e dei suoi eventi devastanti: «volevo solo parlare di paesaggi, – confessava il poeta nell'81 – ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di

3 *Ivi*, p. 1203.

dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti»⁴. Parlare di paesaggi, d'accordo: ma non si tratta poi solo di espungere radicalmente dal testo la presenza umana. L'operazione è più radicale: la si rende sfaldata, erosa, scissa, quella presenza, o la si piega a esiti in qualche misura consustanziali al paesaggio stesso, in un ibridarsi di forme che coinvolgono il piano grammaticale, sintattico, retorico.

Non stupisce, con tali premesse, la scomparsa di una autonoma funzione locutoria dell'io, né sorprende che il linguaggio si misuri con l'astrattezza, si faccia inappartenente, impersonale, fino a ottundersi e a divenire esperimento da laboratorio. Sono quelli gli anni – precisa altrove Zanzotto, in un testo senza data ma da collocarsi intorno al 1955 – in cui «la rugosa realtà preme d'intorno, e può imporre il silenzio massiccio, minerale della devastazione»⁵. Di fronte a quel silenzio il linguaggio, distanziato dal contatto col reale, da una funzione transitiva che si trasmetta dal soggetto alla cosa, privilegia un'accezione simbolica lungamente sperimentata dalla nostra lirica ermetica, quella di Ungaretti, soprattutto, ma anche dal surrealismo francese o dalla grande lirica di tradizione europea, da Hölderlin a Lorca.

Ne sono conferma varie occorrenze stilistiche: la tendenza, ad esempio, a sostantivare i colori (l'«oro», il «verde», l'«azzurro»), assorbendoli in un'area metaforica che li trasfigura come valori originari, al riparo da ogni resa naturalistica. O il prevalere della forma intransitiva del verbo che si correla al lessema «silenzio» («cresce», «torna», «posa» nei casi qui sotto elencati), o l'uso dell'articolo determinativo o della preposizione articolata introdotti per sottolineare la fissità e la desertificata spazialità che si attiva attorno al sostantivo, spoglio di aggettivazione o connotazioni avverbiali,

4 *Intervento* [1981], PPS, p. 1277.

5 *Situazione della letteratura* [senza data, ma intorno al 1955], PPS, p. 1094. Su quel silenzio e sul segno poetico come “residuo” si sofferma Francesco Carbognin in F. CARBOGNIN, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Magenta, 2007 (cfr. il capitolo IV).

sottratto in tal modo a ogni possibile «ricostruzione memoriale»⁶. È un paesaggio segnato – scrive Fernando Bandini – da «radicale alterità», quasi si trattasse di materia inerte, refrattaria al contatto, da «vivificare verbalmente»⁷. Lo si può verificare scorrendo le liriche:

Dagli esili fondi della sera
cresce in corolle *il silenzio*
e l'acqua è perfetta [...]

sotto i ponti e in confini
il silenzio muta e conforma
a sé l'oro dei climi in rovina, [...]

tra i dormienti ed i vivi
il silenzio posa su un fianco

là tra giochi vuoti e pericoli
al silenzio si appoggiano le clauseole
della mia memoria infelice [...]

[...] torna ai campi
la sagra *del silenzio*

celeste dono *del silenzio* è il mondo.⁸

Si potrebbe continuare, elencando i numerosi luoghi testuali in cui il «silenzio» compare come figurazione astratta, acromatica e afona, tra radensamenti e astrazioni semantiche, sottolineati dallo stesso convivere e

6 Sulla «difficoltà e vanità della ricostruzione memoriale» si sofferma S. DAL BIANCO (PPS, p. 1410) nella nota apposta a *Atollo*, in cui vengono citati i vv. 17-18 della poesia: «al silenzio si appoggiano le clauseole | della mia memoria infelice».

7 F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, PPS, p. LXV.

8 Si cita, rispettivamente: VG, «*Alla bella*», p. 22, vv. 1-3; VG, *Nei cimiteri fonti*, p. 24, vv. 14-16; DP, *Con dolce curiosità*, p. 84, vv. 20-21; DP, *Atollo*, p. 59, vv. 16-18; DP, *Assenzio*, p. 69, vv. 7-8; DP, *Equinoziale*, p. 95, v. 24. I corsivi sono miei.

alternarsi della forma del singolare («silenzio») a quella del plurale indeterminato («silenzi»), quasi a distanziare ancor più la parola e l'entità che essa evoca dal concreto dell'esperienza. Allineerò qualche altra occorrenza, che si propaga da *Dietro il paesaggio* («e l'acquario temperò nei suoi *silenzi* | nelle sue trasparenze»⁹; «e il cielo e il mondo è l'indegno sacrario | dei propri lievi *silenzi*»¹⁰; «Nella ricchezza del mattino | vento e seta | trama *silenzi* d'alberi [...]»¹¹; «e ti offrì *silenzi* di fanciulli»¹²) a *Elegia e altri versi* («ecco la mia sordità | che si forma così dolce e sola | irraggiungibile | prospettiva di *silenzi*»¹³), sino a raggiungere *Vocativo* («- vicinanza che gli occhi cauterizza | o *silenzi* che offendono»¹⁴; «Da questa artificiosa terra-carne | esili acuminati sensi | e sussulti e *silenzi*»¹⁵; «e *silenzi* confidati alle orecchie | da stelle e monti»¹⁶).

Nello psichismo della terra-carne il soggetto si espelle da sé sino a disintegrarsi e a identificarsi «con tutto ciò che è terrestre e rasoterra [...] e dunque fangoso, putrescente, inquinato»¹⁷. Si integra dunque, e si confonde, quel soggetto, con la consistenza e il divenire tellurico, si fa biologico e ctonio, ma senza neppure possedere la consistenza ferma della materia («- Io - in tremiti continui - io - disperso | e presente [...]»¹⁸). Perché di fatto quell'io, quella «soggettività ridotta alle sole modalità di esistenza

9 DP, *Quanto a lungo*, p. 44, vv. 23-24.

10 DP, *Elegia pasquale*, p. 49, vv. 27-28.

11 DP, *Serica*, p. 51, vv. 17-19.

12 DP, *Montana*, III, p. 55, v.7.

13 El, *Ore calanti*, IV, p. 119, vv. 7-10.

14 Vc, *Elegia del venerdì*, II, p. 140, vv.17-18.

15 Vc, *Esistere psichicamente*, p. 174, vv. 1-3.

16 Vc, *Da un eterno esilio...*, p. 192, vv. 7-8. Tutti i corsivi sono miei.

17 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1453.

18 Vc, *Prima persona*, p. 162, vv. 1-2.

psichica»¹⁹, è poi costretta ad avvertire in modo traumatico tutta la «distanza», la «sordità», l'«offesa», insomma lo «scollamento» fra la propria realtà «linguistica e mentale» e la «realtà naturale» («E tutte le cose a me intorno | colgo precorse nell'esistere»²⁰).

Escluso dalla possibilità di verbalizzare e verbalizzarsi, quel soggetto non potrà dunque che percepire la propria scissione, il proprio ridursi a semplice consistenza di pronomi senza referente, funzione neutra: e all'«io» estraniato da sé il soggetto si rivolge infatti dandogli del «tu», come avverte in nota Dal Bianco, mettendo a nudo la precarietà di un pronome «incapacitato a farsi persona» e che «sembra coincidere con il paesaggio devastato»²¹. Un pronome che da sempre aspira al nome e da sempre dal nome è separato, come ricordano i versi 17-18 di *Un libro di Ecloghe*, la lirica proemiale di *IX Ecloghe*: «pronome che da sempre a farsi nome attende, | mozza scala di Jacob, “io”: l'ultimo reso unico»²².

Di che silenzio tratteranno allora questi versi? Non della semplice cancellazione della voce o dell'assenza di dialogo tra il soggetto che osserva e l'oggetto-paesaggio osservato, dal momento che la perdita della parola e il ricorso a una lingua artificiosa, retta su finzioni, rendono comunque impraticabile il confronto: restando tra loro irrelati il locutore-io, esposto a tremiti continui, e il destinatario-paesaggio, integro nella propria creaturale sacralità, ogni circuito comunicativo è di fatto sospeso. E allora il «silenzio» sarà piuttosto, in tale contesto, connotazione autoreferenziale di una natura che vuole conservare la propria absolutezza di *cosmos* protetto dal *caos*, dagli allarmi del gelo e dell'ustione: una natura-*templum*, recintata nella propria inarrivabilità dagli stessi aggettivi possessivi che le si correlano («dal tuo *silenzio*» di *Primavera di Santa Augusta*, «nei suoi *silenzi*» di

19 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1453.

20 Vc, *Idea*, p. 161, vv. 1-2.

21 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1449.

22 Ecl, *Un libro di Ecloghe*, p. 201.

Quanto a lungo, «dei propri lievi silenzi» di *Elegia pasquale*, compresi tutti in *Dietro il paesaggio*; o «al tuo silenzio» di *Ecco il verde sottile...*, «il tuo silenzio» di *Impossibilità della parola* in *Vocativo*).

All'altezza di *Vocativo* la perdita della parola giunge del resto a intaccare gli stessi connotati antropologici dell'«io»: percepito come «non-uomo», egli è visualizzato da una postazione postuma, da fine della storia e del tempo («la selva m'accompagna | e impari la vicenda non umana | del mio fuisse umano», si legge al verso 28 di *Fuisse*, I, p. 186). *Fuisse*, II replica quel concetto allargandolo sino a un'accezione cosmico-tellurica percorsa da eco indiscutibilmente leopardiana, se solo si pensa alle vertigini siderali della *Ginestra* o ancor più allo spaesamento *post-mortem* di certi «Dialoghi» delle *Operette morali* (d'obbligo il rinvio al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, orchestrato sullo sguardo prospettico rivolto dai morti alla dimensione della vita, secondo una «prospettiva ironico-fantastica» perlustrata da Guido Guglielmi in un suo ultimo saggio di folgorante bellezza²³).

Così avvertiti, ci si può accostare ai vv. 1-11 di *Fuisse*, II (p. 188):

Chiuso io giaccio
 nel regno della rovere e del faggio
 che ondeggia e si rifrange
 in ombra là dove piovero fulgori.
 Lontana ogni opera ogni umano
 o sovrumano moto: e come or ora
 incatenati gli strati della terra
nel silenzio ricadono.
 Lontano ogni sospiro ogni furente
 ogni smorto desio della vita.
Nel silenzio ricado.

Il “ricadere”, il movimento discenditivo, si declinano in questi versi in

23 G. GUGLIELMI, *Negazioni leopardiane*, «il verri», 20, nov. 2002, p. 25.

totale assenza di complicità o contatto tra i soggetti che sperimentano quel precipitare («ricadono», «ricado»; gli «strati della terra», l'«io»), restando ognuno nella propria separatezza. Come parlare, come parlarsi, quando è sospesa ogni possibile istanza di discorso, se si ammette, con Benveniste²⁴, che non esiste dimensione allocutoria qualora i termini stessi del confronto (l'«io», il «tu» appunto) si neghino a una polarità, a una differenza che consenta l'identificazione e apra al linguaggio? È questo un silenzio – non ci sarà più bisogno di ribadirlo – che non si riempie in alcun modo dei valori polivalenti che il «tu», in quanto alterità, potrebbe comportare: la sua referenzialità è univoca, intransitiva, la sua significazione spettrale (nessun deittico, in nessuno dei testi citati, radica il «tu» del «silenzio» a un «qui» e neppure a un «là» riconoscibile, a un «ora» misurabile e definito, dunque a una spazialità e a una temporalità riconducibili alla percezione fenomenologica, sensoriale, dell'evento «silenzio»).

Non si dà insomma in alcun modo continuità né contiguità tra linguaggio e silenzio: il silenzio è eco muta di una natura inaccostabile, indicibile, alla pari della figurazione medusea di una natura gigantessa che nel dialogo leopardiano delude le domande dell'islandese sull'infelicità e la morte.

Ma è anche, insieme, questo silenzio, esito di un linguaggio che tocca il proprio limite. Si attiva così, secondo un suggerimento prezioso di Enrico Testa, «una serie di reciproche perdite e riconoscimenti», con una «psiche» che di volta in volta tenta la proiezione di sé sui luoghi (i «paesaggi primi»: il Soligo, i boschi di Lorna, il Montello...) quasi per riaccostarsi a una possibile fonte di creatività (il «semantico *silenzio*» di *Riflesso*, in *IX Ecloghe*, o il silenzio che «fibrilla», «incellulisce», di *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*), ma subito dopo fa i conti con ellittiche, brachilogiche possibilità di articolazione linguistica. E giunge così ad annullarsi totalmente, come pura «esistenza ctonia», in quell'«arcadia ormai quasi spettrale» costituita da un

24 É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, a cura di M.V. Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1971.

paesaggio già di per sé silente o a rischio di silenzio²⁵.

A questo punto l'opzione di Zanzotto si fa estrema, ed è Stefano Agosti a illustrarla al meglio, quando avverte che dopo le *Ecloghe*, pure già così esposte allo sfrangiarsi del senso, al lutto per la rimozione della parola («Significati allungano le dita, | sensi le antenne filiformi. | Sillabe labbra clausole | unisono con l'ima terra. | Perfettissimo pianto, perfettissimo»²⁶), è la *Beltà* a proporsi, nel '68, come punto radicale di svolta, perché è a partire dalla *Beltà* che il tessuto testuale, con il «discorso» che esso veicola, si apre verso «plaghe originarie, le quali lo investiranno, disgregandolo, con la forza inarticolata del loro mormorio, o magari con la violenza dei loro silenzi»²⁷.

Ricordavo, aprendo queste pagine, che una delle funzioni attribuite da Zanzotto alla poesia, nell'intervento sul «Verri» del '76, era di «evidenziare una faglia che ci riguarda e che noi non vediamo». Quando si interrompe la catena comunicativa soggetto-linguaggio-oggetto la «faglia» si manifesta nel ritrarsi del significante su di sé, e nel corrodersi della parola in balbettio che regredisce verso la soglia della sillabazione pre-grammaticale (il *petèl* infantile) o precipita verso il luogo oscuro dell'inconscio, dissolvendosi in mutismo o in una vocalità puramente fonica, scissa dalla significazione convenzionale.

Si riducono drasticamente, di conseguenza, le stesse occorrenze del termine «silenzio», che comportava una integrità, una purezza non più restaurabili: ed è significativo che esse quasi scompaiano nella *Beltà*, proprio mentre l'*indicibile* si avvia a smarrire la propria assolutezza e il paesaggio si sfalda, insieme col soggetto, in un indifferenziato regime psico-fisico.

In tutta la raccolta un solo luogo testuale, infatti, ospita il «silenzio»,

25 *Andrea Zanzotto*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1969-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 92.

26 *Ecl, Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, p. 202, vv. 10-14.

27 S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, P, p. 20.

in due successive accezioni. Si tratta dell'*Elegia in petèl*, uno fra i testi più noti, in cui il poeta prende atto che la ricerca del senso ormai perduto, del luogo mitico inarrivabile, smarrito nell'inconscio, «non si può affidare – si legge nella nota di Dal Bianco – alle *paroline-acce* del linguaggio convenzionale, i cui significati si sono fatti strumento della deiezione storica». Essa piuttosto «si deve inoltrare ai poli estremi del linguaggio», tra la pronuncia della parola e la sua scomparsa, regredendo verso lo stadio infantile o verso l'origine stessa della poesia lirica, ove però la *beltà*, appena evocata, si espone alla violenza e la subisce, non potendo in alcun modo sottrarsi alle «interferenze della storia»²⁸:

[...] E il *silenzio* sconoscente
 pronto a tutto,
 questo oltrato questo oltraggio, sempre, ugualmente
 (poco riferibile) (restio ai riferimenti)
 (anzi il restio, nella sua prontezza):
 e il *silenzio-spazio*, provocatorio, eccolo in diffrazione,
 si incupidisce frulla di storie storielle, vignette
 di cui si stipa quel malnato splendore, mai nato,
 trovate pitturanti, paroline acce a fette e bocconi, pupi
 barzellette freddissime fischi negli orecchi
 [...]
 e lei *silenzio-spazio*
 e lei allarga le gambe e mostra tutto
 [...]²⁹.

Raggiunta la «sconoscenza», il “silenzio-oltrato-oltraggio” scompare dalla pagina. Ed è scomparsa che non riguarda, significativamente, solo la *Beltà*, ma subito dopo *Pasque* (ove se ne avverte l'eco solo negli «eccelsi mutismi» di *Xenoglossie*³⁰) o anche *Il Galateo in Bosco* (1978). Qui tre soli

28 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1506.

29 LB, *Elegia in petèl*, p. 316, vv. 33-42, 45-46.

30 Pq, *Xenoglossie*, III, p. 406, v. 56.

richiami riconducono al silenzio. Il primo interessa la pronuncia ferma di *Rivolgersi agli ossari...*, ove il «silenzio» è associato alla sacralità della terra, luogo di memorie in cui sedimentano e brulicano i resti, le reliquie dei caduti del primo conflitto mondiale («in quel grandore dove tutti i *silenzi* sono possibili»³¹). Il secondo si esprime nella corrosiva ironia di *Tentando e poi tagliuzzando a fette...*, che assimila la parola della poesia alla «logica normativa di ogni potere storico»³², e dunque ne sancisce il destino di autocastrazione, provocato dalla connivenza col potere («Mordacchia di tutta la realtà! | Un certo modo-mostro dei cari bramati accettati *silenzi* | una loro lunatica cancerizzazione, cah! | Nessuna chimica nessuna logica | nessuna pentecoste la dissolverà»³³). Il terzo, più criptico, va decifrato nelle parole in dialetto che fanno da titolo alla lirica posposta alla sezione IPERSONETTO: (*E po' mucì*) – (*E poi, silenzio!*). Si tratta di un testo di estrema violenza verbale, spinto sino alla trivialità del linguaggio basso («Sche-gazhèr, pissazhèr [...]» – «Cacone, piscione [...]»³⁴). Un testo di denuncia, in tonalità latrata, il cui bersaglio è il manierismo della tradizione iperletteraria, e con esso la chiacchiera ingannevole in cui è precipitata la parola. Meglio sopprimerla, dunque, definitivamente: «Mucì zaba.» – «Basta, silenzio!», suona perentorio il verso posto in chiusura.

Saranno presto i «mutismi» di *Idioma* (1986) a sostituire i «cari bramati accettati *silenzi*», e più avanti il «*silenzio-demenza*» di *Meteo* (1996), quello «a strati e strami» di *Sovrimpressioni* (2001). E non servirà più evocarli, quei silenzi, in iterata eco, come ancora avveniva in una poesia senza titolo di *Fosfeni* (1983) che li esibiva, i «silenzi», con tautologica, ostinata allocuzione:

31 GB, *Rivolgersi agli ossari...*, p. 566, v. 34.

32 S. DAL BIANCO, PPS, p. 1585.

33 GB, *Tentando e poi tagliuzzando a fette...*, p. 569, vv. 22-26.

34 GB, (*E po' mucì*) [trad. (*E poi, silenzio!*)], pp. 610-611, v. 1.

Ben disposti *silenzi*
indisseppellibili
ma pur sparsi in scintillamento
nudo o in nebbiuscole cieche
ordinati
Silenzi sempre innovati
e pur sempre in fedeltà protrusi
entro innumerabili estrazioni di tempo
Silenzi sottratti
ad ogni speculazione [...]³⁵.

Nessun interlocutore può raggiungere quei silenzi, seppelliti nel loro senso sommerso che li allontana da ogni possibilità di verbalizzazione. Li si potrà al più sfidare, contrapponendo al “tacere” della voce lirica (ormai presente solo come citazione, ‘testo’ straniato, dal momento che la lingua su cui si articolava è definitivamente relegata a «fuori idioma»³⁶) un’invocazione al “dire” («Oh, almeno potessi io dirvi [...]»³⁷) che resta mutila o si estrema in forme esasperate, nella dizione per così dire terminale di un testo tra i più intensi di *Sovrimpressioni, Dirti «natura»*. Qui la natura può sopravvivere solo come luogo testuale, evocato per citazione: ed è dunque una natura virgolettata, rifratta, separata dalla voce, dalla parola e dalla cosa che la parola dovrebbe rappresentare. È una natura silente perché divenuta virtuale, derealizzata, nell’epoca della perdita dell’esperienza, della tecnologia invasiva, dell’ecosistema sconvolto, del franare di confini tra naturale e artificiale, che non solo la privano di qualunque datità e consistenza, ma rendono residuale anche il «nome», i «nomi», che a una perdita leggibilità del «paesaggio» pure rinviavano:

35 Fn, *Ben disposti silenzi...*, p. 685, vv. 1-11. Corsivi miei.

36 Idm, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, pp. 802-803.

37 Idm, *In un xxx° anniversario*, p. 744, v. 25.

Che grande fu
 poterti chiamare Natura –
 ultima, ultime letture
 in chiave di natura,
 su ciò che fu detto natura
 e di cui sparì il nome
 natura che potè avere nome e nomi
 che fu folla di nomi in un sol nome
 che non era nome³⁸

Sul «nome» patologicamente iterato la parola incespica, si ottunde, alla ricerca di una protolingua perduta, di un paradigma smarrito: sparito il *logos*, anche il silenzio esce dall'area di referenzialità non solo della logica (il «silenzio | demenza» di *Morèr Sachèr*, in *Meteo*³⁹), ma del linguistico stesso. E tenta una propria «microvocalità», in «altro linguaggio», del tutto estraneo al soggetto e al suo punto di osservazione: siamo ai «sistemi del silenzio» e alle «microvocalità stellari» di *Idioma*⁴⁰, e agli «aghi di mutismi e sordità» («Lingue fioriscono affascinano | inselvano e tradiscono in mille | aghi di mutismi e sordità | sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti»⁴¹), al silenzio «troppo poco umano», agli «sbecuzzati *silenzi*» di *Docile, riluttante*⁴², alle reticenze della natura («Non si sa quanto verde | sia sepolto sotto questo verde | né quanta pioggia sotto questa pioggia | molti sono gli infiniti | che qui convergono | che di qui si allontanano | dimentichi, intontiti | Non-si-sa Questo è il relitto | di tale relitto piovoso | il verde in cui sta reticendo | l'estremo del verde»⁴³).

38 Sp, *Dirti «natura»*, pp. 74-75, vv. 1-9.

39 Mt, *Morèr Sachèr*, 2, p. 820, v. 5.

40 Idm, *San Gal sora la sòn*, p. 728, vv. 5-6.

41 Idm, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, pp. 802-803, vv. 1-4.

42 Idm, *Docile, riluttante*, 2°, p. 810, vv. 23-24: «E nei grigiori assopiti, appena specchianti | con gridii di dipinte piume e sbecuzzati *silenzi* [...]».

43 Mt, *Non si sa quanto verde...*, I, p. 825, vv. 1-10.

Alla pari della parola, pare che il silenzio si riduca a una tattilità acuminata, a un ronzio, a un sibilare, a graffio, tocco afono sulla pelle: o a qualcosa che si coglie come rasoterra, fiutando la sonorità della materia e il suo venire meno, secondo una fonetica non lessicale ma vegetale che dà luogo, in casi estremi, ad agglomerati e a fibre di sillabe. Un borbottio pre-linguistico in cui si miscidano «voce» e «mutezza»: come in *A Faèn*, che in *Sovrimpressioni* tenta, tra senso e suono, una inedita grammatica del ruminare, coinvolgendo l'articolarsi del suono in allitterazioni, assonanze, onomatopee che restituiscano il "brusio" indistinto di insorgenze molecolari, tra fieno e sillaba («Luogo perso in parola, luogo ossitono», «luoghi-omasi dell'insistere del costringere | del sovrastare fino al compattarsi tra voce e mutezza | rigurgurigitogito rumirumnazioni a gogò | spasimi, singhiozzi in glosse, tossi, talvolta falò [...]»⁴⁴).

È tempo di qualche riflessione conclusiva. L'analisi delle varie occorrenze del «silenzio» nella poesia di Zanzotto ci ha portati a percorrere un tracciato che dall'assolutezza della pronuncia è progressivamente approdato alla sua fibrillazione e poi corrosione. Lungo le varie tappe ha preso consistenza una tassonomia del silenzio come densità materica scissa dall'io e dalla funzione comunicativa, nel suo ontologismo che si dà come sostanza inattaccabile dalla lingua, o al contrario come tentativo di verbalizzazione spinto ai confini estremi, sino ai margini del non linguistico; e ancora di fronte a un silenzio che presuppone una voce negata, un discorso interdetto, si è configurato un silenzio che dall'indicibile, dall'oltranza, continua, seppure con impercettibili scarti, a premere sotto la parola: ed è pulsazione, vibrazione, che sollecita un Logos «miniaturizzato»⁴⁵, ma mai del tutto

44 Sp, *A Faèn*, pp. 39-40, vv. 1 e 30-33.

45 La definizione è dello stesso poeta, che in nota a *Righe nello spettro* di *Fosfeni* scrive, con la caustica ironia che lo contraddistingue: «Logos: sempre più rimpicciolito, arriva a miniaturizzarsi in alquanto bisbetica indicazione del logaritmo. E con questo valore investe poi nomi, situazioni, sensazioni, li escava o li aggancia» (Fn, *Note*, p. 715). Sul tema della "miniaturizzazione" del *logos* cfr. L. TASSONI, *Senso e discorso nel testo poetico*,

negato, mai del tutto scomparso, a ritrovare, di contro all'afasia, lo spazio di una minima, pulviscolare affabilità.

Perché nella poesia di Zanzotto, segnata da una inesausta tensione conoscitiva, l'«io» non si rassegna, in fondo, a privarsi del silenzio, né d'altra parte all'impossibilità di pronunciarlo, e insegue l'altrove, l'oltranza come prospettiva testualmente praticabile, tra violenza e «urticante evidenza» di una parola “biologale”, che conosce l'irtezza e gli «accecati incanti», tenendosi acrobaticamente «sul filo di infinite inesistenze»⁴⁶ e di «Gremite assenze»⁴⁷. Lo si potrà cancellare, il paesaggio, con un tratto deciso di penna, come in *Ligonàs*, II, ma i suoi «*silenzi indifferenti*» resteranno a sfidarla, la parola, dietro e oltre sé stessi, come limite del pronunciabile, tra «voce» e «mutezza».

Roma, Carocci, p. 198.

46 Sp, “*Verso i Palù*” per altre vie, p. 12, v. 17.

47 Sp, *Ligonàs*, II, p. 16, v. 37; ma si veda anche ivi, p. 15, vv. 1-9: «No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio] | su te ho | riversato tutto ciò che tu | infinito assente, infinito accoglimento | non puoi avere [...] Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti | e pur tanto attinenti, dirimenti | l'idea stessa di trauma».

Indice dei nomi

Abati, Velio 101-102, 105, 175
 Abbiati, Magda 186
 Accrocca, Elio Filippo 116
 Agamben, Giorgio 118
 Agosti, Stefano 10, 28, 36, 48, 52,
 54, 61-62, 73, 207, 213-214, 243
 Albinati, Edoardo 97
 Alighieri, Dante 30-31, 41, 73-74,
 90, 230
 Anceschi, Luciano 23
 Argan, Giulio Carlo 61, 186
 Artaud, Antonin 27-28, 33, 67, 70,
 203

 Bachelard, Gaston 216
 Balduino, Armando 25
 Bandini, Fernando 10, 144, 207,
 212, 238
 Barbero, Luca Massimo 186
 Barbiellini Amidei, Gaspare 25
 Barbieri, Giovanni Francesco vd.
 Guercino
 Barile, Laura 41
 Barilli, Renato 54, 63, 70
 Baudelaire, Charles 23, 107
 Bazlen, Bobi 186
 Bazzocchi, Marco Antonio 179
 Beccaria, Gian Luigi 133, 142-143,
 179
 Beckett, Samuel 27
 Belpoliti, Marco 97
 Benveniste, Émile 150, 242
 Berardinelli, Alfonso 206-207
 Bertinetto, Pier Marco 133
 Bertoni, Alberto 154
 Betocchi, Carlo 101
 Biason, Maria Teresa 186

 Birolli, Renato 185
 Bompiani, Ginevra 41
 Bordin, Michele 163, 171
 Bowers, Fredson 97
 Bruni, Leonardo 135
 Bulgakov, Mihail Afanasevic 30
 Burri, Alberto 68-69

 Cacciari, Massimo 186
 Camon, Francesco 26, 63,
 Capovilla, Guido 138-139, 142, 144
 Carandente, Giovanni 186
 Carbognin, Francesco 10, 20, 158,
 237
 Cecchi, Emilio 115, 178
 Cecchinell, Luciano 167
 Ceccogiato, Cecco 166, 172
 Cederna, Antonio 186
 Coletti, Vittorio 136-137
 Conti Bertini, Lucia 39, 64-65
 Contini, Gianfranco 9, 55-59, 153,
 158-159, 163, 209
 Corpora, Antonio 185
 Cortellessa, Andrea 28, 113, 115,
 128, 158, 166
 Corti, Maria 163, 165
 Crispolti, Enrico 69
 Curi, Fausto 179

 Dante vd. Alighieri, Dante
 D'Oria, Anna Grazia 101-102, 105
 Dal Bianco, Stefano 10, 24, 50, 60,
 114-115, 117, 119, 134, 140, 142,
 144, 149, 151-152, 161, 173-174,
 185, 187-190, 206, 238-240,
 244-245
 De Laude, Silvia 104

De Rogatis, Tiziana 116
 Debenedetti, Antonio 125
 Della Corte, Carlo 186
 Demattè, Enzo 167
 Diacono, Mario 100
 Dolfi, Anna 101

Eliot, Thomas Stearns 116

Favaretto, Daniela 68, 70
 Fellini, Federico 9, 175
 Fenoglio, Beppe 27
 Ferroni, Giulio 101
 Fioroni, Giosetta 10
 Folena, A.L. 144
 Fortini, Franco 28-29, 33, 63,
 97-117, 119-121, 123-129, 152, 166
 Franchina, Nino 185

Gadda, Carlo Emilio 85,
 Gatto, Alfonso 140
 Giaveri, Maria Teresa 208
 Giovannetti, Giovanni 105
 Giovannetti, Paolo 144
 Giudici, Giovanni 27, 114-115, 125
 Giuliani, Alfredo 103
 Giuliani, M.V. 242
 Goldin, Marco 186
 Grésillon, Almuth 208
 Grignani, Maria Antonietta 186
 Grossman, Evelyne 67, 70
 Gruppo μ 131, 149
 Guercino 178
 Guglielmi, Angelo 19, 54, 63
 Guglielmi, Guido 241
 Guttuso, Renato 185

Henry, Albert 53
 Hölderlin, Friedrich 74-75, 88, 93,
 105-107, 149, 213, 237
 Horatius Flaccus, Quintus 62

Isella, Dante 208

Jakobson, Roman 48
 Jameson, Fredric 127

Kafka, Franz 129, 159

Lacan, Jacques 66, 69, 109, 177
 Landolfi, Tommaso 127
 Leiser, Ruth 109
 Lenzini, Luca 104, 127
 Leoncillo vd. Leonardi, Leoncillo
 Leonardi, Leoncillo 185
 Leonetti, Francesco 63, 103
 Leopardi, Giacomo 73, 77, 103, 189
 Lionello, L. 178
 Lorenzini, Niva 15-16, 47, 51, 54,
 210, 214
 Lumbelli, Lucia 175
 Luzi, Alfredo 131
 Luzi, Mario 125, 231

Mallarmé, Stéphane 28, 30, 106,
 203
 Manica, Raffaele 113
 Manotta, Marco 171
 Maraini, Dacia 125
 Martignoni, Clelia 163
 Mazzariol, Giuseppe 186
 Mengaldo, Pier Vincenzo 28, 31,
 123, 135, 138, 208
 Meschonnic, Henri 133, 140,

149-151
 Michaux, Henri 67, 69
 Michieli Zanzotto, Marisa 186
 Milone, Luigi 46
 Milton, John 30
 Montale, Eugenio 31-37, 80-81,
 100, 116, 158, 161, 164, 172, 209
 Morlotti, Ennio 185

 Nabokov, Vladimir 97
 Nava, Giuseppe 102, 143
 Nencini, Elisabetta 102
 Nimis, Jean 213-214, 216
 Nuvoli, Giuliana 51, 167

 Orazio vd. Horatius Flaccus, Quintus
 Orelli, Giorgio 24
 Paltrinieri, Mara 169
 Pascoli, Giovanni 58-59, 100,
 142-143, 153
 Pasolini, Pier Paolo 26, 29, 32-33,
 63, 82, 103-104, 125, 171, 186, 212
 Pastore, Stefano 144
 Pazzaglia, Mario 142
 Pedullà, Gabriele 101
 Petrarca, Francesco 30, 55, 57, 75,
 106-108, 113, 224-225, 228
 Pizzinato, Armando 185-186,
 190-192, 194-196, 201-202
 Porta, Antonio 54
 Prete, Antonio 23

 Quasimodo, Salvatore 100
 Quintavalle, Arturo Carlo 186

 Raboni, Giovanni 115, 122, 125
 Ramat, Silvio 140

 Rappazzo, Felice 127
 Ratti, Marzia 186
 Rebay, Luciano 100
 Rigoni Stern, Mario 186
 Rimbaud, Arthur 30, 34, 230
 Risso, Erminio 105
 Rognoni, Francesco 106
 Roscioni, Gian Carlo 85
 Rossanda, Rossana 104
 Rosselli, Amelia 27
 Ruwet, Nicolas 135
 Rylands, Philip 186

 Saba, Umberto 40-41
 Sanguineti, Edoardo 15, 32, 62-63,
 103-104
 Santomaso, Giuseppe 185
 Sapegno, Natalino 115
 Scabia, Giuliano 186
 Scarpa, Raffaella 108
 Segre, Cesare 10, 82, 104, 175
 Sereni, Vittorio 27, 29, 38-40, 100,
 114, 116-117, 158, 208, 216
 Shelley, Percy Bysshe 106
 Sinisgalli, Leonardo 100
 Siti, Walter 104
 Solmi, Sergio 30, 116-117
 Spampinato, Graziella 64
 Spaziani, Maria Luisa 125

 Tamiozzo Goldmann, Silvana 186
 Tanzi, Drusilla 36
 Tassoni, Luigi 121, 249
 Teilhard de Chardin, Pierre 36
 Testa, Enrico 151, 165, 173,
 242-243
 Tioli, M.E. 144

Turcato, Giulio 185

Ungaretti, Giuseppe 27-28, 30, 100, 237

Vedova, Emilio 16, 185

Viani, Alberto 185

Vicari, Gian Battista 124

Villalta, Gian Mario 10, 25, 169, 175, 203

Volponi, Paolo 125

Weber, Luigi 103

Zampa, Giorgio 81, 164

Zeichen, Valentino 125

Zinato, Emanuele 123, 127

Zucco, Rodolfo 144

Finito di stampare nel 2008



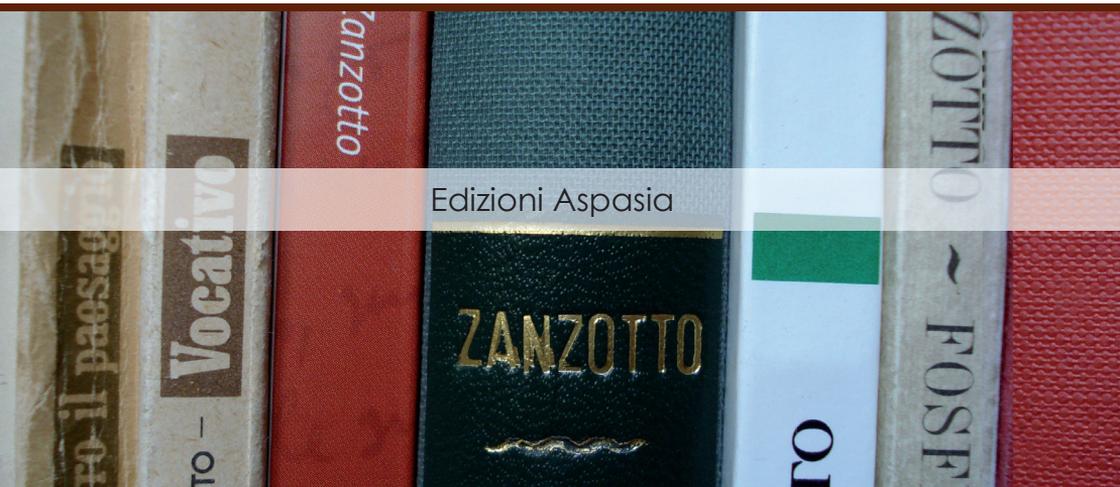
La biblioteca, da sempre sede prescelta per gli eventi organizzati dal Dipartimento di Italianistica, si propone oggi di amplificare l'eco di tali importanti iniziative curandone i resoconti. I "Petali" di questa biblioteca, che da più parti è stata definita un fiore, saranno dunque gli atti degli incontri, presentazioni, giornate di studio e convegni qui ospitati. Un vivido ritratto dell'attività scientifica e di ricerca compiuta all'interno del Dipartimento di Italianistica e che si estende ben oltre i confini stringenti della lingua e letteratura italiana verso ambiti pluridisciplinari quali la sociologia, la storia del libro, l'antropologia, le scienze della comunicazione e dell'informazione.

ISBN 978-88-89592-34-2



9 788889 592342

€ 12,00



Edizioni Aspasia