

L'ecosistema in versi: intessiture ecopoetiche
nell'opera di Andrea Zanzotto

Tesi di
Sara Massafra

Direttore di tesi
Prof. Fabio Pusterla

Co-direttore di tesi
Prof. Corrado Bologna

Presentata alla
Facoltà di comunicazione, cultura e società
Università della Svizzera italiana

per il titolo di
Dottore in Lingua, letteratura e civiltà italiana
(Dr. philol. it.)

Mese anno
Febbraio 2023

Membri di Giuria e luogo in cui si è svolta la ricerca

Membri di Giuria:

Prof.ssa Silvana Tamiozzo Goldmann

Università Ca' Foscari Venezia

Prof. Patrick Barron

University of Massachusetts Boston

Prof.ssa Jeanne Mengis

Università della Svizzera italiana

Luogo:

Università della Svizzera italiana

Lugano, Svizzera

Abstract

Questa tesi di dottorato analizza le stratificazioni geologico-semantiche nella poesia di Andrea Zanzotto alla luce delle trasformazioni del paesaggio italiano postindustriale, utilizzando l'*ecocriticism* come lente di indagine metodologica. Andrea Zanzotto (1921 – 2011) si è soffermato in particolare sul paesaggio veneto che, come tutto il territorio italiano, ha subito sin dagli anni del boom economico uno sviluppo industriale e capitalistico radicale e violento. Il discorso ambientale di Zanzotto si apre a possibilità interpretative più ampie: nella sua poesia può essere letta, infatti, una sensibilità ecologica esplicita, parallela a una messa in discussione del ruolo dell'uomo rispetto all'ambiente. Zanzotto, infatti, ha dato voce alle narrazioni corporee del paesaggio italiano attraverso il testo poetico, ritraendo nei versi l'ecosistema nella sua conformazione fisico-geologica. A partire dallo studio delle varianti linguistiche e utilizzando le metodologie proprie delle *Environmental Humanities*, questa ricerca dottorale propone un'analisi ermeneutica incentrata su una scelta di testi commentati tratti dalle raccolte: *Dietro il paesaggio* (1951), *Vocativo* (1957), *IX Ecloghe* (1962) fino a considerare quelle più tarde, come *Meteo* (1996), *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009), le opere più esplicitamente ecopoetiche di Zanzotto. Sulla base di un impianto filologico costituito dai materiali genetici manoscritti e dattiloscritti, il progetto di dottorato si è avvalso di una prospettiva multidisciplinare e ibrida in cui la parte più strettamente letteraria e filologica è in costante dialogo con le teorie emerse dal dibattito culturale internazionale sulle tematiche ambientali.

Ringraziamenti

Questa tesi è stata accolta da numerose scrivanie e case sparse tra diverse città: Milano, Lugano, Como, Londra e Zurigo. Il primo ringraziamento è rivolto ai miei Doktoväter: Fabio Pusterla e Corrado Bologna. A Fabio sono grata per il costante supporto di questi anni, per le innumerevoli lettere ad ogni accesso in archivio, per l'impeccabile precisione e puntualità, per aver dato sempre spazio alle idee e alle mie improbabili lezioni, per la gentilezza e senza il quale questa tesi non sarebbe stata possibile. Ringrazio Corrado Bologna, co-relatore di tesi sin dai tempi della magistrale, per aver contribuito a illuminare gli aspetti più determinanti del mio lavoro con il suo sguardo raffinato e i suoi insegnamenti. Un enorme grazie a Giovanni Zanzotto per le escursioni venete tra i Palù, per tutti i materiali e per la fiducia. Grazie anche ad Andrea Cortellessa per l'attenzione e i costanti coinvolgimenti. Ringrazio tutti i bibliotecari, le archiviste e gli archivisti che mi hanno aiutato nelle lunghissime giornate in archivio, in particolare Tiziano Chiesa, Ambra Spaccasassi, Gabriele Rossini e Luisa Gentile. A tutte le ricercatrici e ricercatori che ho avuto modo di incontrare durante i seminari e i convegni cui ho partecipato in questi anni. Ringrazio tutti i membri dell'Istituto di studi italiani per avermi accompagnata nel mio percorso formativo, in particolare: Antonella Anedda per aver "zanzottato" insieme tra un *I Ching* e l'altro e Linda Bisello per la costante fiducia. Alle mie più care compagne di *avventure e disavventure* dottorali: Sara Sermini, Chiara Cauzzi, Alberta Fasano, Annalisa Carlevaro e Francesca Galli. A tutte le amiche e agli amici che, alla ricerca di tutto quello che faceva parte "dello Zanzotto", me ne restituivano sempre una traccia. Ringrazio di cuore Giuliana Pieri, *The Best Host Professor*, preoccupata nel non farmi sentire troppo sola durante il periodo di ricerca londinese, Carlotta Dionisotti & la gatta Tzitza per l'ospitalità. Aggiungo un ringraziamento anche all'Italian Cultural Institute London e in particolare a Katia Pizzi per aver accolto con grande entusiasmo le mie proposte. Infine, all'affetto dei miei genitori e a Philip per tutto il resto e per aver trasportato sulle spalle la mia *mobile-desk* tra le ultime città.

INDICE

Introduzione	9
1.1. Genesi del lavoro di ricerca	9
1.2. Delimitazione dell'ambito di indagine	11
1.3. Domande di ricerca.....	12
1.4. Metodologie.....	14
1.5. Struttura del lavoro di ricerca	15
Capitolo 1.....	19
1. Il paesaggio letterario	19
1.1. Una questione metodologica	19
1.2. Il paesaggio letterario nella modernità	23
1.2.1. Petrarca e <i>La lettera del Monte Ventoso</i>	23
1.2.2. Il Sublime da categoria letteraria a categoria estetica	26
Capitolo 2.....	31
2. <i>Ecocriticism</i> o ecologia letteraria.....	31
2.1. Dal paesaggio alle filosofie dell'ambiente	31
2.2. Dibattito sull'ambiente nel Novecento	33
2.3. Il rapporto tra uomo e ambiente in letteratura: <i>ecocriticism</i> o ecologia letteraria	35
2.4. <i>Ecocriticism</i> in Europa e in Italia	37
2.5. <i>Environmental Humanities</i> : un approccio metodologico	40
Capitolo 3.....	43
3. Andrea Zanzotto e l'ambiente	43
3.1. I segni del paesaggio	43
3.2. La Grande Trasformazione del paesaggio italiano	48

3.3. L’ <i>Oikos</i> e le “Prospezioni” geologico-semantiche.....	55
3.4. Memoria del futuro nel paesaggio	70
Capitolo 4.....	76
4. Raccolte delle poesie scelte e commentate	76
4.1. Dietro il paesaggio (1951).....	76
4.1.1. Le prime letture di <i>Dietro il paesaggio</i>	82
4.1.2. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici.....	88
4.1.2.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Arse il motore</i>	98
4.1.2.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Là cercando</i>	135
4.1.2.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>La fredda tromba</i>	149
4.1.3. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componimenti scelti in <i>Dietro il paesaggio</i>	161
4.2. <i>Vocativo</i> (1957)	172
4.2.1. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici.....	178
4.2.1.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Epifania</i>	185
4.2.1.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Caso Vocativo</i>	195
4.2.1.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Esistere psichicamente</i>	220
4.2.1.4. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Fuisse</i>	235
4.2.2. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componimenti scelti in <i>Vocativo</i>	236
4.3. <i>IX Ecloghe</i> (1962).....	255
4.3.1. Un inconsapevole “prelacanismo”	262
4.3.2. Prime letture delle <i>IX Ecloghe</i>	265
4.3.3. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici.....	269
4.3.3.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>13 Settembre 1959</i>	281
4.3.3.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Per la finestra nuova</i>	285
4.3.3.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte della <i>IV Ecloga</i>	295

4.3.3.5. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Con quel cuore che basta</i>	300
4.3.3.6. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte della <i>VIII Ecloga</i>	325
4.3.3.7. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte della <i>IX Ecloga</i>	339
4.3.4. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componenti scelti nelle <i>IX Ecloghe</i>	343
4.4. Meteo (1996)	378
4.4.1. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici.....	386
4.4.1.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Live</i>	388
4.4.1.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Morèr sachèr</i>	391
4.4.1.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Lanugini</i>	396
4.4.1.4. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Non si sa quanto verde</i>	401
4.4.1.5. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Altri papaveri</i>	408
4.4.1.6. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Currunt</i>	411
4.4.1.7. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Colle, Ala</i>	416
4.4.1.8. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Ticchettio</i>	421
4.4.2. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componenti scelti in <i>Meteo</i>	429
4.5. Sovrimpressioni (2001).....	463
4.5.1. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici.....	469
4.5.1.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Verso i Palù o Val Bone minacciati di estinzione</i>	473
4.5.1.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Postremi luoghi del “Galateo in Bosco”</i>	484
4.5.1.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Primizie del primo mese</i>	497
4.5.1.4. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di <i>Medusa in un freddo luglio</i>	502
4.5.2. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componenti scelti in <i>Sovrimpressioni</i>	510
4.6. Conglomerati (2009).....	524
4.6.1. Stratificazioni geologico-semantiche	533

5. Conclusioni	576
5.1. Risultati di ricerca.....	576
5.2. Questione metodologica	578
5.2.1. Nuovo apparato critico: struttura del commento	578
5.2.2. Analisi dei movimenti	579
5.2.3. Materiali genetici e carte preparatorie	580
5.2.4. Epistolari.....	582
5.3. Questione linguistica	583
5.4. Questione tematica	585
5.5. Ruolo della letteratura nel contesto della crisi ambientale	587
5.6. Direzioni future di ricerca	588
Riferimenti bibliografici.....	591
1. Opere di Andrea Zanzotto	591
Poesia.....	591
Antologie, edizioni commentate.....	593
Prosa	593
Saggistica.....	593
Interviste in volume	594
Articoli di Andrea Zanzotto.....	594
Traduzioni dell'opera di Andrea Zanzotto	594
Archivi consultati	597
2. Bibliografia critica	598
Monografie su Andrea Zanzotto.....	598
Numeri dedicati di riviste, Atti di convegni, volumi miscellanei.....	602
Interventi in periodici	606

Principali studi su Zanzotto con prospettiva ecopoetica	608
3. Ecocriticism	609
Studi principali su <i>ecocriticism</i>	609
Studi sul paesaggio e sul paesaggio letterario	611
4. Studi di carattere filosofico	615
5. Studi inerenti all'Ecosemiotica	615
6. Opere di altri autori citati	616
7. Bibliografia critica di carattere generale	616

Introduzione

1.1. Genesi del lavoro di ricerca

Durante il mio percorso formativo e in particolare quello universitario ho avuto modo di approfondire il mio interesse per la letteratura italiana contemporanea utilizzando come orizzonte epistemologico il pensiero della filosofia moderna occidentale. L'argomento di ricerca della mia tesi magistrale, che è stato un momento fondamentale per l'avvio delle ricerche future, era incentrato sulla fenomenologia della conoscenza in Carlo Emilio Gadda e Italo Calvino tramite la mediazione del pensiero di G. W. Leibniz. Questa tesi, divenuta un articolo scientifico pubblicato nel secondo numero della rivista «Autografo» nel 2020, si poneva l'obiettivo di mettere a confronto due autori della letteratura italiana contemporanea, le cui differenti poetiche hanno generato una certa distanza l'una dall'altra sia per gli aspetti linguistici sia per la struttura sintattica delle rispettive prose. Lo studio delle opere di Italo Calvino ha consentito di avvicinarmi ai temi culturali di carattere ambientale ed ecologico usando come strumento di indagine il testo letterario. L'idea di ambiente come sistema entropico, ad esempio, è stata affrontata da Calvino in diverse opere, tra cui *La speculazione edilizia* e *Le città invisibili*. Al tema strettamente ambientale si è affiancato anche quello di natura filologica ed epistolare, ovvero il dialogo poetico e intellettuale tra Andrea Zanzotto e Italo Calvino intercorso tra il 1960 e il 1980 del cui carteggio mi sto occupando in una ricerca parallela al lavoro di dottorato. Di questo scambio epistolare sono state pubblicate due lettere di Calvino a Zanzotto - nel Meridiano *Lettere 1940-1985* curato da Luca Baranelli nel 2000 - risalenti rispettivamente al 26/5/1968 e al 11/1/1976, in cui si accenna alla presenza della poetica della *contrainte* nell'opera di Zanzotto. Sono stati questi due fattori, dunque, l'uno di carattere tematico, ovvero il discorso sull'ambiente comune a entrambi gli autori, l'altro di natura più filologica che mi hanno avvicinata all'opera di Andrea Zanzotto, che per me era ancora del tutto ignota e che risultò una grande scoperta.

Se, come ha affermato Niccolò Scaffai a proposito dell'opera di Calvino, «il libro» viene a configurarsi come «un territorio, cioè uno “spazio” testuale (in cui spesso viene sintetizzato anche uno spazio vero e proprio, in senso geografico o topografico) di cui

poter disegnare una mappa»,¹ questo approccio teorico-culturale intorno al processo conoscitivo traslandosi sia nello spazio letterario sia in quello geografico, è stato precisamente il punto di partenza per questa ricerca dottorale. Le teorie della conoscenza, che avevano costituito l'orizzonte filosofico per lo studio delle prose di Gadda e Calvino, vengono ora applicate, in questa tesi, all'opera di Andrea Zanzotto utilizzando così come strumento di indagine il testo poetico, al fine di poter delineare una prospettiva più approfondita e completa intrinseca all'aspetto gnoseologico.

Sono proprio questi due aspetti, quello gnoseologico e quello ambientale, gli strumenti di indagine a partire dai quali ho strutturato il mio studio intorno all'opera di Zanzotto. Tramite l'incessante lavoro sul significante linguistico e la presa di coscienza dell'arbitrario rapporto tra significato e significante, è possibile notare come l'obiettivo del poeta di Pieve di Soligo fosse incentrato sul tentativo di ri-creare un senso per una nuova costruzione della realtà conoscitiva, sottoposta a una persistente devastazione ambientale. In Zanzotto l'io lirico scopre l'impossibilità di potersi definire e identificare tramite un significato-referente definitivo rintracciabile nella realtà priva di significato.

Tali aspetti sono stati approfonditi alla luce della ricerca delle stesure manoscritte e dattiloscritte delle raccolte poetiche trattate, che mostrano importanti varianti linguistiche precedenti alle stesure definitive dei testi poetici. Queste carte preparatorie insieme ad altri materiali di archivio sono stati rinvenuti presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, ma anche attraverso il dialogo con altri autori, come Carlo Betocchi, (Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Firenze), con Marco Forti e la Segreteria editoriale Mondadori (Archivio Mondadori di Milano), Carlo Della Corte (Centro Interuniversitario di Studi Veneti – CISVe –nell'Archivio “Carte del Contemporaneo” di Venezia), con Giulio Einaudi e parte del carteggio con Italo Calvino (Archivio Einaudi) e, infine, con Franco Fortini (Centro Fortini, Siena).

Le ricerche di carattere filologico sono state poi affiancate e arricchite dagli studi sulle Environmental Humanities all'interno dell'analisi teorica e metodologica di quella che è nota come *ecocriticism* o “ecologia letteraria”. Durante il mio percorso di dottorato, infatti,

¹ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017, p. 151.

ho integrato un progetto di Doc.Mobility intitolato *An ecocritical reading of the poetry of Andrea Zanzotto* e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca scientifica (SNSF), svolto presso Royal Holloway University of London. In questo periodo di ricerca, estesosi da giugno 2021 a novembre 2022, ho avuto modo di applicare l'analisi teorica dell'*ecocriticism* ai testi poetici di Andrea Zanzotto. Questa analisi è poi confluita direttamente nei capitoli teorici attorno ai quali si struttura questa tesi di dottorato.

1.2. Delimitazione dell'ambito di indagine

Data la vasta bibliografia dedicata all'opera di Andrea Zanzotto, il *focus* principale di questa ricerca è quello di proporre un commento a una selezione di testi poetici, scritti teorici e saggistici del poeta, insieme alla sezione seppur esigua dei racconti in prosa. La selezione dei testi commentati risponde a una scelta ragionata in linea con il filone, centrale e decisivo nella poesia di Zanzotto, del paesaggio, ripercorrendone le varie metamorfosi che si delineano lungo un percorso diacronico che si estende dagli anni Cinquanta del Novecento ai primi anni Duemila.

Innanzitutto, le raccolte incluse per questa analisi seguono un ordine ben preciso che risponde anche alla cospicua letteratura esistente sull'opera di Zanzotto: si considerano i libri antecedenti al corpo centrale della trilogia composta da *Galateo in Bosco*, *Fosfeni e Idioma* e a *La Beltà* – su cui esiste un'ampia bibliografia – e quelli successivi ad essa: *Dietro il paesaggio* (1951); *Vocativo* (1957); *IX Ecloghe* (1962); *Meteo* (1996); *Sovrimpressioni* (2001); *Conglomerati* (2009).

Questa scelta, inoltre, risponde a un ordine problematico di carattere filologico: data la complessità strutturale dei testi poetici di Zanzotto e il lungo arco temporale su cui si dispongono, il commento stilistico-retorico canonico e tradizionale non poteva risultare adatto ed esaustivo alla comprensione effettiva dell'opera del poeta. In questa prospettiva, si potrebbe ipotizzare che per alcuni poeti della contemporaneità si stia delineando un nuovo approccio ermeneutico al testo, che rende necessaria, dunque, anche una nuova forma di commento che al momento non risulta ancora esistente. L'aspetto più ostico e problematico di questa nuova forma di indagine, e che ho cercato di condurre nell'analisi

ai testi qui proposta, è consistita nel doverne delimitare il campo. Al fine di allestire un discorso in divenire che costeggia la poesia di Zanzotto e non un'edizione critica in senso filologico stretto a piè di pagina, si è voluto considerare e includere specifici riferimenti di indagine:

- l'intratestualità, con la scelta mirata di non approfondire invece gli aspetti intertestuali;
- le carte preparatorie e la genesi dei testi con l'apparato delle varianti manoscritte e dattiloscritte che talvolta e laddove sono esistenti consentono di addentrarsi nello specifico negli aspetti ermeneutici del testo, non sempre ovvio e comprensibile dalle versioni definitive;
- i carteggi con altri autori e con le case editrici di riferimento;
- l'orizzonte epistemologico connesso alle filosofie dell'ambiente e delle *Environmental Humanities*.

Le ricerche afferenti a questa linea di indagine si sono avvalse di due principali linee teoriche: da un lato gli studi sul paesaggio letterario, secondo le teorie esposte, tra gli altri, da Michael Jakob, Eugenio Turri, Remo Bodei, Niccolò Scaffai e Serenella Iovino, confluiti nelle *Environmental Humanities* e in particolare nell'*ecocriticism*, disciplina nata in ambito anglosassone durante gli anni Ottanta del Novecento; dall'altro agli stessi scritti di Zanzotto sul paesaggio e sull'ambiente che rappresentano una parte cospicua del suo lavoro.

1.3. Domande di ricerca

I presupposti problematici esposti nella sezione precedente e che delineano l'analisi di questa ricerca sono strutturati sulla base di tre principali questioni preliminari:

- Questione metodologica:

Data l'applicazione dei nuovi metodi di indagine, l'apparato critico non può più rispondere in modo efficiente alle necessità ermeneutiche della poesia contemporanea, come quella di Zanzotto, che si discosta radicalmente sia dalle teorie avanguardistiche sia dalle altre

correnti poetiche del Secondo Novecento. Da questa constatazione si apre la possibilità di ridefinire una nuova forma di apparato critico: quali nuove forme di apparato critico rispondono alle esigenze imposte dai nuovi metodi di indagine?

- Questione linguistica:

I dispositivi linguistici utilizzati da Zanzotto si avvalgono di usi innovativi tenendo sempre in considerazione la tradizione letteraria, convergendo nella direzione di una densità dal punto di vista semantico che ingloba tutti i piani stilistici da quello metrico e fonico a quello sintattico e retorico. Questo originale approccio, in realtà, si pone in un continuo dialogo con la tradizione, tramite il tentativo di “riesumarla” ma con la finalità di dimostrare che ogni prova di recupero risulta incompatibile con la realtà contemporanea che esige nuovi modelli interpretativi nonché nuove linee di misura per poter leggere la realtà tramite un referente definito (aspetto rintracciabile nelle *IX Ecloghe* e nel sonetto). Nel rapporto tra schema mentale e realizzazione del testo può rifondarsi una nuova norma, un nuovo canone di riferimento, senza precipitare, tuttavia, nello sperimentalismo fine a sé stesso. I campi semantici rintracciabili nei versi di Zanzotto sono di variegata provenienza e di diversi registri: arcaico e desueto; lirico e aulico-dotto; latinismi o espressioni latine; quotidiano o registro basso che aderiscono a una realtà costituita dai residui biologici e minerali oltre che culturali; neocomposizioni e neoformazioni insieme a vocaboli frequentemente troncati e caratterizzati dalle monottongazioni. In questo contesto in che modo si collocano, dunque, i testi che dialogano con la tradizione classica in uno scenario post-antropocentrico tramite un linguaggio che traduce questa dimensione de-realizzante del reale?

- Questione tematica:

Data la spiccata sensibilità ambientale di Zanzotto, il quale ha cercato di trasporre la devastazione del paesaggio nei versi poetici, risulta interessante indagare il modo in cui il poeta si pone rispetto alle teorie dell'ecologia letteraria. Quale atteggiamento emerge dalla sua scrittura saggistica e poetica rispetto alle recenti teorie dell'*ecocriticism* e alla cospicua letteratura sul paesaggio letterario?

Rispetto agli studi compiuti finora questo lavoro dottorale intende dunque approfondire e contribuire ad illuminare con nuovi risultati soprattutto l'aspetto ermeneutico ai testi poetici. L'apparato critico presente nel volume che raccoglie *Le Poesie e prose scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano 1999, nonostante offra una dettagliata analisi metrico-stilistica, da un punto di vista ermeneutico non può essere considerato del tutto esaustivo per due ragioni. Innanzitutto, per ragioni di carattere cronologico, non include le ultime due raccolte del poeta *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009), escludendo di conseguenza anche l'apparato dedicato al commento, che al momento non esiste; in secondo luogo, non esaurisce pienamente i significati tematici e linguistici delle poesie, rendendo poco comprensibile il significato intrinseco ai testi poetici e impedendo al lettore di avvicinarsi a questa forma di poesia. L'approccio della mia ricerca, inoltre, vorrebbe indagare più a fondo la variazione semantica alla luce della tematica ambientale e della trasformazione del paesaggio che si riflette inevitabilmente nella lingua e in particolare nel rapporto tra significato e significante.

1.4. Metodologie

Lo strumento di ricerca principale per questa tesi di dottorato consiste nell'approfondire gli studi sull'*ecocriticism* al fine di applicarli allo studio filologico e testuale delle metamorfosi paesaggistiche che si riflettono nelle variazioni linguistico-semantiche nella poesia di Zanzotto. Il progetto di ricerca si basa principalmente su un approccio filologico che consiste in tre fasi parallele:

1. la raccolta, la trascrizione e l'annotazione dei materiali d'archivio;
2. la selezione e l'analisi delle fonti primarie e il loro studio comparativo;
3. L'applicazione all'analisi testuale delle raccolte poetiche gli studi sull'*ecocriticism*.

La prima fase si è avvalsa dei materiali di archivio raccolti presso le sopracitate istituzioni italiane. La seconda fase è incentrata sulla selezione dei testi sui quali è stata svolta una

lettura critica insieme a una nuova stesura di commento critico alle poesie scelte considerando le varianti linguistiche individuate nelle diverse versioni manoscritte. La terza fase, invece, coincidente cronologicamente con il periodo di Doc.Mobility, si è avvalsa dell'analisi delle poesie commentate alla luce delle teorie ecocritiche.

Da un punto di vista ermeneutico, la ricerca si basa su un approccio trans-disciplinare, intratestuale e comparativo. Allo stesso tempo, si intende seguire un percorso metodologico che parte dalle teorie più generali sull'*ecocriticism* per poterle applicare ad una scelta di testi poetici attraverso un'analisi che mostra una trasformazione semantica del linguaggio poetico che non fa altro che riflettere la trasformazione del paesaggio.

1.5. Struttura del lavoro di ricerca

Questa tesi è suddivisa in quattro capitoli: i primi tre sono di carattere teorico-culturale, mentre l'ultimo si configura secondo una connotazione più strettamente filologica di analisi e studio comparativo dei testi poetici di Andrea Zanzotto.

Il primo capitolo si propone di considerare l'evoluzione del concetto di paesaggio letterario tentando di conferire una possibile definizione tenendo presenti i paradossi e i problemi metodologici che riguardano lo stesso concetto di "paesaggio". Sulla base di questi presupposti, utilizzando una prospettiva diacronica, si tenterà di ripercorre alcuni fra i momenti storico-culturali più decisivi del dibattito che nella contemporaneità è confluito nel concetto di *ecocriticism*. Per tale ragione le prime sottosezioni di questo capitolo intendono collocare il discorso sul paesaggio letterario nella modernità a partire dalla lettera di Petrarca sull'ascensione del Monte Ventoso. Questo documento, infatti, risulta cruciale per un nuovo presupposto che riguarda l'esperienza del paesaggio che arriva a confinare con il concetto di sublimità della natura, che sarà determinante dopo la metà del XVII secolo. Questa sezione, infine, si chiude analizzando il passaggio del concetto di Sublime da categoria letteraria a categoria estetica, considerando il momento decisivo in cui in ambito letterario la natura ha assunto una nuova connotazione. Tra il Settecento e l'Ottocento, infatti, il paesaggio viene considerato secondo una diversa prospettiva culturale e scientifica: esso diventa una realtà storica ed empirica da

interpretare. In questo cambiamento epistemologico il paesaggio non viene più considerato come puro elemento topografico ma assume una connotazione più ampia che riguarda la relazione tra uomo e “ambiente”. Questa grande metamorfosi sarà più evidente ed esploderà nel XX e XXI secolo, momenti storici che verranno considerati più nel dettaglio in questo lavoro di ricerca. La letteratura, infatti, inizia ad affrontare il discorso sul paesaggio in una prospettiva che include il rapporto tra il soggetto e le tematiche ambientali.

Di conseguenza, il secondo capitolo analizzerà più nello specifico il concetto di *ecocriticism* o ecologia letteraria, filone di matrice anglosassone che riguarda le filosofie dell’ambiente al centro della nuova sensibilità estetica del secondo Novecento. Nel dibattito novecentesco, infatti, risulta decisiva l’idea di natura non più concepita in termini filosofici come “luogo” o “essenza” svincolata da ogni dato empirico, ma considerato nella sua accezione etimologica di *oikos* “casa”: gli esseri viventi non assumono più un approccio metafisico con essa, ma si relazionano concretamente con uno spazio nel quale vivono realmente. In letteratura il primo documento sul dibattito ambientale risale al 1962 con *Silent Spring* di Rachel Carson, la quale indaga i danni causati dai pesticidi in agricoltura in un genere che oscilla tra divulgazione scientifica e testo puramente narrativo. Questo saggio sarà decisivo per lo sviluppo e per la creazione di una coscienza ambientale su scala internazionale. L’*ecocriticism* si configura, dunque, come disciplina in cui sono confluiti per la prima volta gli studi tra letteratura e ambiente e una sua prima definizione risale al 1972 nel saggio dello studioso statunitense Joseph Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, dove si indagano per la prima volta i temi e le relazioni biologiche nelle opere letterarie. In seguito, si è tentato di circoscrivere geograficamente la corrente dell’*ecocriticism* in Europa e più nel dettaglio in Italia, poiché soprattutto il caso italiano si è sviluppato secondo un approccio autonomo e differente rispetto alla corrente primordiale appartenente al contesto nordamericano.² La vicenda italiana peraltro risulta tra le più significative al fine di comprendere la relazione tra i paradigmi letterari e l’immaginario ecologico, dato il repentino processo di trasformazione territoriale postindustriale che è stato più radicale che altrove. Considerando, dunque,

² Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, op. cit.

l'orizzonte epistemologico delle *Environmental Humanities*, assumerò come prospettiva di indagine e approccio metodologico la nozione di “paesaggio come testo” esposta da Serenella Iovino in *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation* (2016) nel tentativo di «dare voce» alle narrazioni corporee dell'Italia e a come il territorio italiano insieme ai suoi equilibri e squilibri ambientali sia stato percepito e narrato nei testi letterari. Da questi presupposti ha avuto origine la mia indagine sui testi poetici di Andrea Zanzotto, il quale scavando sotto la superficie della lingua e del paesaggio ha esplorato le intessiture rizomatiche di natura e cultura considerando le complessità ontologiche della sua *Heimat* poetica.

Il terzo capitolo intende delineare più nel dettaglio le linee di contatto tra gli studi sul paesaggio italiano e le riflessioni stesse di Andrea Zanzotto, considerando le trasformazioni che hanno “segnato” sia da un punto di vista semiotico che culturale il territorio italiano a partire dalla seconda metà del Novecento (Turri, 1979). Tratteggiando la parabola dell'Italia postmoderna attraverso una serie di stratificazioni di segni e simboli si intersecano le riflessioni di Zanzotto sulle metamorfosi geologiche e più in generale paesaggistiche rintracciabili, oltre che nelle raccolte poetiche anche nei saggi e negli scritti in prosa: queste pagine contengono il movimento comune di un incessante “moto a luogo”. Tale movimento teorico sarà più evidente e verrà messo in luce più nel dettaglio nel capitolo dedicato alle analisi dei testi scelti per questo “commento” che costeggia la sua opera poetica.

Il quarto capitolo, infine, di carattere più strettamente filologico e analitico è incentrato sull'analisi dei testi poetici sulla base di una scelta tematica, quella del paesaggio, che risponde ai presupposti teorici esposti nei capitoli precedenti e che fungono da preambolo per una più cospicua comprensione dei testi. L'approccio ermeneutico ai singoli componimenti selezionati viene accompagnato da una serie di paratesti che oscillano tra i materiali variantistici delle carte preparatorie manoscritte e dattiloscritte, i dialoghi con altri autori contemporanei a Zanzotto e uno schema analitico che si è scelto di includere per ciascun componimento. Questa impronta analitica di fondo è utile al fine di mettere in evidenza il senso più intrinseco di questo lavoro, ovvero la relazione fra tre vettori direzionali sempre in movimento in tutta l'opera di Zanzotto: Paesaggio, Linguaggio e

Soggetto. Questi tre vettori di movimento non si sovrappongono mai, ma si protraggono piuttosto in una tensione continua l'uno verso l'altro, seguendo una trasformazione visibile in questo «sistema rizomatico», che spesso risulta intenzionalmente privo di senso asignificativo, ma che allo stesso tempo si fa costruttore di senso, ri-creando nuovi campi semantici. Il filo conduttore di questo “commento” in divenire si focalizza, infatti, sulla trasformazione dal paesaggio all'ambiente: tale aspetto è cruciale e rintracciabile sin dagli esordi di Zanzotto, *Dietro il paesaggio* (1951), *Vocativo* (1957), decisivo, sebbene non del tutto esplicito, nelle *IX Ecloghe* (1962) fino alle ultime tre raccolte *Meteo* (1996), *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009). In queste sei raccolte, considerate per l'analisi di questo lavoro, ho cercato di individuare tre principali movimenti che riguardano Paesaggio, Linguaggio e Soggetto. I risultati delle analisi condotte in questo capitolo verranno esposte più nel dettaglio nelle Conclusioni di questo lavoro, al fine di mettere in luce i risultati di ricerca.

Capitolo 1

1. Il paesaggio letterario

1.1. Una questione metodologica

In questa sezione verrà considerata l'evoluzione del concetto di "paesaggio letterario" secondo una prospettiva diacronica, ripercorrendo alcuni fra gli snodi più cruciali del dibattito che nella contemporaneità è approdato nel concetto di *ecocriticism*. A partire da questa analisi, si tenterà di conferire una possibile definizione. Al fine di poter delineare quali siano i connotati che contraddistinguono il "paesaggio letterario", infatti, bisogna considerare i problemi, i paradossi e la falla metodologica che riguardano anche il concetto stesso di paesaggio. Come ha messo in luce Michael Jakob, la nozione di paesaggio non ha ancora esaurito del tutto il suo «potenziale epistemico»³: essa, infatti, non può essere considerata come un «fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé»,⁴ ma come un'entità che «nasce in virtù dell'azione dell'uomo»⁵ con cui instaura un rapporto di dipendenza.

Questo rapporto di reciproca corrispondenza conduce a pensare al paesaggio come a una manifestazione «biologale» tra uomo e natura, come ha annotato lo stesso Andrea Zanzotto:

«Il paesaggio è abitato non da uno soltanto, ma da innumerevoli cervelli ambulanti, da mille specchi diversi ma contigui che lo creano e che, a loro volta, da esso sono creati di continuo: il paesaggio diviene pertanto qualcosa di "biologale", una certa qual trascendente unità cui puntano miriadi di raggi, di tentativi di auto-definizione, di notificazioni di presenza. [...] Questo paesaggio creato o conreato dall'uomo, che è manifestazione di un rapporto continuo di gioia ma anche di fuga, di difficoltà, di spaventoso mancamento, può dare almeno una vaga idea di ciò che può essere il paesaggio come manifestazione di un *eros* insito nella natura: un eros della natura verso la natura e della natura verso l'uomo, in quanto si è dentro un sistema, *ci si sta dentro*, insomma».⁶

³ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze, 2005, p. 7.

⁴ *Ivi*, p. 9.

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano, 2013, pp. 33 e 34.

Al fine di sviluppare un organo utile alla percezione della natura come paesaggio, è necessario adottare la prospettiva della lontananza propria di colui che non si trova più in una condizione di stretto contatto con la natura. Per rievocare ancora le parole di Zanzotto, che risultano significative se si pensa a queste riflessioni sui suoi stessi versi a distanza di quarant'anni:

«una certa mia idea-emozione fondante nata dal e nel paesaggio: qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire, anche attraverso le parole, mentre è in fuga da ogni possibile definizione perché in sé le racchiude tutte. *Dietro il paesaggio* è il titolo del mio primo libro, ma per me questo può essere ancora un programma».⁷

Al fine di poter definire il “paesaggio letterario”, è necessario, dunque, che venga implicato un legame che si instaura tra il soggetto che osserva e il mondo-natura: il discorso sul paesaggio diventa infatti possibile solo se vi è sottesa una «coscienza del paesaggio»⁸ e di conseguenza un'esperienza da parte di un soggetto. È infatti solo tramite questa modalità empirica che possono essere gettate le basi costitutive del fenomeno che viene osservato dal soggetto. A questo aspetto si deve però aggiungere anche una componente storica, intesa come «prodotto di un divenire storico»⁹ che trova estensione «nel tempo e nello spazio».¹⁰

Una vera e propria teoria del paesaggio si afferma solo nel XX secolo.¹¹ Fino a quel momento, i diversi ambiti di ricerca, come quelli filosofici, storici e letterari, avevano lavorato separatamente dai settori storici, sociologici e geografici, senza mai aver avuto un vero dialogo interdisciplinare.¹² Se si ricorre allo stato attuale delle ricerche, secondo

⁷ Id., *Verso-dentro il paesaggio*, in *Luoghi e paesaggi*, op. cit., pp. 58-59.

⁸ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 9.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen*, in ID., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 141-163; tr. it. di T. Griffero, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nell'età moderna*, in ID., *Metafisica e politica. Studi su Aristotele e Hegel*, a cura di G. Cunico, Marietti, Genova 1997, pp. 105-142.

¹² Cfr., E. Penning-Rowsell, D. Lowenthal, *Landscape Meaning and Values*, Allen and Unwin, London, 1984.

Jakob, il paesaggio corrisponderebbe a «un ritaglio visuale costituito dall'uomo [...] un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una realtà».¹³ Questo ha comportato che ogni singolo individuo abbia adottato una propria visione del paesaggio, implicando un'esperienza intima e privata, che esclude sia una possibilità di teorizzazione sia una funzione comunicativa. Benché si possa riscontrare un atteggiamento euristico già da parte dell'uomo preistorico che, ad esempio, attraverso i dolmen e cromlech neolitici, imponeva alla natura un ordine geometrico, tuttavia, un'organizzazione dello spazio capace di iscrivere nella natura il punto di vista umano non può essere sufficiente per costituire una coscienza del paesaggio.

Uno degli esempi più emblematici in questo senso è quello costituito dalla cultura greca classica, per la quale, al fine di generare una coscienza del paesaggio, era necessaria una situazione di «crisi», intesa nella sua radice etimologica di “perdita” e “separazione”. Come ha messo in luce Jakob, solo nella tarda cultura ellenistica si manifesteranno i primi segni di una «rappresentazione del paesaggio».¹⁴ La rappresentazione della natura preellenica, infatti, è strettamente economica, in un'ottica per la quale ciò che importa è solo il rapporto che la natura intrattiene con l'uomo. Secondo gli antichi greci, la natura entra in dialogo con l'essere umano solo attraverso la ragione (λόγος) e non è accessibile tramite un processo estetico (αἰσθησις).¹⁵

È soltanto con la prospettiva della distanza che avviene il crollo della simbiosi con la natura cosmica e una simile lontananza può essere generata tramite «l'alienazione filosofica, religiosa ed esistenziale».¹⁶ La dimensione della distanza, inoltre, implica anche una categoria temporale, in cui il paesaggio diviene anche «il tempo soggettivo dell'osservatore che penetra nello spazio».¹⁷ È proprio durante l'epoca ellenistica che si verifica la trasformazione dello schema tradizionale «spazio-temporale»:¹⁸ il tempo

¹³ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 14.

¹⁴ *Ivi*, p. 15.

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁶ *Ivi*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr., C. J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1967, citato in M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., pp. 17-18.

diventa una dimensione soggettiva dell'uomo che abita nella *polis* e che inizia a prendere coscienza anche della propria collocazione all'interno del cosmo. La direzione, dunque, consiste sempre più nell'avvicinamento alla dimensione umana, in cui l'uomo viene «consegnato a sé stesso».¹⁹

In questo contesto si potrebbe affermare che i Greci antichi non conoscevano ancora il paesaggio: esistono diversi e puntuali studi sul giardino antico,²⁰ sulla geografia, sull'arte e sulla letteratura,²¹ ma questi approcci al paesaggio sono privi di una linea di ricerca che metta in luce la struttura essenziale dell'esperienza del paesaggio in relazione alle varie forme di manifestazione dei fattori culturali. Ciò che è venuto a mancare in queste ricerche puntuali, ma come è stato accennato in precedenza non interdisciplinari, è una sintesi tra i due indirizzi di ricerca intrinseci alla falla metodologica in questione, ovvero tra la prospettiva fenomenologica e quella storica. È mancato un collegamento con la dimensione più generale che riguarda la fenomenologia del paesaggio, dove per fenomenologia si intendono quegli «spazi conosciuti e sperimentati da un soggetto».²² Come ha messo in luce l'archeologo britannico Tilley lo spazio è un prodotto che viene costituito dal corpo umano:²³ secondo le società primitive, ad esempio, lo spazio costituito dal soggetto è caratterizzato dalla «presenza di luoghi determinati con precisione che diventano portatori di un significato simbolico».²⁴ In questo contesto è già in atto, dunque, il passaggio da una realtà «fisico-geografica» a realtà «storico-sociale» e la natura che ne deriva risulta denominata, identificata e ordinata. Altri studi, invece, tendono a rimanere vaghi e indecisi tra «sentimento della natura», «senso della natura» e «senso del paesaggio».²⁵

¹⁹ *Ivi*, p. 18.

²⁰ P. Grimal, *Les jardins romains*, Fayard, Parigi, 1984; M. Carroll-Spillecke, *KEPOS. Der antike griechische Garten*, Deutscher Kunstverlag, 1989, citato in M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 25.

²¹ Cfr. G. Soutar, *Nature in Greek Poetry. Studies Partly Comparative*, Oxford, 1939.

²² M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 28.

²³ C. Tilley, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Berg, Oxford, 1994, p. 15.

²⁴ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 28.

²⁵ M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma, 2002, pp. 35 sgg., cit. in M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 26.

Di nuovo secondo Jakob, la genesi del paesaggio implicherebbe «la perdita di un senso dello spazio adeguato e naturale»;²⁶ l'allargamento degli orizzonti epistemologici, l'avvicinamento a culture diverse e la stratificata struttura delle metropoli, rendono indispensabile «‘inventare’ ovunque nuovi spazi».²⁷ Il tentativo consiste nell'imporre la necessità di «addomesticare la natura per mezzo di un lavoro culturale».²⁸ Se la descrizione letteraria della natura appartiene alla tradizione della tecnica letteraria e ha carattere ornamentale generando immagini irreali e identificabili come inventari della natura, dall'altro canto «il paesaggio letterario implica sempre la prospettiva di un osservatore o di una coscienza»²⁹ e si verifica solo dove i testi rinviano alla soggettività. Solo allora possono sorgere immagini innovative ed espressive della natura, ovvero nel momento in cui «viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore».³⁰ Il nuovo paesaggio letterario vero e proprio nascerebbe dalla fusione di soggettività e natura – intesa come realtà da interpretare. È il legame ad un soggetto, dunque, a conferire il tratto peculiare che contraddistingue «l'individualità del paesaggio».³¹

1.2. Il paesaggio letterario nella modernità

1.2.1. Petrarca e *La lettera del Monte Ventoso*

Al fine di giungere al primo paesaggio moderno in ambito letterario, occorre far riferimento alla lettera di Petrarca sull'ascensione del Monte Ventoso. Una volta giunto sulla vetta del monte, Petrarca si trova dinnanzi a una vista che gli toglie il fiato:

«Dapprima, turbato da quella strana leggerezza dell'aria e da quello sconfinato spettacolo, restai come stordito. Mi volgo indietro: le nuvole erano sotto i miei piedi; e già mi sembrano meno incredibili l'Ato e l'Olimpo mentre osservo da un monte meno famoso ciò che di essi ho letto e sentito. Volgo poi lo

²⁶ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 29.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 41.

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ *Ivi*, p. 48.

sguardo verso l'Italia, dove più mi inclina l'animo mio; e, benché siano tanto distanti, vedo vicine le Alpi, ghiacciate e innestate, attraverso le quali passò quel feroce nemico di Roma spaccando, così almeno vuole la leggenda, le rocce con l'aceto. Ho sospirato, lo ammetto, verso quel cielo d'Italia, che appariva più al cuore che agli occhi, e mi invase un desiderio smisurato di rivedere l'amico e la patria, non tale però ch'io non rimproverassi nel contempo me stesso per entrambi i sentimenti, una debolezza ben poco virile, sebbene non mancasse né per l'uno né per l'altro una giustificazione, confortata dal sostegno di autorevoli testi».³²

L'epistola ha assunto il «valore di documento epocale per la scoperta del paesaggio»,³³ gettando le basi per un nuovo fondamento dell'esperienza del paesaggio, in cui prevale per la prima volta uno sguardo topografico. In Petrarca, emerge un nuovo concetto di spazio, aperto alla possibilità di rappresentare l'infinito in cui l'io sperimenta l'esperienza di sentirsi sopraffatto e commosso dalla natura. Non si verifica ancora, nell'epistola, una vera e propria «esperienza del paesaggio», ma l'elemento naturale costituisce lo scenario di fronte al quale l'io si sente inferiore, diventando un'esperienza che confina con la sublimità della natura. Il concetto di sublime emergerà solo dopo la metà del XVII secolo e, in termini kantiani, viene definito come «ciò che, anche solo a poterlo pensare, attesta una facoltà dell'animo che supera ogni misura dei sensi».³⁴ Questa teoria, come afferma Jakob,³⁵ può essere confermata dallo sviluppo della rappresentazione spaziale appartenente a un'epoca precedente (Trecento-Quattrocento) che concorre a creare una nuova profondità dello spazio: lo sguardo dal Monte Ventoso, infatti, segue una direzione che si muove dall'alto verso il basso, da parte di un osservatore fisso – paragonabile alla pittura innovativa di Giotto. In Petrarca questa consapevolezza spaziale derivava anche da un'istanza teologica, di un'esperienza sensibile dinnanzi a uno spazio «che tende all'infinito e all'infinità del Creatore».³⁶ Come anche dimostrano le sperimentazioni pittoriche dell'epoca, si annunciava la possibilità di rappresentare ciò che si colloca oltre lo spazio chiuso e definito in cui si muove l'uomo. Questa vertigine dell'io

³² F. Petrarca, *La lettera del Ventoso*, a cura di M. Formica e M. Jakob, Tarara, Verbania, 1996, pp. 11-13.

³³ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 89.

³⁴ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999, p. 86.

³⁵ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 97.

³⁶ *Ibidem*.

dinnanzi alla natura comporta anche una «vertigine epocale»³⁷ che segna una frattura in cui, se, da un lato, viene rivelata l'inadeguatezza degli strumenti tradizionali per interpretare il visibile, dall'altro, consente di prendere consapevolezza di qualcosa che si colloca oltre la propria soggettività.

Nel *Canzoniere* petrarchesco il paesaggio poetico viene costituito dall'occhio di un osservatore che si trova immerso nella natura di un paesaggio descritto nella sua essenza e che si dischiude in un determinato punto di vista. Nell'opera, la natura non compare mai in quanto natura, ma ha piuttosto la funzione di essere uno sfondo per le riflessioni dell'io che la attraversa malinconicamente. Si potrebbe dire, quindi, che in Petrarca viene descritta una natura inautentica, che oscilla tra una visione oggettiva di essa e un processo di idealizzazione nell'immaginazione soggettiva e che rappresenta, inoltre, un'alterità che sostituisce l'amata assente (Laura). La natura del *Canzoniere*, infatti, è piuttosto generica, poiché ne vengono descritti soltanto gli aspetti più aspri e selvaggi, «i più deserti campi»;³⁸ «selve aspre»;³⁹ «più selvaggio / loco»;⁴⁰ «più deserto lido»;⁴¹ ovvero quegli elementi in cui non compare alcuna presenza umana e che lasciano che la natura possa manifestarsi in sé «solo per lasciar trasparire la figura dell'amata» che «viene goduta perché luogo dell'(auto-) godimento di una immaginazione».⁴²

In realtà, il punto nevralgico dell'opera di Petrarca non coincide né con Laura né con la natura, ma semmai con la possibilità del soggetto di reperire nel contesto naturale quei segnali che, attraverso la memoria, sono in grado di rappresentare l'amata assente nell'immaginazione. Questo significa che, tramite la natura, Petrarca ha potuto sperimentare una nuova possibilità di esperienza di un "tu" lontano. L'io poetico si trova in una condizione di estraneità verso sé stesso e verso la realtà esterna - «m'avete / scacciato del mio dolce albergo fora: / misero exilio» -,⁴³ poiché prende coscienza di una separazione, della perdita e della distanza. La natura, quindi, si manifesta soltanto in

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ F. Petrarca, *Canzoniere* XXXV, v. 1, Einaudi, Torino, 1992, p. 49.

³⁹ *Ivi*, CXXIX, v. 14, p. 179.

⁴⁰ *Ivi*, CXXIX, vv. 46-47, p. 180.

⁴¹ *Ivi*, CXXIX, v. 47, p. 180.

⁴² M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 101.

⁴³ F. Petrarca, *Canzoniere* XLV, vv. 5-7, op. cit., p. 62.

relazione all'io "caduto" ed esiliato, diventando motivo di esplorazione di questa metamorfosi all'interno del genere poetico. È l'interiorità a fondare la nuova modalità del rapporto con la natura secondo uno sguardo trascendentale, come quello che prevale appunto nel *Canzoniere*: i due poli principali si muovono tra spazio immaginario e natura solitaria che si incontrano all'interno dell'io. L'opera di Petrarca rappresenta, dunque, un *unicum* nel panorama letterario dell'epoca cui seguirà nei secoli successivi una visione convenzionale della natura. Il *Canzoniere* costituisce il fondamento del paesaggio letterario, sebbene le emulazioni successive non abbiano condotto a un effettivo sviluppo del paesaggio letterario.

La svolta cruciale avvenuta con Petrarca, ovvero la possibilità di considerare la natura non come puro oggetto estetico da contemplare senza una partecipazione soggettiva, troverà durante il Settecento una nuova progressione e prospettiva. Sarà, infatti, la categoria estetica del sublime ad accentuare in ambito letterario questa nuova relazione con il paesaggio. In questa nuova visione, l'io lirico si immerge completamente nella natura in un rapporto di totale coinvolgimento, spesso di carattere "orrido", che rappresenta un ulteriore passo avanti nel passaggio da una "natura" concepita come un fatto in sé verso l'"ambiente" nella sua totalità.

1.2.2. Il Sublime da categoria letteraria a categoria estetica

Sino al XVIII secolo, rispetto alla storia dell'arte, l'ambito letterario rimarrà ancora estraneo alla nuova concezione dello spazio naturale. Questo ritardo è strettamente connesso alla componente linguistico-retorica: soltanto nel momento in cui la letteratura può creare e sviluppare un linguaggio proprio e adatto a una nuova configurazione del mondo come fenomeno estetico, allora potrà esistere "il paesaggio letterario", ovvero la rappresentazione letteraria della natura. In questo passaggio temporale si inserisce il concetto di Sublime, da intendersi sia come categoria letteraria che estetica. L'etimologia del termine "sublime" rivela diverse interpretazioni: secondo un'antica tradizione, «deriverebbe da *sub* (inteso da alcuni come "super") *limine*, ovvero qualcosa di altissimo, che sta sopra l'architrave della soglia di casa (*limen*), oppure da *sub limo*, "sotto il fango", ossia qualcosa di profondo, nascosto dalla sporca banalità della superficie. [...] Con

maggior verosimiglianza, la sua origine è invece da collegarsi all'aggettivo *limis* o *limus*, che significa "obliquo" ed è riferibile a un innalzarsi verso l'alto di qualcosa che non esegue un movimento perpendicolare al suolo, (a un'altezza raggiunta in maniera indiretta e diagonale)». ⁴⁴ Per il discorso sul paesaggio letterario condotto fin qui, risulta piuttosto interessante il modo in cui anticamente quella di sublime fosse ritenuta una categoria afferente solo alla retorica e alla letteratura. Tale ipotesi è dimostrata dall'unico trattato pervenutoci su questi temi: il *Peri ypsous* di Pseudo Longino o il cosiddetto "Anonimo del Sublime". Resta incerto il secolo della composizione di questo testo: alcune fonti lo fanno risalire alla fine del I secolo d.C., mentre altre al III secolo d.C. Ad ogni modo, in questo trattato, il sentimento del sublime emerge nella misura in cui un lettore, di fronte a testi letterari, avverte dentro di sé «l'eco di una grandezza d'animo [*megalophrosyne*]", ovvero da un lettore, che, in altre parole, è talmente coinvolto, sotto il profilo intellettuale ed emotivo, dall'opera di un autore da credere di aver scritto ciò che si legge o si ascolta». ⁴⁵ In questa prospettiva si intrecciano la componente intellettuale e razionale insieme a quella emotiva e irrazionale.

Quando è possibile, quindi, collocare la nascita del concetto di sublime o l'emergere dei luoghi sublimi in letteratura? O meglio, quando è avvenuto «il capovolgimento di gusti che ha trasformato i luoghi orridi in luoghi sublimi, dotati di una bellezza intensa, ambigua e inquietante, che nello stesso tempo attrae e allontana da sé, che seduce e ripugna?». ⁴⁶ Questa è la domanda che si pone, tra gli altri, il filosofo Remo Bodei, all'interno della sua riflessione sul passaggio dal "bello" al "sublime". Alla radice di questo mutamento storico-culturale, secondo Bodei, si colloca la riflessione per cui «per gli antichi – e per i Romani in particolare – gradevoli e belli sono unicamente i luoghi della fecondità, dell'assenza di pericoli, della tranquillità e della presenza umana. [...] Le vaste distese incolte, le *solitudines*, abitate dalle fiere, dai selvaggi, dai barbari o dai briganti, costituiscono, al contrario, un ostacolo all'espansione della civiltà e non sono affatto degne

⁴⁴ R. Bodei, *Paesaggi Sublimi*, Bompiani, Milano, [I ed. 2008] 2013, p. 21.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 18.

di apprezzamento estetico, ma esclusivamente di repulsione».⁴⁷ Nel libro 22 della vita di Crasso, già Plutarco narra di un episodio risalente alla primavera del 53 a.C. quando il generale romano Crasso, mentre sta conducendo una spedizione contro i Parti, viene indotto da un traditore a spingere le sue sette legioni in una zona desertica. Tale panorama desertico e dispersivo disorienta e minaccia i soldati spaventati.⁴⁸

Il testo di Plutarco inserisce all'interno di un evento storico la contrapposizione tra *loci horridi* e *loci amoeni*. I primi, rappresentati dai deserti, «sono sterili, pericolosi, vasti e desolati. Evocano la morte provocando paura e sgomento. Oltre ai deserti, si possono includere gli oceani, l'alta montagna, le selve inviolate e i vulcani. Questi ambienti sono percepiti dall'uomo come privi di proporzione e di armonia e, di conseguenza, lontani dagli ideali dominanti di bellezza. Questo perché, privi di armonia, proporzione, simmetria, calcolabilità e presenza di limiti precisamente individuabili. Di questi ambienti in questo passaggio storico colpisce il loro carattere informe, l'incommensurabilità, la vastità»:⁴⁹ si tratta di luoghi visitati solo per ragioni di carattere militare, commerciali e religiose; per gli antichi greci, ad esempio, montagne e foreste ricoprono una funzione unicamente di venerazione: vi costruivano i templi.

Ebbene, secondo Bodei, il passaggio dal “bello” al “sublime” comporta una «radicale trasformazione dei modi di sentire e di immaginare», attraverso il tentativo dell'uomo di non confrontarsi più direttamente con Dio, con la preghiera e l'ascesi, «ma agonisticamente con la natura indomita e selvaggia, allo scopo di rispecchiarsi in essa e vedersi intellettualmente e moralmente superiore».⁵⁰ Il sublime si inserisce deformando «le armonie e le proporzioni del bello stabilite dall'estetica classica»⁵¹ ridimensionando il confronto con l'incommensurabile, quindi, in ciò che presenta un'assenza di limiti e rifiuta di cristallizzare l'immaginazione all'interno di forme rigide e irremovibili.

⁴⁷ F. Borca, *Confrontarsi con l'Altro. I Romani e la Germania*, Lampi di stampa, Milano, 2004, pp. 49-50.

⁴⁸ Plutarco, *La vita di Crasso*, 22, 1, in *Le vite di Nicia e di Crasso*, Mondadori, Milano, 1993, p. 155.

⁴⁹ R. Bodei, *Paesaggi Sublimi*, op. cit., p. 14. Cfr., Id., *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 17-33.

⁵⁰ *Ivi*, p. 18.

⁵¹ *Ivi*, p. 19.

La svolta che attraversa la sensibilità percettiva dell'uomo si verifica concretamente nei primi anni del Settecento, in contesto britannico, dove il sublime naturale nasce e si impone indipendentemente dal sublime letterario: la matrice di tale svolta è da ricondurre alla traduzione in francese dell'opera dello Pseudo Longino di Nicolas Boileau, risalente al 1674. Sebbene l'opera dello Pseudo Longino fosse stata edita in latino nel 1636 e in inglese nel 1639, fu solo con la traduzione francese che essa ebbe modo di conoscere risonanza a livello europeo, promuovendo il passaggio del sublime da categoria puramente retorica a categoria estetica.⁵² A questo proposito, Anthony Ashley-Cooper, filosofo e terzo conte di Shaftesbury, ha affermato che «“ciò che è selvaggio [o selvatico] piace”: *the Wildness pleases*».⁵³ Quello che non piace più sono quelle creazioni artificiali che tentano di imitare la natura, «come i labirinti di siepi o le grotte di rocaille dei giardini all'italiana, ma si apprezza, appunto, la natura incontaminata e, al limite, ostile».⁵⁴

Il sublime si oppone alla possibilità di consolidamento dell'io, ma semmai è all'origine di un singolo soggetto che si disperde nel disfacimento del Tutto. In questa prospettiva si capovolgerebbe l'originaria funzione che ha assunto il sublime naturale moderno, poiché «sorto dal desiderio di riconsacrare la natura, di renderla “tutta divina”, e, nello stesso tempo, di dare consistenza a un io avvertito come fragile perché privo di garanzie razionali sulla propria immortalità, diventa ora lo strumento per con-fondere ogni essere nell'anonimato del Tutto».⁵⁵

Dal XVIII secolo, infatti, prende avvio una nuova concezione della natura aperta a una sua più stretta conoscenza e comprensione: non più come *locus amoenus* né *terribilis*, ma come una realtà che occorre interpretare. Si assiste a una «conquista del paesaggio» e di una «consistente perdita di zone di natura selvaggia»,⁵⁶ in cui i luoghi della natura vengono sfigurati da sgradevoli rifiuti lasciati dall'uomo. Questo accade perché il pianeta non è più solo oggetto di desiderio da parte dell'uomo, ma una simile forma di miraggio potrebbe

⁵² Cfr., S. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* [1935], trad. it., R. Garattini, *Il sublime: teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Marietti, Genova, 1991.

⁵³ A. A. Cooper, “The Moralists”, in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [3 voll. London 1713], Gloucester 1973, vol. II, pp. 122-125. Cfr., R. Assunto, *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano, 1967; Ch. Thacker, *The Wildness Pleases*, Routledge, London, 1983.

⁵⁴ R. Bodei, *Paesaggi Sublimi*, op. cit., p. 32.

⁵⁵ *Ivi*, p. 72.

⁵⁶ *Ivi*, p. 165.

collocarsi ovunque, il sublime, infatti, consisterebbe «nel decretare l'impossibilità del ritorno, nella peregrinazione infinita degli umani in un universo senza centro e senza periferia».⁵⁷

Tramite il concetto estetico del sublime la natura assume una diversa connotazione diventando qualcosa di diverso rispetto a un puro ritaglio descrittivo o estetizzante. Da questo momento in poi la natura, che ha compiuto un altro passo avanti per essere considerata "ambiente", verrà considerata in ambito letterario anche come parte della storia e come realtà concreta ed empirica. Tra Settecento e Ottocento si assiste a una grande metamorfosi culturale e scientifica in cui la realtà diventa oggetto di analisi interpretativa. Questi cambiamenti esploderanno nel XX e XXI secolo e la letteratura inizia a così ad affrontare l'argomento del paesaggio inserendolo nella prospettiva più ampia della tematica ambientale in rapporto al soggetto. In questo passaggio storico e culturale emergono in letteratura argomenti in forte dialogo con le scienze ambientali quali antropocene, disastri ambientali e l'impatto nefasto dell'azione umana sull'ambiente. Nel secondo Novecento questa nuova sensibilità sarà al centro del filone di matrice anglosassone noto come *ecocriticism* o ecologia letteraria.

⁵⁷ Ivi, p. 181.

Capitolo 2

2. *Ecocriticism* o ecologia letteraria

2.1. Dal paesaggio alle filosofie dell'ambiente

In ambito filosofico le rappresentazioni della natura sono state numerose e differenti tra loro, intrecciando leggi matematiche e cosmiche a elementi legati al mondo divino. Nel mondo antico, infatti, l'idea di natura non riguardava solamente la scienza, ma anche la filosofia morale. Secondo Aristotele e gli Stoici era possibile raggiungere il bene, agendo "secondo natura", poiché «per l'uomo, essere naturale oltretutto razionale, le leggi morali sono scritte nell'ordine delle cose, esattamente come le leggi fisiche».⁵⁸ Qualche secolo più tardi, Spinoza concepirà l'etica sulla base della conoscenza di un Dio che è sinonimo di natura «*deus sive natura*», gettando i presupposti di quello che sarà il panteismo romantico. Coevo a Spinoza, il filosofo razionalista Leibniz costruisce una natura regolata da un sistema perfetto di forze spirituali in cui «le varie forme di esistenza, dalle rocce alle intelligenze angeliche, sono gerarchicamente ordinate da Dio secondo il loro grado di perfezione».⁵⁹ Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento alcuni filosofi e letterati come Goethe e Herder vedono nell'intreccio del modello spinoziano e quello leibniziano il modo attraverso cui superare il modello scientifico newtoniano e per allentare la dicotomia tra arte e natura. Filosofi di tradizione idealistica, come Hegel e Schelling, individuano invece nella natura una costante diffusione di un principio spirituale, seppur con approcci differenti poiché per Hegel questo rappresenterebbe un momento dialetticamente negativo in quanto inferiore rispetto all'autocoscienza; mentre per Schelling la natura sarebbe positiva, dal momento che «vi vede non solo una forma attiva della vita dello spirito, ma anche il luogo di una produttività che prepara idealmente alla creazione artistica».⁶⁰

Ancora diverso è l'approccio adottato da Goethe, dedicatosi agli studi naturali, tramite il metodo empirico basato sull'osservazione dei fenomeni, che si estendono dalla botanica,

⁵⁸ S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma, 2004, p. 19.

⁵⁹ *Ivi*, p. 20.

⁶⁰ *Ibidem*.

all'anatomia, alla mineralogia, alle teorie dei colori fino alla meteorologia e che trovano luogo anche nelle opere poetiche e letterarie. In quegli stessi anni la rivoluzione industriale britannica mette in luce una precisa idea di natura come risorsa che l'uomo può sfruttare con l'intelletto e gli strumenti offerti dalla scienza. Intellettuali, filosofi e scienziati come James Watt, Joseph Priestley ed Erasmus Darwin hanno contribuito a fare in modo che gli elementi della natura fossero direzionati sempre più verso il controllo della scienza, sviluppando modelli teorici come la scoperta dell'ossigeno, la macchina a vapore e studi sull'elettricità. Il nipote di Erasmus, Charles Darwin, tramite le teorie evoluzionistiche, inizia a mettere in discussione il ruolo dell'uomo in relazione alla natura. Come viene espresso in opere quali *L'origine delle specie* (1859) e in *L'origine dell'uomo* (1871), l'essere umano si trova in una condizione di continuità rispetto alle altre specie, escludendo l'esistenza delle teorie finaliste dalla storia evolutiva, secondo cui le trasformazioni morfologiche e comportamentali degli organismi viventi non seguono un modello di forze predefinite, ma tali metamorfosi rappresenterebbero delle «strategie di adattamento all'ambiente».⁶¹ In questa prospettiva la specie umana non si colloca al centro della creazione, non si muove tra un grado inferiore e superiore di perfezione, ma rappresenta una «possibilità evolutiva».⁶² Negli stessi anni l'eco delle teorie filosofiche inglesi e tedesche si riscontra nel contesto statunitense con Henry David Thoreau, il quale discostandosi dal pensiero del suo maestro Ralph Waldo Emerson, che guardava la natura ancora come una proiezione dell'io, sostiene invece che il mondo naturale sia una «dimensione autonoma e concreta»⁶³, dove gli esseri umani si trovano ad affrontare la vita con la cognizione di sentirsi secondari nel contesto naturale. L'attacco di Thoreau è rivolto alla società imperialistica e capitalistica della sua epoca, ovvero quella in cui i discendenti dei coloni europei devastarono il territorio statunitense con conseguenze disastrose per l'ambiente. Thoreau consolida il proprio pensiero intorno all'etica e alla morale dell'uomo che diventa un discorso incentrato soprattutto sulla natura. Il suo intento consiste nel riconciliare la vita dell'essere umano con la natura tramite un percorso conoscitivo,

⁶¹ *Ivi*, p. 22.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 23.

ribellandosi alle convenzionalità imposte dalla società civile: «Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza, per affrontare solo i fatti essenziali della vita, e per vedere se non fossi capace di imparare quanto essa aveva da insegnarmi, e per non scoprire, in punto di morte, che non ero vissuto».⁶⁴ Thoreau sperimentando per davvero la vita nei boschi, lasciando la città e trasferendosi per due anni e due mesi presso il lago Walden, mise in pratica i principi che Rousseau teorizzava in merito allo stato di natura, dando vita alla cultura della *wilderness*. In questo contesto il concetto di natura tende sempre più a coincidere con l'ambiente, concepito non più solo come risorsa materiale da sfruttare, ma attribuendo un valore euristico e ricco di conoscenza.

In questo contesto culturale e in un'Europa che respirava appieno le teorie evoluzionistiche nasce l'ecologia come nuova disciplina scientifica che comprende le «relazioni tra l'organismo e l'ambiente»,⁶⁵ così definita da Ernst Heinrich Haeckel nei suoi studi sulla *Morfologia generale degli organismi* (1866). In queste prime analisi il principio dell'ecologia consiste nel creare una relazione tra ambiente e uomo, in cui l'«essere *nella* natura» è la «condizione primaria dell'uomo».⁶⁶ L'idea di natura, dunque, viene trasformata da «essenza» a «luogo»:⁶⁷ *oikos*, “casa” (da cui deriva il termine “eco-logia”), ovvero il luogo in cui l'uomo esiste, si relaziona e vive, non assumendo più un approccio metafisico nei suoi confronti.

2.2. Dibattito sull'ambiente nel Novecento

Tra la morte di Thoreau e la pubblicazione del saggio di Haeckel, nel 1864, compare il saggio *Man and Nature* di George Perkins Marsh, scienziato americano che affrontava per la prima volta i temi della sostenibilità ambientale, in particolare il tema di come le attività umane dell'agricoltura e dell'ingegneria idraulica potessero avere delle conseguenze dirette sull'ambiente. Qualche decennio più tardi, Aldo Leopold affronterà il tema della

⁶⁴ H. D. Thoreau, *Walden, or Life in the Woods* (1854), trad. it. *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 152.

⁶⁵ S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, op. cit., p. 24

⁶⁶ *Ivi*, p. 25.

⁶⁷ *Ibidem*.

«gestione ambientale»⁶⁸ inserendolo per la prima volta all'interno di una «riflessione etico-filosofica». Sarà Leopold a proporre una *land ethic*, intesa come etica che scardina la posizione antropocentrica rispetto alla natura in quanto sistema di equilibri simbiotici tra tutti gli esseri viventi. Tale visione olistica considera come un unico insieme gli esseri umani e la comunità naturale non umana.

Il più importante documento del XX secolo sul dibattito ambientale in letteratura è però *Silent Spring*, libro di Rachel Carson pubblicato nel 1962, che indaga, oscillando tra divulgazione scientifica e narrativa, i danni causati dall'uso dei pesticidi in agricoltura. L'uso del cosiddetto DDT, definito da Carson «biocida» più che «insetticida», ha infatti causato effetti letali per l'intera fauna: durante la primavera silenziosa, cui il titolo si riferisce, non si sentono più gli uccelli in seguito alla loro decimazione. L'uso dei pesticidi ha provocato uno squilibrio ecologico, producendo anche un'accumulazione di residui tossici anche nella catena alimentare, intaccando così la salute umana. Una simile distruzione conduce inevitabilmente a quello che Andrea Zanzotto chiamava «progresso scorsoio», ovvero a qualcosa che contraddice l'idea di progresso e civiltà:

«Il “controllo della natura” è una frase concepita in tutta arroganza, nata nell'età neanderthaliana della biologia e della filosofia, quando si riteneva che la natura dovesse esistere per il benessere umano. La teoria e la pratica dell'entomologia applicata risalgono, per la maggior parte, al paleolitico della scienza. È una enorme sventura, per noi, che una scienza tanto primitiva si sia munita delle armi più moderne e terribili e che, rivolgendole contro gli insetti, le rivolga anche contro la terra. La questione è se una civiltà possa muovere una guerra tanto dura contro la vita senza distruggere se stessa, e senza perdere il diritto di chiamarsi civiltà».⁶⁹

Il saggio di Rachel Carson contribuì direttamente allo sviluppo di una «coscienza ambientale» a livello internazionale, in cui oltre alla fondazione di centri di ricerca, come il Rachel Carson Trust for the Living Environment e il Rachel Carson Memorial Fund, durante gli anni Settanta l'attenzione all'ambiente arriverà anche alle autorità politiche. Il 1° gennaio 1970, ad esempio, negli Stati Uniti viene emanata la legge *National*

⁶⁸ *Ivi*, p. 26.

⁶⁹ R. Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston, 1962, p. 99.

Environmental Policy Act che prevedeva di monitorare l'impatto ambientale delle attività produttive; viene anche indetto il primo *Earth's Day*, la giornata mondiale della Terra, mentre l'anno successivo nasce in Canada e negli Stati Uniti *Greenpeace*, l'organizzazione ambientalista e antinucleare. Nel 1992 viene fondata l'*Association for the Study of Literature and Environment* (ASLE) e qualche anno più tardi, nel 2004, in Germania la *European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment* (EASLCE).

2.3. Il rapporto tra uomo e ambiente in letteratura: *ecocriticism* o ecologia letteraria

Il confronto tra letteratura e ambiente è confluito negli studi di quella che è nota come *ecocriticism*, o ecologia letteraria, disciplina che ha fatto il suo esordio in ambito anglosassone tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 del Novecento. In una prima definizione il critico statunitense Joseph Meeker identifica l'*ecocriticism* come: «lo studio dei temi e delle relazioni biologiche che appaiono nelle opere letterarie. Allo stesso tempo, è il tentativo di scoprire qual sia il ruolo giocato dalla letteratura nell'ecologia della specie umana». ⁷⁰ Quanto a una possibile traduzione italiana del termine *ecocriticism*, questo non corrisponderebbe all'italiano “ecocritica”, Serenella Iovino ha osservato che:

«tradurre *ecocriticism* con l'italiano “ecocritica” è una soluzione che sta lentamente prendendo piede (e che si sta affermando anche in paesi neolatini, per esempio in Spagna). Tuttavia, è mia convinzione che tra le due parole non ci sia una corrispondenza totale, essendo l'inglese *criticism* direttamente collegato alla critica letteraria, cosa che invece non avviene con l'italiano “critica”. Una traduzione più fedele potrebbe perciò essere “critica letteraria ecologica”, ma *ecocriticism* mi sembra più diretto e preciso. C'è anche chi preferisce a *ecocriticism* il termine *environmental criticism*, nella convinzione che *ecocriticism* si richiami a un “inesistente olismo metodologico” [...]. Non condivido questa riserva, poiché credo che, discussioni metodologiche a parte, “ambientale” (*environmental*) non renda il senso “ecologico” di una critica letteraria basata proprio su un concetto di letteratura come spazio in cui vivono, si combinano e si evolvono idee, immagini e valori». ⁷¹

⁷⁰ J. Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner, 1972, p. 9.

⁷¹ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di Cheryl Glotfelty, con uno scritto di Scott Slovic, Edizioni Ambiente, Milano, 2006, p. 24.

In questa nuova prospettiva ermeneutica, l'ecologia letteraria consente non solo «di studiare la funzione della letteratura e il modo in cui essa influisce sulla sopravvivenza della specie umana, ma anche di acquisire una consapevolezza del modo in cui le forme letterarie hanno agito storicamente nel configurarsi di una crisi ambientale».⁷² Sin dalle origini, infatti, la rappresentazione della natura si è discostata dalla mimesi e da una visione realistico-oggettiva; a caratterizzarle erano perlopiù un'elaborazione stilizzata e simbolica di essa, dove era più opportuno parlare di «effetti di natura» più che di natura.⁷³ Il discorso ecologico si discosta però da questo approccio, mettendo in discussione tutti i paradigmi standardizzati attraverso i quali la cultura antropocentrica è stata abituata a concepire il nostro legame con l'elemento naturale, come, ad esempio, l'idealizzazione idilliaca del paesaggio, la dicotomia tra artefatto e natura e il sentimento di dominio dell'uomo sulla natura.

L'ecologia, da questo punto di vista, si colloca in un momento cruciale poiché intende utilizzare la lente dello straniamento, mostrando come tra letteratura ed ecologia si sia instaurata una nuova forma di dialogo e apertura tra le due discipline. Come ha messo in luce Scaffai,⁷⁴ se da un lato il discorso ecologico ha inglobato strutture narrative appartenenti all'ambito letterario, dando luce al tema ambientale con caratteristiche vicine al romanzo, dall'altro la letteratura ha tratto dall'ecologia nuovi temi al fine di ampliarne le prospettive argomentative, considerando, quindi, l'impatto nefasto dell'azione umana sulla natura: Antropocene, disastri ambientali e cambiamento climatico. Anche altri autori e autrici italiani come Italo Calvino, Paolo Volponi, Gianni Celati, Mario Rigoni Stern, Ottiero Ottieri, Guido Ceronetti e Anna Maria Ortese, seppur in modi diversi, hanno messo in evidenza la trasformazione del territorio italiano in seguito allo sviluppo industriale del dopoguerra, proprio per averne fatta esperienza diretta, utilizzando la lente ecologica come reazione per denunciarne i processi storici e antropologici. Questa trasformazione ha

⁷² *Ivi*, p. 10 e 17.

⁷³ Allo stato attuale il volume di N. Scaffai *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017, risulta essere il lavoro più completo e tra le voci più consapevoli sull'analisi dell'*ecocriticism* applicata ai testi letterari; qui cit. p. 12.

⁷⁴ N. Scaffai *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, op. cit., pp. 12-13.

generato soprattutto narrazioni distopiche e post-antropocentriche che in Italia è emersa in libri come: *Il superstite* (1978) di Carlo Cassola; *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli (1977); *Il pianeta irritabile* (1978) e *Le mosche del capitale* (1989) di Paolo Volponi.

2.4. Ecocriticism in Europa e in Italia

In Italia e in Europa bisogna considerare la corrente dell'*ecocriticism* secondo un approccio autonomo e diverso, se si guarda a quella primordiale sviluppatasi in contesto nordamericano, che spesso rischiava di perdere di vista il nesso tra l'ecologia e la struttura delle opere e di assimilare erroneamente, in un'ermeneutica approssimativa, espressioni e contenuti differenti.⁷⁵

Il caso dell'Italia è tra i più significativi per mostrare come sia cambiata la relazione tra le forme letterarie e l'immaginario ecologico, poiché il processo di trasformazione del territorio è stato più radicale che altrove, data la rapidità del passaggio da paese agrario a industriale durante il boom economico post-bellico.⁷⁶ Nonostante il caso dell'Italia sia tra i più peculiari, la disciplina dell'*ecocriticism* non è ancora oggi non del tutto sviluppata nell'ambito dell'italianistica. Tra i testi degli stessi anni in cui negli Stati Uniti si lavorava alla creazione di questa nuova disciplina, in Italia compare un'antologia in due volumi, *L'idea di natura nella storia della letteratura* (1989) di Ercole Ferrario, in cui viene accennata una visione interessante dell'ecologia letteraria:

«All'origine di quest'opera vi è la riflessione dell'autore sulla possibile esistenza di un nesso diretto tra natura e produzione letteraria. Questo rapporto c'è ed è assai più ampio e rappresentativo di quanto si potesse immaginare a prima vista. [...] Questa raccolta di testi rappresenta un primo tentativo che si inquadra, come fatto nuovo, nella copiosa letteratura ambientalistica, giustamente preoccupata del futuro».⁷⁷

⁷⁵ Cfr., N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, op. cit., pp. 13-14.

⁷⁶ R. West, *Preface*, in P. Barron, A. Re, *Italian Environmental Literature: An Anthology*, New York, Italica Press, 2003, pp. XVI-XX.

⁷⁷ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit., p. 21.

Tale ritardo è forse dovuto al fatto che la cultura ambientale si colloca in una posizione antitetica rispetto alla tradizione, che rifiutava la contrapposizione dialettica tra uomo e natura. La cultura ambientale, tuttavia, intende ridefinire e considerare la tradizione più come un «percorso» (*route*) che non come una «radice» (*root*).⁷⁸ Come scrive Iovino, citando Clifford⁷⁹:

«Di fronte al mondo che cambia, la tradizione, in quanto identità culturale (sociale, politica), è una continua invenzione, una forma di sapere sollecitata e sottoposta a un processo evolutivo. Perciò, non è tanto essere fedeli ai padri quello che conta, ma esserlo ai figli. La cultura dell'ambiente è il tentativo di esprimere questa fedeltà, e di vedere la cultura stessa come un percorso etico autocorrettivo»⁸⁰

In questo contesto, le istanze della natura sono rimaste marginali e dando loro possibilità di parola, si potrebbe pensare alla concezione di un nuovo umanesimo che non prevede una prospettiva puramente antropocentrica, in modo da poter comprendere le relazioni tra ambiente naturale e tutte le altre specie viventi.

L'idea di natura per l'Italia, inoltre, è stata mediata dalla cultura, in quanto il paesaggio è stato assunto a patrimonio della nazione, considerandolo un bene culturale.⁸¹ Si tratta dunque di un legame, quello tra arte e natura, istituito dalla legge, segno ulteriore di come questi due elementi abbiano risentito di una maggiore difesa nella nostra epoca più che in quelle passate. La cultura umanistica, attraverso le rappresentazioni artistiche, ha mostrato un'idea di paesaggio che coincideva con un'identità fortemente italiana⁸² e assumendo il ruolo di modello per la tutela dell'ambiente, diffondendo una formazione di una coscienza ecologica.⁸³ Il contesto qui si ancorava a una più generale preoccupazione per l'urgenza

⁷⁸ Ivi, p. 70.

⁷⁹ J. Clifford, *Roots: Travel and Translation in Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

⁸⁰ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit., p. 70.

⁸¹ Cfr., S. Settis, *Paesaggio, Costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino, 2010.

⁸² S. M. Hom, *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2015.

⁸³ «Le prime norme ambientali di rilievo nazionale furono promulgate in Italia grazie a Benedetto Croce che, nel ruolo di ministro dell'Istruzione, promosse la legge 11 giugno 1922, n. 778, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*. Ma già prima della legge 778/1922,

di una ricostruzione del patrimonio italiano che voleva tutelare i valori e l'identità di una nazione da poco costituita. La Storia ha agito traumaticamente sul territorio italiano, intaccandone lo spazio geografico-geologico e una simile urgenza ha incalzato numerosi pensatori, filosofi, scrittori e poeti a prendere atto della relazione tra gli eventi storici e l'ambiente abitato (*Umwelt*). È proprio in questo contesto storico-culturale che si verifica il sottile passaggio dall'idea di paesaggio a quella di ambiente. Come ha messo in luce Iovino, l'ambiente – se si riflette sulle etimologie⁸⁴ – «si configura come un complesso attivo di elementi che si muovono in un contesto comune, influenzandosi reciprocamente. Esso non rappresenta un insieme di fatti (ovvero di elementi che lo compongono), ma anche luogo di atti (secondo dinamiche che intercorrono tra questi stessi elementi)».⁸⁵ La parola ambiente rimanda sia a “ciò che circonda” sia a “ciò che è circondato”: «la biosfera e i suoi equilibri, il paesaggio, le piante, gli animali, gli esseri umani».⁸⁶ Nel linguaggio filosofico bisogna infatti distinguere tra “natura” e “ambiente”. Qualche pensatore europeo ha concepito la filosofia dell'ambiente «come un'evoluzione della filosofia della natura sette-ottocentesca».⁸⁷ L'idea di ambiente dovrebbe essere intesa invece in senso meno metafisico, ma in un'ottica più concreta e vicina alla sfera empirica (mentre ‘natura’ ha un significato molto più ampio, come insieme di ciò che esiste). La filosofia dell'ambiente è invece una realtà culturale che si è formata in tempi più recenti, mentre una filosofia della natura era già conosciuta dai greci con il nome di “fisica” (*physis* greca), così come è stata conosciuta nella storia del pensiero occidentale.

la relazione dei luoghi con la storia letteraria era stata invocata come argomento a favore della tutela ambientale». Lo studioso mette in luce come già nel 1906 Alfredo Panzini si fosse «appellato all'autorità simbolica di Pascoli per denunciare il degrado del litorale romagnolo [...]. Proprio la salvaguardia ambientale di quella zona era stato l'obiettivo delle due leggi-provvedimento sulla tutela della pineta di Ravenna (leggi 16 luglio 1905, n. 441, e 28 giugno 1908, n. 376), promosse dal giurista Luigi Rava (1860-1938), in N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, 2017, *op. cit.*, pp. 168-9.

⁸⁴ Il termine “ambiente” proviene dal latino *ambiens*, *-entis*, participio presente del verbo *ambire*, che significa “andare intorno, circondare”. Il prefisso *amb-*, di origine greca *amphí*, denota questo movimento di circolarità.

⁸⁵ S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁶ *Ivi*, p. 18.

⁸⁷ *Ibidem*.

2.5. *Environmental Humanities*: un approccio metodologico

Come primo approccio e metodo di indagine considero la nozione di paesaggio come testo esposta da Iovino in *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*: «give a voice to Italy's bodily narratives»⁸⁸ cioè dare voce alle narrazioni corporee dell'Italia. A partire da tale domanda di ricerca ha preso avvio questa tesi di dottorato: che cosa si intende con l'affermazione secondo la quale i paesaggi sono testi? Considerando la riflessione di Iovino, oltre al testo scritto come qualcosa che può essere letto, si può considerare la «*trama materiale* dei significati, delle esperienze, delle sostanze che compongono la vita dei luoghi e degli esseri»⁸⁹ e un testo «emerge dall'incontro di azioni, discorsi, immaginazioni e forze fisiche che si coagulano in forme materiali».⁹⁰ In questa prospettiva si possono considerare i paesaggi come testi ma anche corpi, alla luce di quanto afferma Iovino, «essi sono testi, perché attraverso essi leggiamo narrazioni incarnate di socialità e potere, relazioni, equilibri e squilibri biologici insieme alla formazione concreta di spazi, territori, vita umana e non umana».⁹¹ I testi che hanno dato voce al territorio italiano mettono in luce il fatto che non esiste un paesaggio italiano “canonico” o “standardizzato” ma «i paesaggi italiani sono ecologicamente ibridi e ambientalmente ambivalenti, a metà tra una bellezza indicibile e il completo abbandono».⁹² Forse più di altri paesi, tuttavia, l'Italia è quasi inevitabilmente sinonimo del suo paesaggio.

Da questo contesto ha avuto inizio la mia indagine sui testi poetici di Zanzotto, poeta del paesaggio ontologico, utilizzando il metodo di ricerca legato alle teorie dell'*Environmental Humanities*. La poesia di Zanzotto scava sotto la superficie del linguaggio e del paesaggio per esplorare la complessa rete di cultura e natura, insite nella

⁸⁸ S. Iovino, *Introduction*, in *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury Academic, 2016, 1–12, Environmental Cultures, Bloomsbury Collections, p. 3.

⁸⁹ «the *material texture* of meanings, experiences, processes, and substances that make the life of places and beings» (traduzione italiana mia), *Ibidem*.

⁹⁰ «emerges from the encounter of actions, discourses, imagination, and physical forces that congeal in material forms» (traduzione italiana mia), *Ibidem*.

⁹¹ «They are texts, because through them we read embodied narratives of social and power relations, biological balances and imbalances, and the concrete shaping of spaces, territories, human and nonhuman life» (traduzione italiana mia), *Ibidem*.

⁹² «Italy's landscapes are ecologically hybrid and environmentally ambivalent, halfway between unspeakable beauty and complete abandon» (traduzione italiana mia), *Ibidem*.

sua *Heimat* poetica. Patrick Barron, che ha tradotto in inglese le poesie di Zanzotto, ha parlato a questo proposito di «concentrazioni di energia all'interno di cluster locali che definisce "arcipelaghi di luoghi"». ⁹³ All'interno di questi arcipelaghi si colloca, ad esempio, la laguna veneta che appare non solo come luogo, ma anche come «organismo», ⁹⁴ una complessità vivente dove spazio e tempo si mescolano intimamente in dinamiche tra materia e memoria. In alcune delle sue opere, Zanzotto sottolinea le nature diverse e irrisolte di Venezia e del Veneto in generale. Nelle sue stratificazioni naturale-culturali, questo è uno dei luoghi «carichi di resti geologici, umani e non umani, tutti mescolati insieme», ⁹⁵ ma questo è anche un sito di abbandono, di forze al limite tra esistenza e non esistenza, presenza e assenza. La laguna, configurandosi come luogo ambiguo per definizione, rappresenterebbe sia Venezia che Marghera: da un lato un «pieno straripante» e dall'altro un «vuoto spettrale».

La letteratura, secondo le teorie dell'*ecocriticism*, come altre discipline artistiche, consente di dare attenzione alle voci silenziose del mondo: dal cibo, alle molecole, ai corpi, ai luoghi, tutte quelle che Donna Haraway definisce «naturecultures». ⁹⁶ Queste teorie vedono nella scrittura letteraria e nel caso di Zanzotto poetica, un tentativo di denunciare le contraddizioni della crisi ambientale, trasformando queste voci inesprese in parole o suoni. Questa pratica, secondo Iovino, non è solo un modo di resistenza, ma piuttosto una pratica di liberazione. L'aspirazione dell'*ecocriticism*, infatti, è quella di intervenire e interferire nella realtà, al fine di poter essere parte di qualcosa che cambia insieme alla nostra consapevolezza con la quale percepiamo la realtà circostante. ⁹⁷ Questa

⁹³ P. Barron, *Introduction*, in *Selected Poetry and Prose*, traduzione inglese di P. Barron, R. Feldman, T. J. Harrison, J. P. Welle ed E. A. Wilkins, a cura di P. Barron, University of Chicago Press, Chicago, 2007, p. 3 «concentrations of energy within clustered locales that he terms "archipelagoes of places"» (traduzione italiana mia).

⁹⁴ S. Iovino, *Cognitive Justice and the Truth of Biology: Death (and Life) in Venice*, in *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury Academic, London, 2016, pp. 47-82, cit., p. 69.

⁹⁵ «laden with geologic, human, and nonhuman remains, all jumbled together» (traduzione italiana mia), in P. Barron, *Introduction*, in *Selected Poetry and Prose*, op. cit., p. 4.

⁹⁶ Cfr., D. J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Vol. 1., Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

⁹⁷ S. Iovino, *Introduction*, in *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, op. cit., p. 5.

rappresenterebbe una tensione continua tra «l'individuo e il tutto, tra resistenza e liberazione».⁹⁸

L'interpretazione "ecologica" dei testi letterari, infatti, consente di adottare una prospettiva critica della relazione tra l'essere umano e l'ambiente circostante. Come ha affermato Serenella Iovino, l'obiettivo dell'*ecocriticism* tende a «essere una forma di attivismo culturale: un movimento, una critica militante, in senso anti-ideologico, che cerca nella cultura uno strumento che affini la nostra consapevolezza della vita e dei cambiamenti nella società contemporanea».⁹⁹

La metodologia dell'*ecocriticism* che ho utilizzato come modello epistemologico per la stesura di questa tesi comprende due linee teoriche: storico-filosofico ed ermeneutica.

Una intende ripercorrere la storia del paesaggio letterario fino alla nascita dell'*ecocriticism* e su questa base ricostruire sia l'immaginario culturale della natura che l'essere umano ha riportato nei documenti letterari sia in generale il rapporto tra uomo e natura; l'approccio della linea ermeneutica, invece, consiste nell'analisi interpretativa dei testi poetici. Questi strumenti di indagine consentono di delineare l'evoluzione della crisi ecologica considerando le sue condizioni storiche di partenza.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Ead., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit., p. 17.

Capitolo 3

3. Andrea Zanzotto e l'ambiente

3.1. I segni del paesaggio

In questa sezione si intendono delineare le intessiture tra gli studi sul paesaggio e l'ambiente e le riflessioni di Andrea Zanzotto, con una particolare attenzione alle trasformazioni che hanno “segnato” semioticamente e culturalmente il territorio italiano dalla seconda metà del Novecento. Gli studi che verranno presi in considerazione partono dal presupposto che l'interrelazione tra gli organismi viventi e l'ambiente dia origine a dei segni-codici, comprendendo le modalità attraverso cui lo spazio territoriale corrisponda sempre a uno spazio organizzato semioticamente. Come ha messo in luce Salvatore Settis «lo sviluppo delle società moderne e di alcuni valori fondamentali (libertà, democrazia, uguaglianza) si è accompagnato alla creazione collettiva di una sorta di *codice dello spazio*».¹⁰⁰ Quello che rende riconoscibile un paesaggio, garantendone la sua leggibilità, è proprio l'ordine intrinseco di tale *codice*. Il volume di Settis risulta fondamentale per comprendere come in Italia il territorio e il paesaggio siano legati allo stesso tempo sia dalla memoria storica sia dalla pratica della vita civile.

Il dibattito contemporaneo internazionale sul paesaggio risulta, infatti, piuttosto complesso, data la centralità che nel corso del XX secolo ha assunto nelle scienze umanistiche, tramite il fenomeno che è stato definito «onnipaesaggio».¹⁰¹ L'ecologia moderna, tuttavia, non rappresenta la condizione ontologica di questo fenomeno, ma semmai è l'incontro tra una «coscienza ecologica» e una «coscienza paesaggistica», che si inseriscono entrambe in una corrente più ampia che riguarda la «relazione dell'uomo postmoderno con la natura».¹⁰² L'autenticità dell'esperienza del paesaggio, dunque, viene condizionata dal discorso stesso sul paesaggio, al punto che tale esperienza si rivela non autentica (*uneigentlich*)¹⁰³ tramite l'esperienza del “qualunque” (*Beliebigkeit*).¹⁰⁴ Qui può

¹⁰⁰ S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, op. cit., p. 53.

¹⁰¹ M. Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 7.

¹⁰² *Ivi*, p. 8.

¹⁰³ Cfr. M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Mondadori, 2006, citato in *ivi*, pp. 11-12.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

essere colta un'interrelazione con uno dei paradossi della definizione di paesaggio letterario, già messi in luce nel primo capitolo, dal momento che l'esperienza *del* paesaggio è innanzitutto un'esperienza *di sé*. Il soggetto, dunque, è interamente parte del paesaggio e immerso in esso: sia tramite l'atto di percepire in quanto tale; sia per ciò che il soggetto percepisce empiricamente.¹⁰⁵

In un testo inedito e mutilo nella sua conclusione che reca il titolo *Paesaggio veneto a Castelfranco*,¹⁰⁶ Zanzotto esprime la propria visione di paesaggio, o meglio l'idea che definisce l'esperienza del paesaggio, per cui la formula tradizionale «nel senso dell'occhio che si riposa sopra la natura per definizione bella» deve essere pensata in una prospettiva più interiorizzante, ovvero un «sedimento da cui cresce la figura umana», poiché come scrive in queste pagine «io credo veramente che il paesaggio crea l'uomo».¹⁰⁷ «il paesaggio crea l'uomo» e che «il paesaggio è un fatto dinamico e non statico, e in questa dinamicità [...] trova la sua perennità»,¹⁰⁸ simile a quanto scritto in *Architettura e urbanistica informali*¹⁰⁹ in cui diceva che il paesaggio non può essere «un dato statico», ma «può prendere nel corso dei tempi molti volti come una gente prende molte vite; ma sempre la sua fioritura o la sua desolazione rispecchiano quelle della società umana».¹¹⁰ Quello di Andrea Zanzotto, infatti, è stato un percorso che si addentra nell'ecosistema tramite la parola poetica di denuncia ambientale in dialogo con la riflessione ecologica. Fino alla sua tarda età Zanzotto sonda il paesaggio della propria terra fino a farne emergere

¹⁰⁵ Cfr. M. Jakob, Michael, *Paesaggio e letteratura, op. cit.*; Id., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009;

¹⁰⁶ Il testo inedito e mutilo nella conclusione è stato rinvenuto da Andrea Cortellessa tramite i tre fogli dattiloscritti pieni di interventi autografi conservati presso l'Archivio Eredi Zanzotto. Lo scritto era stato ideato per la terza edizione del Premio biennale di pittura intitolato a Giorgione e previsto a Castelfranco Veneto nel 1965.

¹⁰⁷ A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto*, Aragno, Torino, 2021, p. 43.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 44.

¹⁰⁹ Il testo esce sul numero 3 de «La provincia di Treviso» (maggio-giugno 1962) e verrà ripreso con il titolo *Il vecchio articolo* nel volume *Il grigio oltre la siepe. Geografie e racconti del disagio in Veneto*, a cura di Francesco Vallerani e Mauro Varotto nel 2005. Lo stesso volume contiene anche in parte gli atti del convegno «Geografia e narrazione del disagio. Il Veneto e i nemici del paesaggio», tenutosi a Sernaglia della Battaglia il 14 giugno 2003. Ora si trova in *Luoghi e paesaggi*, curato da Matteo Giancotti nel 2013.

¹¹⁰ A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto, op. cit.*, p. 44.

«gli strati più sepolti e ricavandone versi lampeggianti e profetici»,¹¹¹ in cui quello che viene a delinearsi è un paesaggio falsificato da innaturali geometrie di «vigneti industriali» e dove i «reperti fossili sono mischiati a cumuli di plastica e rifiuti».¹¹² Zanzotto, infatti, riconosce nell'attività poetica una «velleità di salvarsi salvando, e viceversa», una possibilità di intervento sul mondo, seppur non del tutto immediato, l'intento di «segnale di avvertimento, nei confronti di una realtà che va sempre più scomparendo nella sua fuga in avanti».¹¹³

Le riflessioni messe in luce dal geografo e antropologo del paesaggio Eugenio Turri offrono una prospettiva teorica a partire dalla quale si intersecano le considerazioni di Andrea Zanzotto in relazione al paesaggio italiano. *Semiologia del paesaggio italiano* rappresentava per il poeta di Pieve di Soligo «una specie di archetipo in Italia»¹¹⁴ poiché per la prima volta il paesaggio veniva rappresentato in «termini linguistici», un libro in cui potevano essere individuate le premesse «della città a ragnatela, in Italia settentrionale, un'immensa città dilaniata, specialmente nel Veneto».¹¹⁵ Quello che più colpisce Zanzotto negli approfondimenti scientifici e geologici è la prospettiva umanistica di Eugenio Turri: questi temi, infatti, erano «visti scientificamente e nello stesso tempo sentiti come fonte di poesia».¹¹⁶ La centralità delle teorie di Turri sul paesaggio italiano diventano per Zanzotto cruciali, poiché «pur essendo uno scienziato riconosciuto, è stato un grande testimone [...] dello spaventoso trauma che si è prodotto nel doversi abituare a ragionare in termini geologici rispetto alla storia mediterranea, alla storia di 7.000 anni mediterranei».¹¹⁷ Eppure, Zanzotto, nel tentativo di tracciare una cartografia del suo territorio, descrive il Veneto come una zona in cui si percepisce «un susseguirsi di zone ben individuate» ma mai «completamente afferrabili».¹¹⁸ Si tratta, inoltre, di una realtà di cui «mai si riesce a

¹¹¹ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, p. 13.

¹¹² *Ivi*, p. 14.

¹¹³ A. Zanzotto, *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1999, p. 1369.

¹¹⁴ *Id.*, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Nottetempo, Roma, 2007, p. 44.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 44-45.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁸ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, *op. cit.*, p. 142.

fissare in una vera “mappa”, sono luoghi ricchi di lontananze e intrecci di tempo spazio, per i quali l’intero sistema di percezioni e riscontri che essi attivano diventa uno stato quasi fisico non riproducibile in alcuna immagine». ¹¹⁹ Il fattore più destabilizzante è stato «l’aggressione al paesaggio» che ha sconvolto l’ambito sociologico del nord-est italiano in cui «alla scomparsa del mondo agricolo ha corrisposto una proliferazione edilizia inconsulta e casuale, che ha dato luogo a una specie di città-giardino (ma sempre meno giardino e sempre più periferia di città)» che ha inevitabilmente comportando anche «un’erosione anche fisica del territorio attraverso diverse forme di degradazione macroscopica dell’ambiente». ¹²⁰

Il paesaggio veneto e in particolare la città di Venezia, sono luoghi densamente ambigui, dove si manifestano insieme la meraviglia della natura e i suoi tratti più purulenti. Nella visione di Zanzotto, Venezia si specchia sempre nel suo opposto, ovvero Marghera, città che nel loro binomio antitetico rappresentano «una figura della fine del mondo». ¹²¹ Nella prosa lirico-narrativa «Venezia, forse» composta nel 1976, in occasione di un commento a una serie di immagini del fotografo Fulvio Roiter raccolte nel volume *Essere Venezia*, Zanzotto vede in questa città un luogo-corpo irrisolto, pieno di «resti geologici, umani e non umani, tutti mescolati insieme, ma anche luogo di abbandono, di forze interstiziali sospese tra essere e non essere, presenza e assenza». ¹²² Il ritratto che emerge di Venezia è contrastato da una forza binaria che tiene insieme la sua aura pittoresca e storica insieme alle forze distruttrici che fanno emergere la sua controparte fantasma. Al fine di comprendere questa controparte visiva Zanzotto, inoltre, crede sia necessario ri-pensare Venezia poiché «ogni pensiero che le si riferisca va collocato “altrove”» e occorre una «rottura di ogni accertata prospettiva». ¹²³ Ecco perché «forse» è possibile avvicinarsi alla città: solo tramite questo “altrove” in cui il “forse” indica la messa in discussione del suo profilo-consistenza, presentandosi come un simulacro, una cartolina o un frammento

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, p. 34.

¹²¹ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, Laterza, Roma-Bari, 2021, p. 277.

¹²² P. Barron, *Introduction*, in *The selected poetry and prose of Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 4.

¹²³ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., pp. 87-88.

dell'immaginario turistico internazionale. Quello stesso territorio nella duplice e opposta dimensione di precarietà e perennità mostra la «sua natura di povera pozza ormai addensata di liquami, dove la madreperla più pura si fonde con le iridi equivocate delle deiezioni industriali» e in cui «pus e petroli, fosgene e vermi [...], incompetenze e velleità, sono certo dei fatti».¹²⁴ Da questo sguardo che si colloca sempre altrove emerge una Marghera in cui:

«Uomini e cose si ritrovano [...] riuniti nel chiedere aiuto contro i vicini forni del cloro e del fosgene, contro la magia nera che concima di morte tutta la terra. Ben altro mito che quello ormai tradizionale della “morte a Venezia” [...], è quello che incombe da Marghera e da tutto il seno della terraferma, i cui orizzonti sono tarlati dalle incastellazioni e dalle torri infernali dell’“industria”. E ben altri presagi di morte, anche rispetto a quelli della più compiaciuta fantasia decadentistica, sono quelli in cui si consumano realmente i copri di coloro che sostengono sulle loro spalle il peso della produzione, minotauro di superfluo e necessario ormai maledettamente indistinguibili».¹²⁵

Le due nature contrastanti di Venezia evocano l'idea del luogo-corpo, i cui componenti estetici non sono mai slegati dalla materialità dell'oggetto, non sono quindi *ab-soluti*, ma ogni materia vivente contiene necessariamente al suo interno anche il principio di decadenza e corrosività. In questo contesto, come sostiene Iovino, «il progresso industriale, d'altra parte, mente alla realtà quando si rifugia nell'astrazione: e lo fa quando separa la logica dei suoi processi di estrazione, trasformazione, consumo e inquinamento dalla concretezza dei corpi del mondo. Ma, come la bellezza dei corpi, neanche l'industria può essere *ab-soluta*, non può essere separata dalla sua materialità».¹²⁶ Venezia e Marghera, dunque, rappresentano la stessa città, divisa in materia e antimateria: «la linea della più sconvolgente accoppiata in stridore che esiste al mondo, Venezia legata insieme a Mestre-Marghera (qual è il vivente, qual è il cadavere?), di colpo sfida a una sutura di recupero attraverso l'oscenità del reale e del presente; sfida [...] a “saltare più in là”, [...] verso un mai-visto in cui persino il male venga bloccato, svuotato del suo potere e

¹²⁴ *Ivi*, p. 88-89.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 88-89; 10; 103.

¹²⁶ S. Iovino, *Paesaggio civile, Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Il Saggiatore, Milano, 2022, p. 99.

riabilitato come segno, traccia, forma».¹²⁷ Trasformare il negativo in segno o traccia implica una maggiore conoscenza dei fatti storici e delle realtà territoriali del paesaggio italiano, in questo senso il deturpamento degli spazi geografici viene riabilitato attraverso il segno che in qualche modo conferisce resistenza a quei luoghi.

Nel militante impegno ambientalista di Zanzotto, tra gli articoli apparsi su «La provincia di Treviso», il canone dell'informale è applicato proprio all'ambito architettonico e a quello urbanistico, essendo le più resistenti «a una teoresi della disgregazione».¹²⁸ Queste riflessioni renderebbero l'idea della Grande Trasformazione, cui fa riferimento Eugenio Turri, che verrà ripercorsa nel prossimo capitolo e che riguarda proprio il rapporto tra uomo e paesaggio, dove la «proliferazione casuale e mostruosa delle città» si riscontra «nella devastazione della campagna che sta coprendosi di un caotico e sfilacciato tessuto urbano, nello sfregio, infine del paesaggio, che si sta perpetrando in tutto il paese».¹²⁹ Si tratta del fenomeno che gli urbanisti definiranno qualche anno più avanti come *sprawl*, ovvero il fenomeno dell'omologazione tra spazi urbani ed extraurbani e in particolare a proposito del Nord Est italiano per il quale si parlerà di «città diffusa».¹³⁰

3.2. La Grande Trasformazione del paesaggio italiano

Nel processo di mutamento che ha contribuito alla Grande Trasformazione¹³¹, il paesaggio si presenta come momento problematico del rapporto tra l'uomo e il territorio.¹³² La legge 1497 del 1939 sulla tutela delle bellezze paesistiche aveva come obiettivo quello di

¹²⁷ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., pp. 104-105.

¹²⁸ *Ivi*, p. 126.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ F. Indovina, *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 47-64.

¹³¹ Secondo Eugenio Turri la "Grande Trasformazione", titolo di un'opera di K. Polanyi che narra l'affermazione dell'economia capitalistica libera nell'Inghilterra tra il 1750 e il 1850, è una definizione che può ben adattarsi ai mutamenti verificatisi in Italia nel decennio '60-'70 del Novecento. Cfr. K. Polanyi, *La Grande Trasformazione*, Einaudi, Torino, 1974 in E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venezia, [1979] 2014, p. 3.

¹³² Interessante l'uso del termine messo in luce da A. Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopoli, 1988; A. Vallega, *Regione e territorio*, Milano, Mursia, 1976; G. Dematteis, *Le metafore della terra*, Milano, Feltrinelli, 1985.

preservare ciò che la storia e la cultura avevano prodotto di valori affermati sia in Italia che all'estero.¹³³ L'Italia dei monumenti culturali unici, tuttavia, iniziava a essere minacciata dalle trasformazioni causate dallo sviluppo post-industriale. Proprio nel passaggio da un'economia rurale alla nuova economia industriale, si sono manifestati i primi segnali di squilibrio per gli organismi viventi: dai nuovi usi energetici, dai sempre più diffusi processi di trasformazione chimica, all'avvento della motorizzazione e in generale dagli sconvolgimenti operati dalle macchine.

Le società hanno creato i propri spazi come incorporazioni delle loro stesse strutture, esigenze economiche, gerarchie differenti e sistemi di produzione insieme ad abitudini e campi conoscitivi. Questo spiegherebbe la ragione per la quale «lo spazio di una civiltà industriale è così radicalmente diverso da quello di una cultura contadina. Lo spazio sociale avvolge e determina il corpo dell'individuo, vi genera percezioni e rappresentazioni, un ordine di valori, gli strati di memoria, vi radica le esperienze dell'oggi e le speranze del domani».¹³⁴ Questi valori caratterizzano lo spazio abitato e ne conferiscono una forma e, come ha osservato Serenella Iovino, ciò che determina esistenza a uno spazio non è rappresentato solo dalle attività umane, ma avviene il contrario: «in una costante interazione di materia e discorsi, uno spazio condiziona e modella qualsiasi cosa sia in quello spazio e insieme con esse».¹³⁵ Tale spazio, inoltre, diventa parte di una «composizione naturale e culturale, di un sistema di attori che sono umani e non umani, personali e impersonali».¹³⁶ Il codice inscritto nello spazio che dà corporalità al paesaggio, agisce quindi «come un corpo vivente».¹³⁷

Dalle nuove istanze politiche hanno iniziato a imporsi tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, sono nate le prime leggi di tutela ambientale. Se le prime erano di carattere settoriale, come la legge Merli contro gli inquinamenti o quella sulle cave, in seguito di

¹³³ Legge 29 giugno 1939 n. 1497. *Protezione delle bellezze naturali*, G.U. n. 241, 14 ottobre 1939. A questa fece seguito il Regio Decreto del 3 giugno 1940 n. 1357: *Regolamento per l'applicazione della legge 29 giugno 1939 n. 1497 sulla protezione delle bellezze naturali*, G. U. n. 234, 5 ottobre 1940.

¹³⁴ S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, op. cit., p. 53.

¹³⁵ S. Iovino, *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, op. cit., p. 128.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

carattere più generale che prevedeva un più ampio progetto territoriale, come nel caso della legge 431 del 1985.¹³⁸ Con questa legge, infatti, si auspicava di porre un freno all'aggressione selvaggia del territorio, con la volontà di difendere gli spazi naturali che assicurano e non minacciano il funzionamento del territorio. Il progetto pianificatore, previsto dalla legge, includeva anche il "paesaggio" comprendendo quindi anche quegli aspetti territoriali di portata storico-culturale, senza tuttavia evitare di generare confusione tra i termini "ambiente" e "paesaggio". Secondo Turri, infatti, i due termini non sono certamente sinonimi, ma in una più ampia visione di pianificazione territoriale andrebbero considerati nella loro valenza inscindibile, l'uno sul piano ecologico, l'altro su quello dei valori storico-culturali, al punto che la pianificazione del paese ha cominciato a prendere le mosse da questo duplice versante.

Lo stesso promotore della legge, Giuseppe Galasso, si preoccupava di non trascurare gli aspetti storico-culturali entrati nella coscienza e concezione stessa di paesaggio, come annota in una "raccomandazione" alle Regioni, cui la pianificazione era stata demandata:

«I piani regionali (siano essi paesistici o urbanistico-territoriali) debbono avere, tra le altre loro primarie ed essenziali preoccupazioni, quella della consapevolezza di doversi inserire in un disegno organico del paesaggio e del territorio nazionale. Sarebbe fin troppo evidentemente assurdo che, alla fine di uno sforzo così alto ed impegnato, l'ambito nazionale risultasse coperto da una serie incoerente ed eterogenea di destinazioni territoriali, che non riescano ad esprimere il senso storico, culturale e naturale della regione fisica Italia, unanimemente riconosciuta anche a livello scientifico nella sua complessiva specificità mediterranea ed europea come uno dei grandi punti di orientamento di ogni discorso culturale, geografico, economico, ecc.»¹³⁹

Il paesaggio rappresenta allo stesso tempo ciò che è nuovo e vecchio, ovvero quello che esiste e quanto vi si sovrappone nel tempo e nello spazio, ma anche quanto si stratifica nei simboli e nelle rappresentazioni generazionali. A seconda dell'ambito disciplinare,

¹³⁸ Legge 8 agosto 1985 n. 431. *Conversione in legge, con modificazioni del d.l. 27 giugno 1985 n. 312, recante disposizioni urgenti per la tutela delle zone di particolare interesse ambientale*, G. U. n. 197, 22 agosto 1985.

¹³⁹ *Lettera ai Presidenti delle Giunte regionali del febbraio 1986*, cit. in E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, op. cit., p. 9.

storico, geografico, urbanistico ecc. si sono instaurati diversi modi di considerare il paesaggio con opposizioni simmetriche: ovvero il paesaggio «come soggetto e come oggetto, come simbolo e come modello».¹⁴⁰ A questo corrisponderebbe «il paesaggio come rappresentazione e paesaggio come costruzione geosistemica; il paesaggio come prodotto storico-sociale e come rapporto di cose rappresentate».¹⁴¹ Eugenio Turri delinea il ritratto dell'Italia postmoderna in una stratificazione di segni e simboli, quelli che il geografo stesso ha definito «iconemi»,¹⁴² ovvero quelle unità elementari di percezione che si colgono osservando il paesaggio:

«la varietà e il sovraccarico di segni che oggi modernizzano il paesaggio riconducono alla condizione postindustriale, alla sua complessità, ma nel momento stesso in cui si instaura questa condizione il paesaggio sembra degradare come immagine. Potrà aumentare la sua dimensione di territorio funzionale, di geosistema antropico complesso, ma più difficilmente esso entrerà nelle immagini che si fissano nella memoria, assumendo funzione simbolica e rappresentativa di un paese o di una regione».¹⁴³

Per tale ragione gli «iconemi» possono perdere pian piano identità, assistendo a sovrapposizioni e oblii, dissolvendo il loro preciso carico segnico che si trova in un nuovo contesto e inevitabilmente che risulterà inadatto oppure di difficile lettura. Gli «iconemi» connotano anche a quei segni che rimandano a elementi funzionali del paesaggio inteso come sistema organizzato di elementi (strade, case, campi coltivati, le fabbriche, i paesi, le città, ecc.). Le trasformazioni ambientali si avvertono sulla superficie del territorio

¹⁴⁰ E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, op. cit., p. 12.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² «Con il termine *iconema* si definiscono quelle unità elementari di percezione, quei quadri particolari di riferimento sui quali costruiamo la nostra immagine di un paese. Si può dire che gli iconemi stanno al paesaggio come il fonema sta alla parola. Essi sono la proiezione della nostra maniera di percepire, proiezione a sua volta della nostra organizzazione del conoscere. È la cultura che li ha individuati, ci ha insegnato a coglierli, a indicarli come riferimenti del nostro guardare. Ed ecco allora che gli iconemi d'Italia sono tutte quelle immagini che assumono per noi significato fondamentale, i quanto sono state individuate ed elette da tutta una cultura attraverso un processo che inizia con la pittura di paesaggio (ma forse ancor prima con i versi virgiliani, se non con l'incisione preistorica), passa attraverso le celebrazioni dei viaggiatori stranieri e arriva sino alle fotografie dei rotocalchi, ai documentari cinematografici e televisivi d'oggi» in E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venezia, [1979] 2014, sezione fotografica «iconemi d'Italia» tra pp. 148 e 149.

¹⁴³ E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, op. cit., p. 25.

italiano sotto forma di “segni”¹⁴⁴ che consentono un’aggiornata interpretazione dei cambiamenti economici e sociali del paese. All’inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso il territorio italiano si trasformò in un grande cantiere, al fine di colmare gli ultimi vuoti lasciati dai bombardamenti della guerra. I piccoli borghi e i centri storici subirono, invece, una speculazione territoriale vorace, come dimostrano alcuni scritti dell’epoca di Antonio Cederna.¹⁴⁵ I nuovi “segni” del paesaggio italiano dimostravano la divisione tra un paesaggio antico e moderno e uno di difficile interpretazione dato l’aspetto poco definito dell’Italia postindustriale.¹⁴⁶

A un sovvertimento dell’ordine spaziale, nel senso di un suo equilibrio in termini ecologici e socioculturali, si contrappone uno spazio «disfunzionale» generato dalla distruzione dei “codici” di riferimento che hanno sono iscritti nella spazialità territoriale di un determinato spazio:

«La distruzione dei codici di organizzazione dello spazio, delle loro valenze storiche, memoriali e simboliche in favore di un’indiscriminata cementificazione al servizio del “dio mercato” comporta una drammatica perdita di significati. Lo spazio sociale, di per sé carico di funzioni e di senso, [...] diventa esso stesso una merce; “vale” non perché possiamo viverlo, ma solo in quanto può essere occupato, “prezzato”, cannibalizzato».¹⁴⁷

Per dimostrare come lo spazio del territorio italiano non sia strutturato in un insieme organico e integrato in un unico e funzionale sistema, il geografo Attilio Mori ha suddiviso tale spazio in paesaggi rapportati a ecosistemi, che si suddividono in: ecosistemi

¹⁴⁴ La semiologia o semiotica è la disciplina che indaga il segno e ha dimostrato che è “segno” anche ciò che richiama a una funzione decodificabile dalla società che quell’elemento costruisce e utilizza. Tale definizione può essere adottata anche per gli elementi del paesaggio all’interno di una correlazione spaziale che ne consente la funzionalità. Cfr. E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia, 1974, pp. 138-266. Mentre per un discorso puramente semiologico si rimanda a U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

¹⁴⁵ A. Cederna, *I vandali in casa*, Laterza, Bari, 1956; A. Cederna, *Mirabilia urbis*, Einaudi, Torino, 1965.

¹⁴⁶ Cfr. A. e C. Mercandino, *Storia del territorio e delle città d’Italia*, Mazzotta, Milano, 1976, pp. 225 in poi.

¹⁴⁷ S. Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l’ambiente contro il degrado civile*, op. cit., pp. 50-54.

equilibrati, di cui in Italia sono rimaste poche aree naturali; ecosistemi squilibrati (ipoenergetici, ovvero a energia carente che deve essere importata; iperenergetici, che ne producono per l'esportazione); ecosistemi degradati, sia per alterazione antropica sia per fattori naturali e, infine, ecosistemi artificiali, tipici delle aree industrializzate.¹⁴⁸ È evidente come l'Italia presentasse aree disomogenee per la distribuzione delle risorse: alcune regioni operavano industrialmente mentre altre traevano ancora le risorse primarie dall'agricoltura, con l'egemonia del nord come ha scritto Gramsci in proposito:

«La egemonia del Nord sarebbe stata “normale”, storicamente benefica, se l'industrialismo avesse avuto la capacità di ampliare con un certo ritmo i suoi quadri per incorporare sempre nuove zone economiche assimilate. Sarebbe stata allora, questa egemonia, l'espressione di una lotta tra il vecchio e il nuovo, tra il progressivo e l'arretrato, tra il più produttivo e il meno produttivo; si sarebbe avuta una rivoluzione economica di carattere nazionale (e di ampiezza nazionale) anche se il suo motore fosse stato temporaneamente e funzionalmente regionale. Tutte le forze economiche sarebbero state stimolate e al contrasto sarebbe successa una superiore unità. Ma invece non fu così. L'egemonia si presentò come permanente».¹⁴⁹

Il territorio italiano, infatti, si presentava povero di spazi realmente produttivi e continuamente minato dagli assestamenti idrogeologici, dai sismi, che venivano sfruttati oltre ogni limite ottimale per una produzione sana e veramente avanzata. Ed è proprio in questo contesto che si può parlare per la prima volta di “crisi ecologica”: questa si verificherebbe nel momento in cui «l'azione di sfruttamento e di modificazione dell'habitat da parte di un organismo ne altera a tal punto le condizioni da compromettere la stessa sopravvivenza di quell'organismo».¹⁵⁰ Una volta sovvertito l'equilibrio tra potenzialità produttiva di un territorio, incluse risorse naturali e umane, e richiesta della popolazione che occupa quel territorio ed esasperato il passaggio alle dinamiche industriali e consumistiche, si intuisce come la crisi sociale abbia inevitabilmente compromesso il legame con lo spazio.

¹⁴⁸ A. Mori, *Classificazione del paesaggio su base ecologica e sua applicazione all'Italia*, in *Italian Contributions to the 23rd International Geographical Congress 1976*, pp. 155-168.

¹⁴⁹ A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, vol. I, Einaudi, Torino, 1974, p. 131.

¹⁵⁰ E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, op. cit., p. 140.

I segnali di tale frattura sono rintracciabili nel paesaggio stesso: sin dai particolari più evidenti, come i sacchetti di plastica colmi di rifiuti, che infestano ogni spazio possibile – dai boschi, agli argini delle strade, ai campi, laghi e fiumi – si comprende come questo fenomeno sia il risultato di un consumismo superfluo, messo in atto dall'organizzazione industriale e capitalistica.¹⁵¹ Uno degli errori, messo in luce da Turri, nella gestione di questa situazione è consistito nel non aver predisposto i mezzi adeguati ad affrontare e contenere i relitti di tale consumismo. In questo contesto, infatti, si sono contrapposte le esigenze tra sistema produttivo e sistema pubblico, tra politica del profitto e politica degli organismi pubblici e non da meno l'atteggiamento irrispettoso e incivile da parte dell'uomo verso l'ambiente, che non bada alle conseguenze collettive. Questi sono tra i principali danni da ricondurre a quella mancata riconversione socio-culturale che avrebbe dovuto andare di pari passo con le trasformazioni dei modi di produzione. L'Italia, nel suo passaggio repentino da società rurale a territorio industrializzato, mutate radicalmente le forme di produzione e di consumo con la mobilità delle masse, mostrava di essere un paese povero di spazi e di condizioni ambientali fragili e squilibrate.

Il caso dell'Italia, inoltre, ha generato un'ulteriore crisi di natura storica per la quale, nonostante le continue trasformazioni, non è stata posta l'attenzione sul come porre rimedio agli effetti negativi dei mutamenti, oltre ad essere mancato un disegno organico sulla funzionalità tra il produrre e l'abitare. È stato lo scrittore italiano Paolo Volponi ad aver definito la crisi italiana come il risultato di una «rivolta del sistema contro sé stesso, della sua incapacità di andare avanti senza mutamenti, quei mutamenti che sono mancati all'inizio per assicurare uno sviluppo omogeneo ed equilibrato».¹⁵²

¹⁵¹ Sui danni ambientali provocati dalla diffusione delle plastiche che interrompono la circolarità degli ecosistemi Cfr. B. Commoner, V. Bettini, *Ecologia e lotte sociali. Ambiente, popolazione, inquinamento*, Feltrinelli, Milano, 1976.

¹⁵² E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, op. cit., p. 156.

3.3. L'*Oikos* e le “Prospezioni” geologico-semantiche

Tutti gli scritti di Andrea Zanzotto, dalle pagine poetiche, alle raccolte di saggi e agli scritti di prosa, contengono il movimento comune nella direzione di un “moto a luogo”. Non è un caso se il titolo che dà alla raccolta di saggi di poetica, *Prospezioni e consuntivi*, evocherebbe un doppio movimento che segue l’andamento della sua scrittura lungo una direttrice spaziale e una temporale. Come, infatti, ha già annotato Gian Mario Villalta, nella sezione del Meridiano che introduce i saggi, la scelta di queste due metafore si riferisce alla sfera della geologia – per cui la “prospezione” indicherebbe un’esplorazione del sottosuolo al fine di studiarne le caratteristiche fisiche e la struttura geologica – e all’ambito economico – per cui si effettua un “consuntivo” al termine di una certa attività. Zanzotto adotta una prospettiva temporale da un lato compiendo un bilancio sul proprio lavoro poetico che avviene sia a priori che a posteriori, dall’altro si avverte la tendenza ad accompagnare anche un orientamento spaziale. Zanzotto offrirebbe al lettore una doppia prospettiva che si colloca tanto su ciò che appare in visione diretta, quanto sul retro (*Dietro il paesaggio*) e in questo senso la “prospezione” architettonica di un edificio, offre una vista bidimensionale e non complessiva, mostrando la costruzione “in pianta”, in forma di prospetto frontale. In questa visione parziale del reale, fatta di piccole percezioni, resta ignoto sia il noumeno sia quello che si colloca al di là della soglia, lasciando trasparire il *phenomenon* sotto le sembianze di una *fantasia di avvicinamento* (titolo della prima raccolta di saggi). Questa imparzialità conoscitiva consente al poeta di mettersi nella condizione di chi contempla, poiché l’obiettivo cui vorrebbe avvicinarsi si prospetta sempre oltre.

A queste due prospettive si aggiunge anche una prosa del 1964, *Premesse all’abitazione*,¹⁵³ pubblicata l’anno successivo in un libro-denuncia a più mani intitolato

¹⁵³ *Premesse all’abitazione* appare per la prima volta in *Sette piaghe d’Italia*, volume pubblicato nel maggio 1964 dalle edizioni Nuova Accademia di Milano, all’interno della collana diretta da Giancarlo Vigorelli «4 libri per 4 stagioni in collaborazione con la Comunità Europea degli Scrittori». In seguito, viene inserito con varianti minime e con un’introduzione di Cesare Segre, in *Racconti e prose*, silloge pubblicata nel 1990 da Mondadori per la collana «Oscar Oro». Nel 1995, invece, *Premesse all’abitazione*, riappare nella seconda edizione proposta dall’editore originario Neri Pozza,

Sette piaghe d'Italia, la prosa più lunga, tra le altre in forma di racconto che nello stesso anno saranno raccolte in *Sull'Altopiano*. Zanzotto stesso lo definì un «racconto autobiografico» nel quale «puntigliosamente sfilano tutte le ansie e i disagi affrontati nell'avviare la costruzione di una casa propria secondo il modello veneto di campagna».¹⁵⁴ L'inclusione di questo testo in un genere definito è dimostrata dalla varietà della sua classificazione da «racconti e prose» a «prose varie» e secondo l'ipotesi avanzata da Andrea Cortellessa, il testo potrebbe rientrare nella «prosa d'invenzione morale».¹⁵⁵ A proposito della ragione che ha dato origine a questo testo, lo stesso Zanzotto senza correre «il pericolo di meditare troppo sulle tecniche» e liberandosi di qualunque vincolo o *contraintes* dichiara di non narrare “quasi mai”:

«Io non narro quasi mai e non m'importa poi molto del narrare o informare; il mio scrivere, altre cose, è solo un modo di essere, nemmeno secrezione o escrezione, è come un cemento (o si crede un cemento) che per sisma sbalzi da strati; è un dato che al fondo di tanto stare e muoversi arriverebbe allo spogliarsi lucido e completo di un grumo, di un nodo. O meglio, autofilarsi in bozzolo, ridursi a realtà filata ma compatta senza più nulla al centro, che tuttavia sarebbe di un nulla “infinitamente definito».¹⁵⁶

La metafora dell'*abitazione* rappresenta per Zanzotto un'allegoria della propria psiche nonché della sua opera, limitandosi a scriverne solo delle “premesse”. In una recente raccolta di saggi, curata da Cortellessa, che comprende alcune pagine della prosa di Zanzotto rimaste inedite fino al 2021 e dedicate proprio al tema dell’“abitare”, si ritrovano le immagini della pianta architettonica, del prospetto appunto, della villetta acquistata da Zanzotto nella periferia di Pieve di Soligo fra il 1962 e il 1964. Questa abitazione, come ha osservato Cortellessa, «non solo non si presenta come suo fiero possidente ma neppure può vederla completata [...] passo dopo passo “come procedendo in una sabbia mobile”,

Sull'Altopiano e prose varie. Il testo trova, infine, una sua collocazione definitiva nella sezione «Altri luoghi» del Meridiano, *Le poesie e Prose scelte*, pubblicato nel 1999.

¹⁵⁴ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 121.

¹⁵⁵ A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto*, op. cit., p. 82.

¹⁵⁶ A. Zanzotto, *Premessa all'abitazione e altre prospezioni*, a cura di A. Cortellessa, Torino, Aragno, 2021, pp. 8-9.

fra il '62 e il '64: e dove finalmente, nel '65, riuscirà a trasferirsi con moglie e figli [...] restando poi fedele abitante sino alla scomparsa». ¹⁵⁷

Non c'è dubbio che la matrice di questi scritti dedicati all'*abitare* sia da rintracciare nella *Lettera sull'«umanesimo»* ¹⁵⁸ di Martin Heidegger i cui scritti costituivano, a quella altezza, un riferimento filosofico piuttosto significativo per Zanzotto. Il filosofo tedesco in *Saggi e discorsi* identificava nel linguaggio la dimora dell'essere umano, dove «essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè abitare» ¹⁵⁹ (*Costruire abitare pensare*).

Il tema dell'«abitare poeticamente i luoghi» trova la sua radice nella riflessione di Heidegger sulla lettura di Hölderlin: «Il linguaggio», scrive il filosofo tedesco, «è il recinto (*templum*), cioè la casa dell'essere. L'essenza del linguaggio non si esaurisce nel significare, né è qualcosa di connesso esclusivamente a segni e cifre. Essendo il linguaggio la casa dell'essere, possiamo accedere all'ente solo passando costantemente per questa casa». ¹⁶⁰ La nostra esistenza, quindi, si compie nella parola e abitando poeticamente la parola, diventa possibile abitare poeticamente. Ancora secondo l'interpretazione di Heidegger:

«Il detto secondo cui l'uomo abita poeticamente, del resto, viene solo da un poeta, e per di più da un poeta di cui si sa che non è stato capace di venire a capo della propria vita. La natura dei poeti è di non vedere il reale. Invece di agire, essi sognano. Ciò che fanno è semplicemente immaginato. Le cose immaginarie hanno la loro unica esistenza in questo fare. L'atto di fare si dice in greco *poiesis*. L'abitare

¹⁵⁷ A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto, op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁵⁸ La *Lettera sull'«umanesimo»*, indirizzata da Heidegger a Jean Beaufret nel dicembre del 1946, venne pubblicata l'anno seguente (dal 1995 si legge nella traduzione di Franco Volpi pubblicata da Adelphi: la citazione sul «linguaggio» è a p. 99, e alle pp. 90-1 è riportato l'aneddoto su Eraclito di Aristotele). *Costruire abitare pensare* e «... poeticamente abita l'uomo...», conferenze pronunciate da Heidegger rispettivamente a un convegno su Uomo e spazio tenutosi a Darmstadt nell'agosto del '51 e alla Bühlerhöhe della Foresta Nera nell'ottobre dello stesso anno, si leggono alle pp. 96-108 e 125-38 di *Saggi e discorsi* [1954], a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976. Sulla «Quadratura» (*Geviert*), della quale lungamente tratta Heidegger fra l'altro nella conferenza del '50 sulla *Cosa* contenuta nello stesso volume, e sull'ispirazione che nel '78 ne trarrà Zanzotto per l'*Ipersonetto* del *Galateo in Bosco*, si rimanda a A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra, op. cit.*, pp. 234-7.

¹⁵⁹ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1985, pp. 97-98.

¹⁶⁰ Id., *Sentieri interrotti* (Holzwege), presentazione e traduzione di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 287.

dell'uomo dovrebbe essere qualcosa di poetico, poesia (*Poesie*)? Una cosa simile può ammetterla solo chi vive fuori della realtà e si rifiuta di vedere in quale condizione si trovi oggi la vita storico-sociale degli uomini, ciò che i sociologi chiamano la collettività (*das Kollektiv*). [...] Quando Holderlin parla dell'abitare, guarda al tratto fondamentale dell'esserci dell'uomo. E la "poesia", per converso, la considera a partire dal rapporto con questo abitare inteso in maniera essenziale. [...] è il poetare (*das Dichten*) che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare. Poetare è l'autentico far abitare (*Wohnenlassen*). Ma con quale mezzo noi perveniamo ad una abitazione? Mediante il costruire (Bauen). Poetare, in quanto far abitare, è un costruire». ¹⁶¹

A questo punto è possibile sollevare due questioni aggiuntive: quella del nesso che lega intrinsecamente l'abitare e il poetare e soprattutto quella del come si possa raggiungere l'essenza della realtà. A questo proposito, continua Heidegger:

«Tuttavia, donde possiamo noi uomini avere notizia dell'essenza dell'abitare e del poetare? Donde, in generale, l'uomo deriva la pretesa di pervenire all'essenza di una cosa (*Sache*)? L'uomo può derivare tale pretesa (*Anspruch*) solo di là donde la riceve in quanto appello. E tale appello lo riceve dalla parola che il linguaggio gli rivolge (*aus dem Zuspruch der Sprache*). [...] L'uomo si comporta come se fosse il creatore e il padrone del linguaggio, mentre invece è il linguaggio che rimane il signore dell'uomo. Quando questo rapporto di sovranità si rovescia, l'uomo si inventa strane macchinazioni. Il linguaggio diventa mezzo dell'espressione». ¹⁶²

Il linguaggio costituisce «l'essenza di una cosa» e Hölderlin intravede nell'essenza del poetico «la misurazione-disposizione dell'essenza umana» dal momento che:

«l'uomo è in quanto regge, percorrendola (*aussteht*), la dimensione, la sua essenza deve ogni volta esser misurata. Scorgere questa misura, misurarla in tutta la sua ampiezza come misura e assumerla come misura, questo significa per il poeta poetare. Il poetare è questo prender-misure, e ciò per l'abitare dell'uomo. Immediatamente dopo l'espressione: "Questa è la misura dell'uomo" vengono, nella poesia, i versi: "Pieno di merito, ma poeticamente, abita l'uomo su questa terra"». ¹⁶³

¹⁶¹ Id., «... Poeticamente abita l'uomo... », in *Saggi e discorsi*, op. cit., pp. 125-126.

¹⁶² *Ivi*, pp. 126-127.

¹⁶³ *Ivi*, p. 133.

Per merito qui, come ha interpretato Franco Bifo Berardi, si intende la qualità di essere «all'altezza della misura (convenzionale) che concerne il valore (convenzionale) degli individui che si incontrano sulla scena sociale»¹⁶⁴ ed è per questo gli «esseri sociali» possono essere grossomodo «pieni di merito». Questo riconoscimento dei meriti e dei compensi morali fanno parte della «sfera convenzionale».¹⁶⁵ Nel momento in cui gli esseri umani interagiscono all'interno di uno spazio sociale si presuppone che gli scambi linguistici (convenzionali) che vengono utilizzati abbiano un effetto del tutto prevedibile. L'elemento centrale del pensiero hölderliniano consiste proprio nelle infinite potenzialità del linguaggio: l'uomo è capace di interrompere la relazione convenzionale tra significante e significato, aprendo nuove prospettive di significato. Rispetto alla questione «C'è qualche misura sulla terra? Non ce n'è alcuna», Hölderlin fa intendere che la misura sia semplicemente una pura convenzione «un accordo intersoggettivo che è condizione di merito, cioè di riconoscimento sociale».¹⁶⁶ Ecco perché la poesia varca questo limite – la relazione tra significato e significante – e sfuggendo alla misura, mostra «l'interminabilità del processo di attribuzione di senso».¹⁶⁷ Tempo, spazio e materia sono costantemente organizzate semioticamente tramite il processo linguistico, motivo per cui diventano riconoscibili alla coscienza umana. Lo spazio abitato dall'uomo è, quindi, un effetto diretto di tale processo semiotico che la parola poetica tenta di ridefinire tramite una continua ricontestualizzazione. Secondo Hölderlin, infatti, la poesia è un «flusso semiotico» capace di costruire uno spazio nella realtà e non essendoci misura sulla terra: «quel che resta è ciò che fanno i poeti» (*Was bleibt aber, stiften die Dichter*).¹⁶⁸ La misura semmai andrebbe rintracciata nel ritmo della poesia, che sta nella proiezione del respiro: Hölderlin comprende la realtà tramite l'ispirazione (*Begeisterung*),¹⁶⁹ riconoscendo il respiro il fondamento ontologico dell'essere. Il ritmo va quindi inteso non come puro suono o emissione di voce, ma come la «vibrazione più intima del cosmo» e la poesia tenta di

¹⁶⁴ F. Bifo Berardi, *Respirare. Caos e poesia*, Luca Sossella editore, Bologna, 2019, p. 20.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 18.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 17.

«sintonizzarsi con la vibrazione cosmica, con la vibrazione del tempo che viene e ritorna».¹⁷⁰

La condizione dell'abitare può quindi verificarsi solo nel momento in cui è possibile 'poetare' e quando questo dispiega il suo essere (*sich ereignet und west*), ovvero il modo in cui viene presentata l'essenza, in quello che Heidegger stesso definisce il «prender-misure per ogni misurare».¹⁷¹ Il 'poetare', tuttavia, non deve essere inteso come un edificare o costruire, esso semmai consente all'uomo di abitare nella sua essenza: «il poetare è l'originario far abitare».¹⁷² L'abitare dell'uomo non significa soltanto «organizzare il proprio soggiorno sulla terra sotto il cielo»,¹⁷³ coltivando ciò che cresce e innalzando edifici. In questo senso, coltivare e costruire sono possibili all'uomo solo se esso costruisce nel senso poetante di sapere prendere le misure: di nuovo secondo Heidegger, il vero autentico «coltivare-costruire accade in quanto vi sono dei poeti, uomini che prendono la misura per l'architettonica, per la disposizione strutturata dell'abitare».¹⁷⁴ In altre parole è il poetare che edifica e crea il luogo dell'abitare oltre a essere la capacità fondamentale (*Grundvermögen*) dell'abitare umano. Nella sua ultima poesia, *Die Aussicht*,¹⁷⁵ Hölderlin afferma che la «vita dell'uomo» è un «vivere abitando»:

Quando il vivere abitando dell'uomo se ne va lontano
là dove, nella lontananza, si stende splendendo il tempo delle vigne,
anche là ci sono i campi vuoti dell'estate
il bosco appare con le sue scure immagini.

Che la natura compia il quadro delle stagioni,
che essa permanga, e quelle passino rapide,
questo è perfezione, l'altezza del cielo splende

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ M. Heidegger, «... Poeticamente abita l'uomo... », in *Saggi e discorsi*, op. cit., p. 135.

¹⁷² *Ivi*, p. 136.

¹⁷³ *Idibem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ «Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben, / Wo in die Ferne sich erglänzt die Zeit der Reben, / Ist auch dabei des Sommers leer Gefilde, / Der Wald erscheint mit seinem dunklen Bilde. / Daß die Natur ergänzt das Bild der Zeiten, / Daß die verweilt, sie schnell vorübergleiten, / Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet / Den Menschen dann, wie Bäume Blüt umkränzet»

allora per gli uomini, come alberi in fiore li incorona

Con umiltà

Scardanelli

24 maggio 1748

La parola tedesca *Ort* che indica il luogo è anche la punta di una lancia, la medesima punta-stilo che per Zanzotto rappresenta l'atto poetico:

«Tutte le parti della lancia convergono nella punta. L'*Ort* riunisce attirando verso di sé in quanto punto più alto ed estremo. Ciò che riunisce trapassa e permea di sé tutto. L'*Ort*, come quel che riunisce, trae a sé, custodisce ciò che a sé ha tratto, non però al modo di uno scrigno, bensì in maniera da penetrarlo nella sua propria luce, dandogli solo così la possibilità di dispiegarsi nel suo vero essere». ¹⁷⁶

Pertanto, la parola poetica consente all'uomo di stare sulla terra non in una condizione di protezione all'interno di uno stato di chiusura inaccessibile, «bensì in maniera da penetrarlo nella sua propria luce, dandogli solo così la possibilità di dispiegarsi nel suo vero essere». ¹⁷⁷ Il poeta, infatti, è colui che:

«va cercando il luogo dove potrà restare come viandante. Lo "straniero" già segue la voce che, a lui stesso appena disvelata, lo chiama alla strada che mena al luogo che è suo. Il poeta chiama l'anima "qualcosa di straniero sulla terra". Ma è proprio la terra il luogo dove il suo andare ancora non è potuto giungere. L'anima cerca la terra, per potervi politicamente costruire e dimorare così soltanto salvando la terra come terra, l'anima realizza la propria essenza». ¹⁷⁸

Per Zanzotto questo luogo in cui può solo dimorare come viandante è il proprio paese natio, Pieve di Soligo, come ha affermato nell'intervento del 1966 *Prospettive sulla poesia d'oggi*:

¹⁷⁶ M. Heidegger, *Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 1973, p. 45.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 48.

«Uno che dica “poesia” partendo dall’idea di *Heimlick*, di casalingo, di stare a casa sua, nella propria conchiglia, si trova poi a ridosso i 273 sotto zero dello spazio cosmico, dell’estraneità assoluta. E ciò avviene anche per aver egli spinto ciò che è di microcosmo, soprattutto come lingua, a funzioni impossibili di macrocosmo: ma diversamente non poteva accadere».¹⁷⁹

Se il poetare consiste nel «prender-misure» questo avviene poiché «l’uomo riceve la misura per l’estensione della sua essenza».¹⁸⁰ Tale «planimetria psichica» tuttavia elaborata dal poeta-costruttore Zanzotto tornerà in una poesia di *Conglomerati* mostrando i tratti di un deterioramento, riportando una definizione del figlio Giovanni (che in quegli anni si trovava negli Stati Uniti per motivi di studio): «Casa Usher chiama la nostra casa / mal rifinita / e gonfia a dismisura / di libri destinati invano alla lettura / l’americano Giò».¹⁸¹ La villetta tanto desiderata e costruita con ogni fatica è vittima dello stesso degrado ambientale che stava affliggendo il paesaggio circostante, che secondo «un’ipersedimentazione segnica»¹⁸² la medesima sofferenza riguardava sia la casa che il paesaggio: i libri accumulati nell’una (casa) e le ferite storiche inflitte all’altro (paesaggio). Come ha annotato lo stesso Zanzotto nel mezzo delle pianificazioni turbolente che lo hanno accompagnato nella scelta della sua villetta:

«Qui non si è mai trovato un discreto appartamento d’affitto; tutti pensano a farsi l’abitazione propria, non c’è industria edilizia; e sono riusciti a tirare su, in tal modo, una città giardino con tutto lo scomodo delle città giardino e in più i loro capannoni in mezzo, così da poter respirare poliesteri in polvere a tutte le ore».¹⁸³

Premesse all’abitazione rappresenterebbe, come ha notato Luigi Tassoni, lo scritto di Zanzotto più esplicito nella circolarità e «concatenazione di corrispondenze, io-corpo-

¹⁷⁹ A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 1314-1315.

¹⁸⁰ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, op. cit., pp. 131-132.

¹⁸¹ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2011, p. 1102.

¹⁸² A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto*, op. cit., p. 14.

¹⁸³ A. Zanzotto, *Premessa all’abitazione e altre prospezioni*, pp. 9-10.

casa-bosco-mondo, percorribile nei due sensi».¹⁸⁴ In questo modo è come se alla costruzione dell'io corrispondesse il medesimo tormento patito nell'edificare l'abitazione, come ha acutamente osservato Cortellessa:

«l'iperbole ironica di *Conglomerati* non deve fare sottovalutare l'autodiagnosi di *Premesse all'abitazione*; quello che qui chiama "cavernizzarsi dell'anima" in altre occasioni lo ha descritto, Zanzotto, come una "nevrosi del luogo". Come capita spesso, un'ossessiva *topophilia* adombra una segreta *topophobia*: questo vero e proprio *mal du pays* è quella che gli psicologi dell'ambiente chiamano "*place-dependance*"».¹⁸⁵

Nell'intervista raccolta in *Uno sguardo dalla periferia* Zanzotto parla in maniera bivalente della sua voluta scelta di isolamento, polarizzando la medesima condizione:

«nella mia tendenza all'isolamento c'è un sottinteso negativo, che corrisponde a una forma di dimissione, tutt'altro che convinta. Nello stesso tempo, tuttavia, c'è una volontà di resistere, quasi di aggrapparsi ad un relitto privilegiato in un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di relitti».¹⁸⁶

Nel 1966 Zanzotto sosteneva un'idea di poesia «che non vada verso nessun luogo e che non venga da nessun luogo perché essa è "il luogo", la condizione, l'inizio».¹⁸⁷ Anche questo è un tema proveniente da Heidegger, per il quale nel volume del 1959 *In cammino verso il linguaggio* l'«Ort» rappresenta non solo l'origine della poesia, ma anche la direzione. In questo senso la poesia evocherebbe l'essenza del linguaggio e allo stesso tempo il movimento verso il linguaggio stesso. Se si guarda alla vita e all'opera di Zanzotto in una visione complessiva, si può cogliere il paradosso secondo cui la sua esistenza è stata caratterizzata da una certa immobilità patologica, mentre la sua scrittura, al contrario, ha mostrato un continuo e instancabile movimento. La metafora più esplicita di questa

¹⁸⁴ L. Tassoni, *Zanzotto dal simulacro all'oikos*, in *Ecopoetry. Poesia del disagio ambientale*, numero monografico a cura di N. Scaffai «Semicerchio», LVIII-LIX, 2018, 1-2, p. 30.

¹⁸⁵ A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto, op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, in *Prospezioni e consuntivi*, p. 1150.

¹⁸⁷ Id., *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, in *Prospezioni e consuntivi*, p. 1142.

opposizione che oscilla tra lo stare quasi immobilizzati in un luogo e l'andare verso, è quella della "finestra" che ricorre in più luoghi dell'opera zanzottiana, sebbene non se ne faccia riferimento proprio in *Premesse all'abitazione*. La realtà osservata dalla cornice-finestra¹⁸⁸ che coglie quanto avviene in quell'oltre di cui Zanzotto valica il confine nella forma-finzione dei versi poetici e dei racconti di prosa. Della "finestra" si possono evocare i riferimenti già dalle pagine di prosa più remota di *Sull'Altopiano*, *Mercato distante*, dal finestrino della corriera in *Autobus nella sera*, ai primi versi pubblicati in adolescenza in *Poeti contemporanei* del 1938 «Ho guardato tanto nel giorno, / da questa finestra lontano», a «finestrina-oblò» di *Misteri della pedagogia*, all'episodio chiave *Per la finestra nuova* delle *IX Ecloghe*, alla «finestrela cèa» di *Mistierò* presente in *Idioma*, all'ultima di *Conglomerati*, *Elleboro: o che mai?* «finestra che dà sui monti e sul / guarire sempiterno». Questa forma-finestra costituisce uno spazio interno, ovvero uno «spazio di "cultura", cioè di "civiltà", partendo dal quale si contempla un fuori»¹⁸⁹ facendo sì che il fuori assuma la connotazione di paesaggio.

Premesse all'abitazione rappresenta il luogo testuale che condensa l'antinomia tra passato e futuro, la stessa circolarità temporale che si fonda, ancora una volta, sulla concezione di Heidegger di temporalità per cui il «con-temporaneo» indicherebbe «l'unità d'esser stato, essere presente, imminente».¹⁹⁰ In questo testo di prosa l'andirivieni temporale si manifesta già nell'esordio «deflagrava il 10 agosto 1944», ovvero il momento in cui si rende conto che il terreno sul quale vorrebbe porre le fondamenta della casa, tanto agognata, è lo stesso suolo in cui in quella estate «strugge la mite / notte Hitler, di fosforo» che compariva nel componimento *I compagni corsi avanti* all'altezza di *Vocativo* e in un "consuntivo" più maturo nei «roghi di interi villaggi» di *Conglomerati*. Si tratta delle pagine in cui Zanzotto narra di come avesse trovato rifugio "dietro il paesaggio", nel

¹⁸⁸ Cfr. *Partiture del mondo*, in *Un'evidenza fantascientifica*, in «Quaderni del Fondo Luigi Ghirri» n. 3, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, *Un'evidenza fantascientifica. Andrea Zanzotto, Luigi Ghirri, Giuseppe Caccavale*, a cura di Chiara Bertola e Andrea Cortellessa, Mantova, Corraini, 2021, pp. 21-33.

¹⁸⁹ M. Jakob, *Il paesaggio*, op. cit., pp. 126-127.

¹⁹⁰ M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, op. cit., p. 168.

«granturco vero e buono e altissimo» in seguito ai rastrellamenti nazifascisti che in quella data sconvolsero qui luoghi.

Ancora più interessante è la prospettiva che emerge dagli articoli pubblicati sulla rivista «La provincia di Treviso» cui Zanzotto offre una continuità collaborativa lungo tutto il 1962 e che definirà a posteriori «indagini di quella che poi si autochiari come coscienza ecologica».¹⁹¹ Tra questi vi è un intervento dedicato alla *Cultura in provincia*¹⁹² che mette in luce la contrapposizione, piuttosto cruciale per gli studi sul paesaggio, tra città e campagna. Secondo Zanzotto la diffusione sempre più capillare dei mass media ha comportato una certa omogeneizzazione della realtà che ha sbiadito le discontinuità topografiche e geografiche. Il processo di globalizzazione, dunque, ha generato a una lenta sovrapposizione tra «i modi di vita» di «metropoli e provincia».¹⁹³

«L'influsso della radio e della televisione, la velocità delle comunicazioni, la frequenza sempre più travolgente dei contatti tra le metropoli e il loro entroterra (solo per accennare ad alcuni dei fatti che caratterizzano il nostro tempo e i rapporti umani in esso) di giorno in giorno smantellano sopravvivenze e abitudini, e, pure nella grossolanità e nel frastuono di incontri che sono spesso disordinati e casuali, mettono anche gli strati di popolazione meno "aggiornati" di fronte a un presente fin troppo clamoroso».¹⁹⁴

Nell'intervista a Ferdinando Camon, tuttavia, Zanzotto sembra beneficiare di questo suo «sguardo dalla periferia», che gli consente nuove possibilità di interventi sul reale, per chi come lui ha scelto di vivere fuori dai "centri" e considera la «"vita di provincia" come contemplazione, meditazione pacata sulle cose di questo mondo».¹⁹⁵ Da qui ha inizio, con toni quasi pacati, la sua polemica nei confronti del deturpamento del paesaggio italiano che nel corso degli anni si farà sempre più accesa, soprattutto nei confronti di quella

¹⁹¹ Questa dichiarazione si ritrova nella premessa ad *Architettura e urbanistica informali* nel volume del 2005 *Il grigio oltre le siepi, In margine a un vecchio articolo* e nel volume curato da Matteo Giancotti, *Luoghi e paesaggi, op. cit.*, p. 120.

¹⁹² Il testo esce sul primo numero, gennaio-febbraio 1962, della rivista «La provincia di Treviso».

¹⁹³ A. Zanzotto, *La cultura in provincia*, in *Altre prospezioni*, Torino, Aragno, 2021, p. 41.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 42.

«deflagrazione, dell'assordante e accecante boom verificatosi in questi anni»¹⁹⁶ e quello che infine definirà «progresso scorsoio».

Nella già citata intervista a Ferdinando Camon del '65, in merito alla questione di sentirsi «giustamente qualificato come poeta informale», Zanzotto gli risponde «sono riferimenti possibili. A proposito dell'informale, così presto fuggito, direi che io ho tentato di afferrare qualche cosa dello scontro tra l'idea di una massima strutturazione [...] e le tensioni della non-struttura che oggi sono nell'aria».¹⁹⁷ Questa dialettica evoca i riferimenti materici *informali* che predominano lungo l'intera produzione zanzottiana, dove l'*informale* è intrinseco alla struttura stessa dei componimenti poetici e nelle costruzioni architettoniche. Oltretutto l'informale riesce a cogliere l'ultimo frammento dell'ordine e il nulla allo stesso tempo, fino a trovare:

«il suo significato negandosi nell'atto in cui si pone; nato come ricerca d'espressione della disgreganza, finisce col raccogliere ogni minimo grido che nel caos parli dell'ordine, finisce col manifestarne la presenza anche là dove prima non si sarebbe mai sospettata. *Lapides clamabunt*, e così chiameranno con voce umana le macchie, i grumi, il guazzabuglio materico, lo stesso nulla».¹⁹⁸

Tra i materiali messi insieme da Zanzotto in vista della creazione delle *IX Ecloghe*, si ritrova la versione completa di quella *Prova per un sonetto*¹⁹⁹ che già dal titolo sembra alludere a un tentativo non portato a termine, che avrebbe comportato la presenza di una decima ecloga. In realtà si intuisce come il testo fosse concluso, in quanto verrà pubblicato con il titolo *Giardino, gruppi di ferro*²⁰⁰ nel catalogo di una mostra dello scultore trevigiano Antonio Benetton che si era tenuta a Solighetto nell'ottobre 1960.

¹⁹⁶ Id., *Il Veneto che se ne va*, articolo con cui il 21 aprile 1970 Zanzotto inizia la sua collaborazione intermittente con il «Corriere della Sera», ora presente in A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 131.

¹⁹⁷ Id., *Il mestiere di poeta*, in *Prospezioni e consuntivi*, op. cit., p. 1133.

¹⁹⁸ Id., *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 126.

¹⁹⁹ Id., *Prova per un sonetto*, in *IX Ecloghe*, in *Le poesie e le prose scelte*, op. cit., p. 258.

²⁰⁰ Di questo sonetto che esce nel catalogo della mostra dello scultore Antonio «Toni» Benetton (1910-1996) inauguratasi nell'ottobre 1960 intitolata *Il giardino Salomon. Per sculture e gruppi in ferro*, restano solo i primi cinque versi con il titolo *Prova per un sonetto* in *IX Ecloghe*, prima di *Epilogo. Appunti per un'Ecloga e Bleu*. Ora il testo completo è stato incluso nel più recente volume *Erratici*.

Giardini, gruppi di ferro

L'informe mondo, l'informale sete
d'esistere, ombra, monti, fiumi, verde,
sensi e occhi mai nati, orme inconcrete
d'una forza che in sé chiusa si perde,

forse un paese diviene, una pausa
umanamente folta di destino;
il caso cede e libera la causa,
s'orienta la selva ed è giardino.

Oh in quel vitale grembo definita
realtà, ferro che folgora, che geme
tace minaccia avvince ingombra invita:
forme in battaglia, forme accolte insieme!

Ed ecco, inquieti, sensi, occhi nascete
per farvi nuda edenica quiete.

Le sculture di Benetton che rispondono appieno al canone dell'informale confermerebbero la tendenza a cogliere i riferimenti a tutto ciò che rinvia all'informe e al decisivo «passaggio per l'informità» dell'*Ecloga VIII* (in cui anche la tradizione arcadica appare putrefatta in «sanie informale, nigredo, liquame, / fimo implorante, fimo / muto»). Lo stesso informale che sfocerà in «Gnessùlogo» del *Galateo in Bosco*, soprattutto nell'iperforma dell'*Ipersonetto*.

Disperse e altre poesie 1937-2011, curato da Francesco Carbognin e pubblicato nella collana «Lo Specchio» Mondadori nel 2021.

All'altezza di *Ragioni di una fedeltà*²⁰¹ vengono mostrate due ipotesi antinomiche del paesaggio-piaga e paesaggio-fioritura: «l'insediamento umano nel quadro naturale costituito dal paesaggio potrebbe apparire del tutto accidentale o senza senso o addirittura dannoso come una piaga».²⁰² Se, tuttavia, il paesaggio-fioritura viene degradato a paesaggio-piaga, può anche verificarsi l'ipotesi opposta, per cui questo insediamento-piaga può lasciare il posto all'insediamento-fioritura «che un ambiente terrestre deve essere pronto a ricevere, anzi è in qualche modo predestinato a ricevere. A questa scommessa non si può sfuggire; l'uomo, quale momento più ardente della realtà naturale, si colloca in essa al punto giusto».²⁰³

In questa doppia prospettiva l'informale può contenere in sé anche un principio di armonia, trovando «il suo significato negandosi nell'atto in cui si pone; nato come ricerca d'espressione della disgregazione, finisce col raccogliere ogni minimo grido che nel caos parli dell'ordine».²⁰⁴ Questo avviene poiché una linea di formalità può essere rintracciata nelle stratificazioni geologiche che il paesaggio nella sua forma complessiva è ancora in grado di restituire in una perenne metamorfosi:

«Nella misura in cui si salvi il “quasi” eterno oggi della natura con il suo pullulare di acque, manti di vegetazioni, alture e cieli sempre uguali nella loro perpetua cangianza, esisterà un significato dei vecchi insediamenti, delle antiche misure architettoniche e urbanistiche rimaste coinvolte nelle linee portanti di un paesaggio. [...] anche il più tecnologizzato dei mondi dovrà proporsi un rapporto con la natura che trascende l'uomo se non altro per avergli dato origine: e sempre lo trascenderà – almeno – dall'alone

²⁰¹ *Ragioni di una fedeltà* esce nel volume *Abitare in campagna. Il Feltrino*, promosso dalla sezione di Feltre di Italia Nostra (Padova, Marsilio, 1967, pp. 17-20), che raccoglieva contributi di vari in occasione della mostra fotografica omonima tenutasi, tra il 3 settembre e il 15 ottobre 1966, alla Villa Pasole-Berton di Pedavena (Belluno); viene ripubblicato nel volume *Coscienza e conoscenza dell'abitare ieri e domani. Trasformazione e abbandono degli insediamenti nella Val Belluna*, a cura di Andrea Bona, Adriano Alpago Novello e Daniela Perco, Belluno, Provincia di Belluno-Museo etnografico della provincia di Belluno e del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi, 2006, pp. 53-56, anche in questo caso accompagnato da un secondo intervento steso per l'occasione, l'importante *Sarà (stata) natura?*. Infine, il testo è stato incluso alle pp. 69-77 del cit. *Luoghi e paesaggi*.

²⁰² A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 69.

²⁰³ *Ivi*, p. 70.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 126.

onnipresente dei cieli con i vergini astri che vi campeggiano e che nessuna cupola di materiale plastico o di plexiglas potrà far dimenticare». ²⁰⁵

La vera sfida posta dal paesaggio-piaga all'uomo «dissennato» che ha alterato e devastato il paesaggio-fioritura – lo stesso che lo aveva accolto – si ritrova nella: «marcia di autodistruzione del nostro favoloso Veneto ricco di arte e di memorie è arrivata, con le sue iniziative imprenditoriali, ad alterare la consistenza stessa della terra che ci sta sotto i piedi. Come non bastasse, ora la natura ha presentato il suo terribile conto all'uomo dissennato», ²⁰⁶ ma soprattutto Zanzotto si domanda chi in questo gioco di predominanza «saprà “governare” un’alterazione climatica?». ²⁰⁷

Nella prospettiva di Zanzotto quello che viene chiamato “progresso tecnologico”, forse sta assumendo una forma distopica che non conduce ad alcun equilibrio, ma sembra piuttosto convergere verso una corsa all’accumulo massificato e a un lento declino etico:

«La grande “novità” economica è talmente regressiva, dal punto di vista di un armonioso sviluppo umano, da crescere su se stessa quasi in modo acefalo. E ha finito per rendere tutto più liso, più fragile, senza alcuna forma di *pietas* capace di saldare “passabilmente” ciò che fu a un presente sempre più puntiforme e a un futuro tanto brulicante di possibilità, quanto enigmatico, per non dire torvo. Ora manca del tutto la presenza di segni di una *restitutio* del passato». ²⁰⁸

A partire da quegli anni, e in particolare dalla metà degli anni ‘70 e inizio dei ‘90 per Zanzotto «si è trattato di un vero e proprio sentirmi “portar via la terra sotto i piedi”, sentirmi strappare il tappeto sul quale si sosteneva la parte fondamentale del mio mondo». ²⁰⁹ Si può accennare anche alla sua «percezione di una progressiva e, all’orizzonte, definitiva scomparsa del dialetto che mi ha portato, nella seconda metà degli anni 70, a scrivere nella parlata del mio paese. [...] necessità di tenermi stretto a questo

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 75-76.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 122-123.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 148.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 138.

mio remoto e necessario “appoggio”, coincidente con la realtà del mondo agricolo e artigianale che stava tramontando». ²¹⁰

3.4. Memoria del futuro nel paesaggio

Nel saggio *La memoria nella lingua* (1999) il paesaggio della montagna si presenta in termini affettivamente molto marcati: «mio padre oppositore strenuo della dittatura fascista, trovò rifugio a Santo Stefano di Cadore, e lì poté esercitare il suo lavoro di insegnante presso un consorzio artigianale, e anche di pittore-decoratore nonostante le interdizioni opposte al regime» ²¹¹ e da questo «immenso nord» ²¹² nasce la sua prosa. L'immagine della montagna è per Zanzotto quella di un «“paesaggio geologico”, ovvero di una illustrazione della geologia, come se ci fosse consentito sprofondare nelle ere della terra-lingua. Per la ricchezza di particolarità (al plurale) e allo stesso tempo per la profondità geologica di cui ognuna di esse è testimonianza, sovente sono stato sospinto a cercare nelle parole [...] un vero luogo, capace di accogliere tutta l'ampiezza del suo tempo presente e del suo tempo inabissato. La toponomastica e l'etimologia sono base di questo processo di restituzione fantastica». ²¹³ È proprio nell'immagine della montagna che si condensa la stratificazione geologica:

«Ma l'idea che si è andata formando in me a proposito della montagna è quella di un universo in cui meglio si fanno leggibili e più lentamente si cancellano i legami del corpo e dei suoi atteggiamenti profondi in rapporto col luogo, il “terreno” sul quale l'animale-uomo cresce entro il suo raggio d'azione vitale. È proprio la montagna sempre ricchissima di strati e di aree, a volte puntiformi, in cui l'elemento etnico trova variazione espressiva in una postura, un oggetto, una sua diversa collocazione nel “qui ed ora” e nel cosmo. Non va dimenticata inoltre la funzione esercitata dal “pettine” dei fiumi veneti, che crea un ininterrotto susseguirsi del “di qua” e “di là”, un alternarsi incredibilmente netto di situazioni linguistiche e antropologiche distinte lungo quelle linee». ²¹⁴

²¹⁰ *Ivi*, pp. 139.

²¹¹ *Ivi*, p. 136.

²¹² *Ivi*, p. 137.

²¹³ *Ivi*, p. 141.

²¹⁴ *Ivi*, p. 138.

A questa sedimentazione geologica Zanzotto fa coincidere anche una stratificazione linguistica, al punto che: «tra le stratificazioni e le varianti più curiosamente ascoltate e poi acremente rimuginate e indagate, spesso fonte della gioiosa sorpresa di un pezzo di realtà ritrovata, sono da mettere in primo piano quelle linguistiche».²¹⁵ Il dialetto sembrava sparire dinnanzi «dall'irruzione dell'attuale sistema sociale dominato dalla cyberfinanza e dai massmedia».

Con *Un'evidenza fantascientifica* Zanzotto conclude la sua riflessione sul tema ambientale nel saggio intitolato *Sarà (stata) natura?* (2006), soffermandosi su quale sia il fattore che ha generato questa frattura nel dialogo tra uomo e natura:

«C'è stato un tempo in cui ho creduto che la cultura nascesse e si sviluppasse come manifestazione spontanea di un dialogo in atto tra l'uomo e la natura, quasi di un rapporto di mutua e amorosa comprensione tra una madre e il proprio feto, mai destinato, proprio per questo, a un irreversibile distacco dall'alvo naturalistico di provenienza. A conti fatti, posso dire di essermi parzialmente illuso. Non si è trattato di due realtà in accrescimento reciproco, ma di un rapporto unidirezionale di prevaricazione; tantomeno si può parlare di un vero e proprio "dialogo", relativamente al tragico scempio della natura commesso dall'uomo in quest'ultimo quarantennio, ma di una monologante e allucinata sequela di insulti. Il male da cui ha avuto origine "questo" uomo dipende proprio dall'essersi volontariamente sradicato dalle proprie origini, dall'essersi gettato in spregiudicata balia del dogma capitalistico, inabissato nella melma di una superfetazione di minime-massime violenze che trovano un'esclusiva giustificazione nella cruda meschinità di interessi particolaristici».²¹⁶

Quello che emerge è una riflessione, da parte di Zanzotto, intorno alle problematicità di un progresso indifferente all'etica, «progresso scorsoio», facendosi sostenitore della difesa della bellezza (*Beltà*²¹⁷) del paesaggio continuamente offesa:

«Si è verificata una *damnatio* di questa *memoria* territoriale millenaria, o, meglio, una banalizzazione della storia *in toto*, che ha comportato un violento rovesciamento dei rapporti temporali, e l'antichissima

²¹⁵ *Ivi*, p. 138.

²¹⁶ *Ivi*, p. 150.

²¹⁷ Titolo anche di una raccolta poetica *La Beltà* (1968).

realtà naturale, da sempre fondante la stessa idea di “essere umano”, si dà oggi come miraggio ecologico, proiettato verso un futuro estremamente avanzato: non verso “ciò che sarà”, ma verso “ciò che sarà *stato*”». ²¹⁸

In *Ambienti naturali e ambienti umani* (1933) il biologo estone Jakob Johann von Uexküll mette in luce la differenza tra ambienti animali e ambienti umani. Secondo Uexküll gli ambienti umani sono più complessi, oltre ad essere di vario genere e numerosi, dal momento che a costituirli sono i singoli individui e non coincidono con la specie. In questa teoria anche gli animali contribuiscono a delineare il proprio *habitat*, costruendo porzioni significative dell’ambiente. È importante individuare le caratteristiche principali di quello che viene definito *habitat* per gli esseri umani. Secondo Uexküll l’ambiente umano corrisponderebbe a quello che per le specie animali sono i dintorni (*Umgebung*): ²¹⁹ «l’ambiente dell’animale [...] costituisce solo un frammento dei dintorni che vediamo estendersi intorno a lui: i dintorni non sono altro che il nostro stesso ambiente, l’ambiente umano». ²²⁰ L’*Umgebung* rappresenta una struttura estesa, ma per sua stessa definizione essa è anche marginale e limitrofa, in cui «i dintorni di una specie sono la tara che rimane una volta che da una qualunque struttura biologico-materiale (una stanza, un albero, una porzione qualsiasi del pianeta) si sottraggano gli ambienti propri delle singole specie». ²²¹ Questo significa che la specie umana ha la possibilità di accedere anche agli ambienti delle altre forme di vita: la sensibilità ambientale propria dell’*Homo Sapiens* che è in grado di conoscere gli ambienti intorno a lui. In realtà, questa caratteristica del mondo umano conduce a una frattura, poiché se le altre specie occupano spazi nettamente distinti, nel caso dell’uomo questi spazi vengono a sovrapporsi.

Il biologo estone, infatti, in *Ambienti animali e ambienti umani* (1933) analizza il fenomeno per cui il rapporto tra gli animali e il loro ambiente (*Umwelt*) è «ottimale»,

²¹⁸ A. Zanzotto, *Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 152.

²¹⁹ La traduzione italiana “dintorni” non sarebbe del tutto precisa; la parola tedesca *Umgebung* letteralmente significherebbe “quel che si dà intorno”, dove il verbo *gebung* proviene da *geben*, ovvero “dare”.

²²⁰ J. Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Quodlibet, Macerata, [1934] 2010, p. 55.

²²¹ *Ivi*, *Prefazione*, pp. 29-30.

mentre quello tra un animale e i suoi dintorni (*Umgebung*) è «pessimale». Riprendendo le teorie di Bodenheimer anche Uexküll concorda sull'uso dei termini *pessimale* e *ottimale*:

«il termine *pessimale* per caratterizzare il mondo estremamente ostile nel quale vive la maggior parte degli animali. Solo che a esser così non è il loro ambiente, ma i loro dintorni. Come regola generale potrebbe valere l'idea che è l'*ambiente* a esser *ottimale*, cioè estremamente favorevole, mentre i *dintorni* sono sempre *pessimali*. L'essenziale è sempre che sia la specie a sopravvivere, quand'anche dovesse soccombere una grande quantità di singoli individui. Proprio perché l'ambiente è ottimale, se i dintorni di una specie non fossero pessimali, questa finirebbe col prevalere su tutte le altre specie».²²²

È in una situazione simile che possono verificarsi delle forme di scompenso legate alla supremazia di alcune specie su alcune altre. Questo squilibrio riflette la situazione attuale, che si sta verificando negli ultimi anni, in cui emerge la peculiarità ecologica dell'uomo contemporaneo, mai realizzata in nessuna delle altre specie: «siamo una specie a distribuzione globale internamente integrata».²²³

L'uomo è, dunque, disambientato mentre la natura costituisce per ogni specie animale l'*habitat* che, invece, per l'uomo rappresenta il polo conflittuale. In questa prospettiva la natura ne risulta inerme e il processo di devastazione è inscritto nel rapporto uomo-ambiente. Questo spiega il motivo per il quale uomo e natura non potranno mai intrecciarsi e dove la possibilità di «dire natura»²²⁴ diventa un soffocamento. Il paesaggio diventa un attributo tecnico con cui l'uomo si protegge dalla natura stessa, come si registra nel componimento di Zanzotto *Dirti natura*, contenuto nella raccolta *Sovrimpressioni* (2001). Nel volume che reca il titolo *In questo progresso scorsoio* pubblicato nel 2009 e che raccoglie due anni di conversazioni con Marzio Breda, Zanzotto oppone ancora resistenza a questo scenario ambientale in decomposizione. Le questioni legate all'ambiente e alle alterazioni climatiche, ma anche tematiche transculturali come quelle che riguardano i conflitti per l'energia, le problematiche demografiche, i mascherati razzismi, «gli inganni

²²² Ivi, p. 52,

²²³ N. Eldredge, *La vita in bilico. Il pianeta Terra sull'orlo dell'estinzione*, Einaudi, Torino, 2000, p. 208.

²²⁴ A. Zanzotto, *Dirti "natura"*, *Sovrimpressioni*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 895.

del turbo-capitalismo» sono al centro delle questioni affrontate. La teoria di “progresso” delineata da Zanzotto risulta autodistruttrice, indifferente all’etica e che avanza senza affacciarsi al buon senso:

«Poteva sembrare che tutto andasse sempre meglio sotto il segno della scienza e della tecnologia, ma la stessa velocità dei cambiamenti si trasformò in stato febbrile e nacque la “dromologia” di Paul Virilio, che veniva da Mac Luhan. “Di tutto, di più” è oggi lo slogan che esprime il terribile mito di una crescita senza fine, di un’immortalità macchinina mossa peraltro dai più bassi istinti dell’*homo oeconomicus* e quindi spezzata da crepe successiva, soffocata dalla sua stessa pletora. Tutto questo faceva dimenticare qualsiasi finalità profondamente umana, mentre già dagli anni Quaranta e immediatamente successivi si correva al riarmo atomico mondiale. Questo tempo fu detto dell’“equilibrio del terrore” (una contraddizione in termini), e in seguito, al suo crollo, non poteva non aprirsi che la fase del “terrore di ogni giorno”». ²²⁵

Questa difficile attivazione di una forma di speranza deriva dalle sue riflessioni intorno alla storia umana e alla progressiva evoluzione dell’uomo, che secondo la logica darwiniana procederebbe «a scatti e a caso, senza alcun piano prestabilito», ²²⁶ motivo per cui Zanzotto crede che il passaggio dal tempo “storico” al cosiddetto “geologico” non sia stato ancora superato del tutto. L’immagine assunta da Zanzotto per esprimere questo «trauma» trova una corrispondenza nella figura della conchiglia fossile ricoperta dal fango espulso dai vulcani sottomarini, evocata nella poesia di Giacomo Zanella, *Sopra una conchiglia fossile*: «Sul chiuso quaderno / dei vati famosi, / dal musco materno / lontano riposi, / riposi marmorea / dell’onde già figlia, / ritorta conchiglia [...] Riflesso nel seno / de’ ceruli piani, / ardeva il baleno / di cento vulcani». ²²⁷

Zanzotto riflette su questi versi e comprende come una simile stratificazione storico-geologica abbia introdotto «al trauma forse più forte che l’uomo abbia dovuto soffrire: passare dalla storia alla geologia e tentare di armonizzare il tempo storico con il tempo biologico e, appunto, con quello geologico e cosmologico». ²²⁸

²²⁵ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., pp. 120-122.

²²⁶ Id., *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, p. 67.

²²⁷ *Ivi*, p. 66.

²²⁸ *Ivi*, p. 60.

Questa dichiarazione potrebbe evocare la metamorfosi intrinseca all'opera di Zanzotto che riflette la stessa trasformazione morfologica del paesaggio. In questo lungo arco temporale si potrebbero individuare tre momenti, o forse tre forme di memoria intrise nel paesaggio. Quella che Patrizia Violi, alla luce dei *Trauma Studies*, in cui memoria e trauma si richiamano l'un l'altro, chiama *risemantizzazione spaziale*,²²⁹ dove la ferita inflitta dal tempo allo spazio geografico-geologico si manifesta in tre momenti.

A una prima fase legata alla mutazione paesaggistica dei luoghi veneti del Dopoguerra e della Resistenza, ne segue una più evidente che riguarda la devastazione causata dall'industrializzazione selvaggia sul paesaggio italiano. Da agricolo e rurale a repentinamente industriale, questo fa del paesaggio italiano un caso unico se si guarda alle altre realtà europee. Ne consegue un'ultima fase in cui Zanzotto riflette sulle catastrofi ambientali globali, che si manifestano in un mondo post-umano, post-significante e a-significativo.

All'interno di questa Grande Trasformazione Zanzotto coglie non tanto una frattura, quanto piuttosto un «vuoto epistemologico»²³⁰ nel quale si assiste ad un progressivo svanire di tutti i «modelli interpretativi e comportamentali più o meno rassicuranti»²³¹ nel clima generale in cui emergono solo parvenze di verità. Questa sovrapposizione di modelli epistemologici e di grandi incertezze trova spazio nel linguaggio poetico che non fa altro che riflettere «questo groviglio di mancamenti e di distorsioni»²³² fino a diventare quasi «afasica» come dimostrano le ultime tre raccolte poetiche (*Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*).

²²⁹ P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano, 2014, p. 37.

²³⁰ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, p. 36.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

Capitolo 4

4. Raccolte delle poesie scelte e commentate

4.1. *Dietro il paesaggio* (1951)

Dietro il paesaggio comprende liriche composte tra il 1940 e il 1948; la silloge, un anno prima di uscire nella collana Mondadori «Lo Specchio» nel 1951, è già vincitrice del premio San Babila davanti ad una giuria composta da Montale, Ungaretti, Quasimodo, Sinisgalli, e Sereni. L'esordio di Zanzotto elude la contingenza storica e, consapevole di una necessità di un radicale rinnovamento all'interno del genere lirico, seguirà un percorso del tutto sperimentale tenendosi lontano dalle mode avanguardistiche.²³³ L'ombra di un futuro sperimentalismo è già sedimentata in questa prima raccolta: qui non solo si generano le prime «isotopie semantiche» intratestuali, tra cui la toponomastica finzionale²³⁴ e i simboli ricorrenti (tema del baco da seta, la madre, la luna, le stagioni, il freddo Nord e i cromatismi), ma anche i dispositivi retorico-lessicali (da iper-letterario a impoetico) che, nonostante il processo di metamorfosi morfologica e sintattica, caratterizzeranno l'intera opera poetica. Rispetto ad un movimento stratificato della sua produzione poetica, in un intervento del 1977 Zanzotto dichiarava:

«E ogni libro io lo trovavo 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, che ricadendo acquisisse uno spessore. Nel giro di 4-5 anni nascevano così i miei libri, molto diversi l'uno dell'altro, quasi anelli di una catena, intrecciati tra di loro ma ognuno nettamente distinto, dislocato rispetto a quelli precedenti: anche se proprio una revisione, una nuova focalizzazione dei vecchi temi, del vecchio io, costituiva il nucleo attivante del procedere».²³⁵

²³³ Cfr., L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, Mimesis, Milano-Udine, 2020, p. 19.

²³⁴ In questa raccolta il paesaggio trova voce e acquisisce una forma attraverso un suo linguaggio specifico accogliendo così una toponomastica del tutto finzionale e inventando con particolari *senhals* i suoi luoghi reali: Rolle diventa *Dolle*, Arfanta *Lorna*; mentre nelle pagine di prosa *Sull'Altopiano* Zanzotto ricorre ad una toponomastica ulteriormente differente.

²³⁵ A. Zanzotto, *Autoritratto*, in *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano, 1999, p. 1208-9.

In risposta a qualcuno che aveva individuato uno «stacco violento» tra le prime raccolte e quelle più recenti, trova conferma l'ipotesi che sorregge questo lavoro, quando lo stesso Zanzotto afferma: «tra le mie varie opere, io penso che continuità esista tra di esse, proprio perché sono strettamente connesse da un fatto di quotidianità».²³⁶

Secondo Dal Bianco: «Il percorso di Zanzotto è una spirale. Per quanto la curva si allarghi fino a comprendere l'universo mondo, ogni suo punto è in rapporto costante con l'origine, con un luogo – Pieve di Soligo – e con un libro – *Dietro il paesaggio*».²³⁷ L'affermazione di Dal Bianco è ampiamente condivisibile, soprattutto se si considera che tale circolarità sarà decisiva per le scelte tematico-simboliche che ricorrono nel *corpus* delle opere zanzottiane. L'esperienza post-ermetica in cui viene inquadrato l'esordio poetico di Zanzotto denota già un uso del codice poetico “postumo”, ma invisibilmente sottoposto a operazioni originali di quello stesso codice.²³⁸ Da un punto di vista formale si tratta di un atteggiamento costante che emergerà nelle raccolte successive (si pensi ad esempio alle *IX Ecloghe* o al *Galateo in Bosco*) nel rapporto di Zanzotto con la tradizione letteraria.

Il titolo di questa prima raccolta esemplifica l'idea che sta alla base di alcune riflessioni teoriche del poeta intorno al paesaggio, raccolte nel 2013 all'interno del volume *Luoghi e paesaggi*, e fondate sull'idea di una messa in discussione del punto di vista antropocentrico. L'io viene a collocarsi appunto “dietro” il paesaggio, poiché avverte la relatività della sua posizione rispetto all'ambiente e agli altri esseri che lo abitano. Come ha annotato lo stesso poeta: «Il paesaggio non esiste in senso assoluto ma si manifesta come evento, accadimento che lega in un intreccio indissolubile e non descrivibile – se non per approssimazioni – la realtà del luogo e la condizione psico-fisica dell'uomo».²³⁹ Nella poesia di Zanzotto i luoghi e i paesaggi non esistono sempre, ma nel momento in cui «tra essi e l'uomo fluisce quella “corrente di desiderio” unificante, “dirimente / l'idea stessa di trauma”, grazie alla quale l'uomo si sente orientato nel luogo che abita, e coglie se stesso come parte di un tutto incommensurabile».²⁴⁰ È come se sulla percezione dei

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. VII-LXXXV: IX.

²³⁸ L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 20.

²³⁹ A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 10.

²⁴⁰ *Ibidem*.

luoghi in Zanzotto, anche nei momenti di maggiore euforia, tra io e paesaggio gravasse sempre «un’ipoteca di irrealtà, il timore-presagio della comunicazione interrotta».²⁴¹

Qui il paesaggio diventa *alter ego* del poeta, ma anche metalinguaggio, limite spaziale, riferimento costante e controprova della sua esistenza: ne risulta la continua metamorfosi dell’io nella realtà naturale o viceversa l’umanizzazione del paesaggio. Questo appare come riparo, come luogo non contaminato dalla presenza umana. Il paesaggio si presenta al lettore come qualcosa intorno a cui porsi attraverso un legame fisico con il corpo. Qui il paesaggio è visto come un elemento di protezione che può manifestarsi davvero come un riparo in quanto incontaminato e non partecipe delle brutture nelle quali l’essere umano ha agito.

Il poeta esclude per questo qualsiasi presenza umana: protagonista dei versi è il paesaggio stesso che, tuttavia, non può più essere guardato con quella stessa dolcezza di un tempo precedente alla guerra. La presenza umana è vista come «fastidio» dal momento che è stato l’uomo a provocare gli orrori del Novecento: «non solo scrivere poesia dopo Auschwitz ma scrivere “dentro” queste ceneri, arrivare ad un’altra poesia piegando questo annichilimento assoluto»²⁴²; al poeta non resta che collocarsi dietro il paesaggio, non potendosi più sentire parte di esso o partecipare alla sua natura autentica, ormai andata perduta:

«Nei miei primi libri, io avevo addirittura cancellato la presenza umana, per una forma di “fastidio” causato dagli eventi storici; volevo solo parlare di paesaggi, ritornare a una natura in cui l’uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti».²⁴³

Questa presenza umana non viene totalmente espunta dal testo poetico, ma subisce piuttosto un processo di progressiva erosione e lento sfaldamento oppure si piega nella direzione di alcuni esiti connaturati della medesima natura di un paesaggio

²⁴¹ *Ivi*, p. 11.

²⁴² *Id.*, in *Per Paul Celan, in Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano, 1999, p. 1332.

²⁴³ *Id.*, *Intervento*, in *Prospezioni e consuntivi*, in *ivi*, p. 1277.

apparentemente armonico. In realtà le colline, le acque, i muschi, la vite, gli orti, la neve e tutti gli altri elementi naturali vengono continuamente esposti a gelo e ustione, a luce accecante e ghiaccio, attraverso una serie di forme ibride e antitetiche che riguardano anche il versante grammaticale, sintattico e retorico. Sin dalla prima raccolta, in realtà, l'elemento naturale sembra affacciarsi su uno scenario catastrofico. A questa altezza può già essere rilevata un'«ecologia *ante litteram*» di cui Zanzotto si era fatto «portavoce fin dagli anni Cinquanta».²⁴⁴ Si avverte un'angoscia indeterminata in cui sembra planare un "lutto oscuro" su tutti gli elementi naturali e microbiologici. Si può cogliere tale aurea di tenebrosità dietro il disegno di questo primo esordio poetico, anche se già nei *Versi giovanili* (precedenti, ma pubblicati a posteriori nel 1970) compare una lirica che inizia con «nei cimiteri fonti», in cui come ha notato Giancotti possono essere rintracciate alcuni segni dell'espressionista austriaco Georg Trakl.²⁴⁵

Alcuni dei traduttori dell'opera di Zanzotto, come il poeta messicano Ernesto Hernandez Busto,²⁴⁶ ma anche gli statunitensi Patrick Barron e Ruth Feldman,²⁴⁷ si soffermano su come in *Dietro il paesaggio*, tutto sembri schiudersi su un fondo di cataclisma. Si avverte un'angoscia indeterminata in cui gli elementi possono evolvere al contrario delle loro proprietà (prevalgono titoli come "*Sole acquatico*", "*Profilo liquido*", "*umida chiocciola*"). I traduttori intravedono già una crepa all'interno del cosmo in cui il discorso poetico si dà tra silenzio e urlo, percependo una tensione anticipata che si instaura tra detto e afasia.

Secondo Zanzotto:

«La poesia tendeva a non volgere più il suo discorso "nella scissione", nel quadro delle velleità d'evasione e di irresponsabilità [...] ma piuttosto "sulla scissione", a farsi cioè vivente accettata

²⁴⁴ S. Dal Bianco, *La «religio» di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Per Andrea Zanzotto*, Atti del Convegno, Firenze, 29 novembre 2011, a cura di M. G. Beverini-Del Santo e M. Marchi, Polistampa, 2012, pp. 7-21.

²⁴⁵ M. Giancotti, «*Nei cimiteri fonti*» da «*A che valse? (1938-1942)*», in «*A foglia ed a gemma*», pp. 24-25.

²⁴⁶ Si rimanda all'antologia bilingue spagnolo-italiano curata da E. H. Busto nel 1996: *Del paisaje al idioma. Antología poetica*, a cura di Ernesto Hernández Busto, Artes de Mexico-Universidad Iberoamericana, Mexico, 1996.

²⁴⁷ P. Barron, *The selected poetry and prose of Andrea Zanzotto. A Bilingual Edition*, op. cit.

problematica. L'atto poetico era comunque, pur nei suoi due diversi "modi", estremamente chiaro e rigoroso, e la risposta a questa coscienza, a questa vitalità, solo in apparenza ignara della storia, era concretezza di uno stile, la sempre rinnovata verità sulla pagina, sul piano dell'arte. [...] In realtà la poesia non era mai stata salvatrice nella forma intesa dai teorici dei più diversi suoi funzionalismi, anche se in determinati periodi, e in determinati poeti, si era avvicinata alla storia in modo più evidente [...]. Essa era di per se stessa, in ogni caso, salute, era sempre stata l'apparizione più probabile della verità, della libertà, e quindi della storia».²⁴⁸

In *Dietro il paesaggio* l'io è attraversato da una nevrosi e la sua tendenza è quella di tutelarsi dietro a una natura apparentemente perfetta e connotata ancora da un valore armonico. Tale momento di equilibrio, tuttavia, è velato da una profonda e amara consapevolezza: è in atto una trasformazione del paesaggio arcadico e un tempo familiare al poeta. Il suo disincanto si riversa all'interno di un'idea di paesaggio come luogo escluso dal tempo. Si verifica, quindi, uno scontro diretto tra la componente ideale e la contingenza storica: in un certo senso il tragico storico e il sublime letterario si uniscono antitetici.

In alcune acute considerazioni esposte dal poeta nel saggio intitolato *Verso-dentro il paesaggio* risalente al 1994, contenuto nella raccolta intitolata *Luoghi e paesaggi* curata da Matteo Giancotti nel 2013, si può osservare come il paesaggio entri nella pratica pittorica in maniera assoluta dove tendono a predominare gli elementi naturali e scompare la figura umana che aveva avuto funzione predominante lungo i secoli, per poi divenire accidente-contingenza che si confonde tra il verde e il cielo. Appare un nuovo senso panico della realtà che si può collocare tra idealismo e romanticismo.

Le produzioni pittoriche ottocentesche avevano esiti molto differenti tra loro: spesso si assisteva ad un abbandono dell'effetto panoramico e un conseguente disinteresse per il luogo da prendere a soggetto. Il rifiuto della stilizzazione, del verde ideale, in cui le forme tendono a scomparire, confondendosi tra realtà e fantasia. Il pittore arriva a prediligere il "plein air" dove «non c'è più un atteggiamento distanziato (passivo) nei confronti dell'ambiente e l'amore o solo l'interesse per ogni aspetto della natura si traduce in un concetto avvolgente, soggettivo».²⁴⁹

²⁴⁸ A. Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, in *Le Poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 1095-1097.

²⁴⁹ Id., *Verso-dentro il paesaggio*, in *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 49.

Camille Corot, secondo il poeta, «ridefinisce in termini nuovi il sentire della natura, tanto che questa nella rappresentazione (il paesaggio) deve darsi pienamente, avere un senso, essere rifatta, manipolata, perché solo così sarà posseduta all'origine»,²⁵⁰ solo così si potrà individuare l'origine, per descrivere il processo creativo che ne è alla base. Il mondo diventa, così, un'esperienza da vivere e da conoscere attraverso la pittura.

Nei dipinti di Corot prevalgono le rappresentazioni di alberi, dove «la stanchezza e la ripetitività comunque non spengono mai quella pulsione, quell'incontrare e identificare intensamente ogni albero, ogni ramo, ogni foglia che rimangono così intrisi del senso intimo dell'autocrearsi della natura, ricordando non solo i luoghi, magari trasfigurati, ma la loro essenza, il loro potere di rinvio a un "altro luogo"». ²⁵¹ Corot ha unito natura e paesaggio. Nella sua opera *Le coup de vent* «rappresenta un punto di arrivo, terminale per la sua ricerca, con una notevole ipoteca sul futuro; eliminato ogni elemento superfluo, estraneo (ovvero non naturale), rimangono solo gli alberi disposti ad arco che, occupando tutta la superficie, si stampano nel cielo grigio, da fondale, e manca qualsiasi proporzione, o meglio, non c'è più alcun valore di riferimento. Lo testimoniano anche certi residui-ornamenti, sedimentazione di un qualche cosa che non vuole estinguersi, polverizzarsi, ma alla fine deve necessariamente scomparire: la figura ormai piccola, sottodimensionata, irriconoscibile». ²⁵²

Nei pittori minori veneti comune è il desiderio «di entrare nel paesaggio, di arrivare alla definizione del momento che fissa un legame tra l'emozione e il segreto tremito dell'ambiente aperto che la suscita. In fondo la produzione di Corot può ben essere l'archetipo, l'idea originaria, dove si innesta per esempio la trasfigurazione dell'ambiente fatta da Guglielmo Ciardi, tutta protesa verso il quotidiano, eppur vibrante della percezione di un infinito insieme». ²⁵³

A tutta questa tradizione veneta e a Corot, verso il quale il padre di Zanzotto era particolarmente devoto, si è formata «una certa mia idea-emozione fondante nata dal e nel paesaggio: qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire, anche attraverso le

²⁵⁰ *Ivi*, p. 51.

²⁵¹ *Ivi*, p. 53.

²⁵² *Ivi*, pp. 55-56.

²⁵³ *Ivi*, p. 58.

parole, mentre è in fuga da ogni possibile definizione perché in sé le racchiude tutte. *Dietro il paesaggio* è il titolo del mio primo libro, ma per me questo può essere ancora un programma».²⁵⁴ Interessante risulta qui la riflessione - a distanza di quarant'anni - sulla propria produzione di esordio intorno alla quale il poeta ritorna spesso, «come una spirale» appunto.

4.1.1. Le prime letture di *Dietro il paesaggio*

Attraverso commenti e autocommenti la poesia di Zanzotto è stata spesso di ardua interpretazione ermeneutica e sin dal suo esordio l'interpretazione della sua poetica ha avuto esiti differenti con qualche difficoltà nel rapporto tra la sua poesia e i suoi primi lettori. Una delle prime voci ad apprezzare la raccolta poetica d'esordio di Zanzotto è stata quella di Carlo Betocchi; in uno dei primi scambi epistolari tra i due poeti, leggiamo:

Pieve di Soligo

16 novembre '52

Caro Betocchi,

mi rivolgo e lei perché ha manipolato qualche interesse per il mio lavoro e per me, ed anche perché so che con lei si può parlare chiaramente. Le chiedo un aiuto: se può cioè presentarmi a qualche giornale perché io possa collaborarvi. Mi trovo in una condizione poco bella, avrei bisogno di guadagnare qualche cosa di più dello scorso stipendio di professore medio quasi di ruolo e non ci riesco. L'unico giornale a cui son riuscito a collaborare è il "Gazzettino" che ogni due mesi mi pubblica un elzeviro, ma evidentemente ciò è poco. Vedo inoltre che molti giovani (forse più giovani e più fortunati di me che ho passato la trentina) lavorano per la radio, ad es. La Capria, Visconti, Rea, Pasolini etc. Va bene, io non vengo mai a Roma e ora non frequento nemmeno Venezia o Milano, non incontro nessuno, ma ciò non dovrebbe impedire che anch'io ottenessi qualche saltuaria collaborazione radiofonica. Se lei potesse aiutarmi anche in questo campo ne avrei molto

²⁵⁴ *Ivi*, pp. 58-59.

piacere. Mi è capitata tra le mani la lettera da lei scrittami circa un anno fa in risposta al mio ringraziamento per la sua recensione. Nonostante l'asprezza della doccia che mi ha inflitta vedo che Lei è l'unico che sia interessato con un po' di serietà a "Dietro il paesaggio". Da quel libro ho avuto solamente amarezze, perché pochi l'hanno compreso, meno letto e quasi nessuno letto con attenzione. E poi penso che si sia voluto farmi scontare il premio (anche da lei...imputatami): i primi a mandarmi a mare, col non scrivere niente, sono stati proprio gli amici del "Kreis" di Milano, che pure tanto mi avevano incoraggiato; invece ho ricevuti i più svariati insulti dagli esponenti delle varie correnti "realistiche". Basta, oggi nessuno ne parla più e buona notte. Pure sento un certo dolore per la piega presa dalla mia avventura letteraria, mi sento un po' veduto come "abbozzo" o come "montatura" o come "ingenuità che sfuma nell'abitudine scolastica". Eppure io sono ancora convinto che quanto ho scritto abbia un suo mutato significato e che (qui mi trovo in contrasto con lei!) gl'imbrogli da tanti riscontrativi in realtà non ci siano, o almeno non in sensibile misura. E poi, le so io queste cose (sorrída?). Oggi vado guarendo dalla nevrosi di allora, spero che scriverò, ma vedo molto meno di allora. Mi scusi, non se la prenda.

Affettuosamente

Suo Andrea Zanzotto²⁵⁵

Qualche anno più tardi Carlo Betocchi scriveva:

Bordighera, 1° settembre 1957

Via Vittorio Veneto, 2

Caro Zanzotto,

Mi hanno respinto qui, dove resterò un'altra decina di giorni, il Suo VOCATIVO e la cortese cartolina d'accompagnamento. Grazie del libro, dell'affettuoso

²⁵⁵ Trascrizione della lettera rinvenuta presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze. Fondo Betocchi – fascicolo 1779.

ricordo, e della promessa di venire a Firenze, dove spero di vederLa davvero, anche perché desidero davvero che il libro porti due righe di dedica.

Come si fa soltanto coi libri certi, e dove si ha la certezza di trovare un poeta, io ho letto VOCATIVO di un fiato. Ci ho ritrovate, più ricche, più sue, più centrate, le bellissime qualità di DIETRO IL PAESAGGIO. Parlo della prima lettura, e di quella meraviglia con cui Lei – che è un poeta – sa che si esce dalla lettura di un poeta che è davvero tale. Non saprei ancora dirLe nulla di certo, se non questo piacere di aver goduto di un miele, che è miele di vere api, e da quei tali prati, e valli e selve che sono le più italiani possibili: ciò che è uno dei non piccoli meriti della Sua poesia. Non Le dico infatti il piacere che mi fa il sentirvi trapassare la nostra più bella tradizione, e il senso d'un Petrarca innestato su una frondosa ombrosità tassessa, e quanto son lontano dal dire tutto, visto che poi trapassano nella Sua poesia anche tante delle più moderne esperienze risolte in chiave italiana. Virgilio accenna, in fondo, come specchiato in un'acqua mossa.

Caro Zanzotto, mi rallegro tanto tanto con Lei: io credo Lei il migliore e il più valido dei poeti che hanno scritto dopo il '45: certo il più dotato: e l'abbraccio di tutto cuore.²⁵⁶

Nel 1952 Franco Fortini, tuttavia, esprime il proprio effetto di alienazione di fronte al testo zanzottiano, cogliendo il modo in cui Zanzotto rielabora la tradizione postsimbolista e l'ermetismo:

«Ad una prima lettura i versi di questo friuliano 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».²⁵⁷

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ F. Fortini, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, in "Comunità", a. VI, n. 12, 1952, p. 76

Un anno prima Carlo Bo recensisce *Dietro il paesaggio* rilevandone il valore nella novità dell'atteggiamento «nel segno di una possibilità di vita oltre gli schemi e gli esempi codificati».²⁵⁸

Nel 1958 Bàrberi Squarotti nel saggio *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, mette in luce un elemento essenziale per l'intera raccolta, ovvero il problema della “devitalizzazione” tramite l'uso di «una sintassi frammentata, a piccoli nuclei di immagini in sé conclusi, priva degli elementi di raccordo, di subordinazione e di coordinazione, onde più netta risulti l'assenza di divenire».²⁵⁹ L'astrazione dettata anche dalle scelte cromatiche e stilistiche si manifesta tramite l'asemanticità:

«Tanta vuota assenza di dramma apre un discorso bianco, senza dimensioni, quasi una riduzione astratta della realtà naturale, nel senso che la parola di Zanzotto, nell'atto in cui si fissa sulla pagina, non descrive quanto piuttosto dà degli aspetti paesistici indecifrabili arabeschi di linee, disseccati involucri, e i nomi dei prati, dei boschi, delle nevi, delle acque [...], non indicano dati concreti, ma soltanto vuoti segni, volumi, linee, appunto, quasi che il comporre di Zanzotto tenda a una geometria calcolata e rigida, mondrianiana – e altrimenti non si potrebbero spiegare, soprattutto in *Dietro il paesaggio*, certi accostamenti, certa cura di composizioni di elementi paesistici, assolutamente vuoti di altro valore semantico».²⁶⁰

A proposito dello svuotamento semantico che, nonostante la staticità apparente della raccolta, rappresenta il primo indizio della futura metamorfosi semantico-geologica della poesia di Zanzotto, il critico nota che:

«Lo stesso procedere del discorso per immagini accostate, per formule accumulate l'una accanto all'altra, intorno al sostegno di un verbo, dato nella sua forma più immobile: il presente indicativo, per sottolineare l'assenza di divenire degli elementi paesistici che intorno a esso sono raccolti, sottolinea questa impressione di una composizione che tende al di là delle ragioni espressive della lingua, o, meglio, a un diverso grado di valori semantici, non derivati dal positivo significato delle parole e delle

²⁵⁸ C. Bo, *Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*, in “La Fiera letteraria”, a. VI, n. 37, 1951, pp. 1-2, p. 2.

²⁵⁹ G. Bàrberi Squarotti, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione* (1958), in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1961, p. 116.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 117.

immagini, ma piuttosto dal ritmo di volumi, di linee, che le forme paesistiche evocate, nella loro disseccata sostanza, rendono, in una difficile sintassi compositiva».²⁶¹

Squarotti individua alcuni espedienti attraverso i quali Zanzotto tende ad aumentare l'effetto di astrazione e desemantizzazione del testo poetico, oltraggiando alcuni procedimenti formali classici come l'accumulazione continua, l'uso assoluto dei verbi, la difficoltà sintattica erosa da nessi ipotattici e paratattici:²⁶²

«La non semanticità del suo linguaggio costituisce l'elemento fondamentale e caratteristico di un'esperienza, quale è la sua, che nasce da una selezione esasperata sul vecchio monolinguismo petrarchesco e arcadico, per portarlo alle conseguenze estreme del vuoto, del nulla. *Dietro il paesaggio* testimonia uno stadio della lingua poetica che precede di un attimo appena il silenzio».²⁶³

Inoltre, afferma Squarotti, tale operazione di azzeramento del grado di semanticità rappresenta già una realtà senza futuro armonico, a un'impossibilità di aderenza tra significato-significante, tra contenuto e referente esterno, al limite del silenzio e dell'afasia:

«la diminuzione della semanticità della parola non è il frutto di una ricerca di essenzialità, né di un procedimento di assorbimento del reale in un sistema di simbologie iniziatiche, ma costituisce l'esterna struttura di un mondo senza divenire, allude a una gelida trascendenza rispetto al movimento assiduo della vita, è il filtro attraverso cui oggetti e sentimenti sono liberati da ogni sensibile determinazione».²⁶⁴

Sulla stessa scia di Squarotti, Luigi Milone individua un ulteriore elemento che contribuisce ad aumentare l'astrazione paesaggistica, ovvero l'uso ricorrente dell'analogia:

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Cfr., L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 25.

²⁶³ G. Bàrberi Squarotti, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione* (1958), in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, op. cit., p. 117.

²⁶⁴ *Ivi*, pp. 121-122.

«Le parole non descrivono il paesaggio: lo circoscrivono, lo limitano, ne sospendono ogni possibile metamorfosi che non sia puramente verbale, lo privano della sua realtà materiale, caricandolo di una realtà psichica riflessa, simbolica, caratterizzata da un *eccesso di letterarietà*». ²⁶⁵

Zanzotto parte dagli elementi del reale, come la natura, il ciclo stagionale, la luna, le percezioni visive e così via, ma si trova nella condizione di dover rimuovere tale paesaggio, creandone un altro derealizzato in uno scenario astratto. Come ha intuito Raffaele Donnarumma, questo atteggiamento avviene poiché l'intento lucido e provocatorio di Zanzotto consiste nel dimostrare che il linguaggio legato al codice ermetico è inappropriato e anacronistico nella contemporaneità del poeta:

«*Dietro il paesaggio* è scritto tra il 1940 e il 1948, cioè negli anni in cui tutti gli ermetici [...] sono costretti a rivedere la propria poetica. Codice chiuso, l'ermetismo non vuole nominare la storia. Ma la catastrofe bellica segna una frattura di coscienza. L'intonazione di fronte al fascismo viene rivissuta come una colpa [...]. Ma *Dietro il paesaggio* finge di ignorare la crisi che l'ermetismo sta attraversando: finge di ignorare che il suo linguaggio, e l'immagine di poeta che questo presuppone, sono ormai insostenibili, che non è più credibile parlare di ori e di vetri, di selve e di lune». ²⁶⁶

La studiosa americana Beverly Allen nota la continuità tra un primo Zanzotto post-ermetico e uno più sperimentale già all'interno di *Dietro il paesaggio*:

«il processo di significazione poetica non accoglie soltanto le funzioni tradizionali dei segni linguistici (e, particolarmente in questo libro, gli espedienti retorici), ma dischiude anche il terreno ad una sperimentazione testuale quasi surrealista, ricca di nuove potenzialità significanti che diventeranno in seguito il tratto distintivo dello stile di Zanzotto. [...] L'aver individuato questi elementi nella fase iniziale dell'opera ci sarà di aiuto per le letture successive: le false etimologie perdono in parte la loro aria mistificatoria come pure i passaggi dall'italiano al latino, nonché i giochi retorici, la grammatica e la sintassi. Una volta capito che tutti questi elementi sono tematicamente radicati e manipolati con un gioco conscio fin dall'inizio e che questo dischiude potenzialità significative, questi elementi di solito

²⁶⁵ L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in "Studi Novecenteschi", a. IV, n. 8-9, 1974, p. 208.

²⁶⁶ R. Donnarumma, *Zanzotto da Dietro il paesaggio a IX Ecloghe*, in "Allegoria", a. VIII, n. 24, 1996, pp. 50-54.

oggetto di discussioni stilistiche, diventano parti integranti del racconto e devono essere presi proprio alla lettera».²⁶⁷

Si potrebbe, dunque, confermare come in questa raccolta vi sia una ricerca di una doppia protezione sia dal paesaggio che dal codice letterario, ma resta fortissima l'adesione a un unico nucleo tematico, di natura ambientale:²⁶⁸

«L'esperienza della guerra vi lascia tracce troppo esigue per non denunciare un tentativo di rimozione non solo della storia ma dell'elemento umano che di questa è il motore imprescindibile. Che poi il tentativo non risulti pienamente riuscito, ma lasci filtrare tra le righe il trauma storico ed esistenziale, è chiaro dal tono generale di DP, improntato a un "tragico" solo superficialmente riducibile a un atteggiamento di maniera. L'importante è che tale istinto di fuga esista e si configuri come ricerca di protezione e riparo in due sostanziali direzioni: il paesaggio e la lingua letteraria».²⁶⁹

Dietro il paesaggio, dunque, non si configura soltanto come «una rivisitazione "postuma" ed estrema dell'ermetismo, ma è un libro già sperimentale, in cui l'autore realizza una specie di "informale prima dell'informale"».²⁷⁰ La vocazione "ambientalista" sarà un tema che rimarrà costante e tornerà in maniera più incisiva nelle ultime tre raccolte poetiche. Come ha messo in luce Cardilli, «dietro le astrazioni metamorfiche di Zanzotto, c'è già una concezione che oltrepassa il dominio della letterarietà. C'è una fede nell'*originarietà* del paesaggio, nella sua priorità esistenziale e biologica».²⁷¹

4.1.2. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici

In questa prima raccolta si possono già intravedere alcune piccole tessere intratestuali, che si configurano come spie linguistico-tematiche, atte ad anticipare alcuni di quelli che saranno i temi cruciali della produzione più tarda.

²⁶⁷ B. Allen, *Verso la "beltà". Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Corbo e Fiore, Venezia 1987, p. 36 e 79.

²⁶⁸ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1400.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 1399.

²⁷⁰ L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 41.

²⁷¹ *Ibidem*.

Si propone, dunque, una lettura in cui emerge una metamorfosi degli elementi paesaggistici e geologici analizzati anche sulla base delle varianti linguistiche contenute nelle stesure manoscritte e dattiloscritte delle poesie, che in alcuni casi accentuano questo processo in divenire. Tale trasformazione si configura sia lungo una dimensione temporale diacronica, che si estende dagli anni Cinquanta del Novecento fino ai primi anni Duemila, sia lungo una dimensione stratificata dei materiali genetici. Sono diverse le occorrenze geologico-semantiche ricorrenti già in *Dietro il paesaggio* e che si sedimenteranno lungo l'intera opera poetica fino a "conglomerarsi" nell'ultima raccolta, dove si riannoderanno alcuni luoghi poetici precedenti. *Dietro il paesaggio*, dunque, si configura già come libro sperimentale, al di là del quale emerge un legame primordiale e biologico con la Terra. La vocazione "ambientalista", infatti, sarà un tema che rimarrà costante e tornerà in maniera più incisiva in *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*.

Lungo *Dietro il paesaggio* e in particolare nella lirica che reca il titolo della sezione più cospicua, *Atollo*, possono essere individuate almeno quattro immagini geologico-semantiche ricorrenti: memoria (a), sabbia (b), scissione dell'io (c), tratti cromatici (d):

a) Memoria

In *Dietro il paesaggio* si configura un'anticipazione di una frammentazione e di una voluta incapacità rammemorante. In *Atollo* emerge una: «mia memoria infelice», seguita da *Adunata* «memoria deforme», fino alla «mutata mia memoria» in *La fredda tromba*. Un'opera emblematica sul tema sarà *Il Galateo in Bosco* (1978), in cui Zanzotto si sofferma su come gli Ossari dei caduti durante la Prima Guerra mondiale si siano condensati nel sottosuolo del bosco del Montello (in provincia di Treviso) creando una prima stratificazione geologica e generando una lunga faglia storicamente nota come "Linea degli ossari". Correlato con questo scenario, quello che si manifesta in *Sovrimpressioni* (2001) è un paesaggio che esiste soltanto nelle sembianze di un ricordo e di memoria del futuro, accogliendo così «"ciò che resta" del passato, "ciò che da lontano continua a dispiegare la sua essenza" (Heidegger) e lo proietta al futuro».²⁷² In

²⁷² S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXVI.

Sovrimpressioni, infatti, si rafforza il legame con il panismo hölderliniano, del quale Zanzotto avverte una certa sublimazione nell'eco della poesia di Hölderlin *Metà della vita* / *Hälfte des Lebens* attraverso la citazione del primo verso «Mit gelben Birnen hängen» che ricorre in *Avventure metamorfiche del feudo* 3: lungo il margine destro del testo, il verso hölderliniano si distende in successive amplificazioni grafiche che ne marciano il proliferare fonico. Sul lato sinistro si consuma invece un rito di fagocitazione e divoramento delle pere che crollano «a mazzi» al suolo. I versi di *Metà della vita* sono qui tracce lapidarie, che sembrano alludere all'ergersi di un monumento funebre. Anche lo stesso titolo, *Uno vi fu, uno*, sembra evocare un'incisione commemorativa sebbene lo scenario che Zanzotto delinea in questo testo, composto alla soglia del nuovo millennio, possa anche essere interpretato non tanto come preludio funebre, ma come preludio a un prossimo futuro. La *religio* della natura si consolida proprio perché non esiste più il paesaggio, ma solo la sua memoria.

b) Sabbia

L'immagine della sabbia e dell'insabbiamento rappresentano gli elementi minimali della Terra, ma anche piccole unità geologiche che celano altre stratificazioni. Già in *Dietro il paesaggio* appaiono sei occorrenze, di cui tre in *Atollo*: dalla «sabbia dei piccoli castelli»; ai «monti decrepiti affidano / alla sabbia insensibili sfaceli» alla «sabbia» che «senza parsimonia colma i volti e i sorrisi» e «spegne l'oro dei suoni». Sempre in *Dietro il paesaggio* seguirà anche *Nel mio paese* «tutta la sabbia nel cortile / e fanno rime con le colline»; nell'*Acqua di Dolle* «toccò le forme sensitive di un'isola di pura sabbia»; e in *Al bivio* «nella sabbia di quel tramonto». Per passare dalle *IX Ecloghe* (in particolare nella VI «su quella sabbia che fu prodiga di conchiglie e miraggi». A INTERVISTA di *Idioma* «entro che *sabbiatura* ficcate le ossa / scricchioli verso un futuro / ben portante, da fossa a fossa?». In *Sovrimpressioni* nei «sonni *sabbiolini*» (in ricordo del mago Sabbiolino che porta ai bambini il sonno spargendo la sabbia sugli occhi). Fino a concludersi, in un'immagine sempre più frammentata, nei *grandi miracoli anticiclonici* di *Conglomerati*, in cui «la sabbia del mago *sabbiolino*» vaga da sola. Proprio in *Conglomerati* (2009)

prevarrà l'immagine della sedimentazione spaziale, propria dei detriti geologica in uno scenario di insabbiamento del reale.

c) Scissione dell'io (*Vocativo*, *IX Ecloghe*, *La Beltà*)

In *Atollo* così come la ricostruzione memoriale risulta provvisoria e caduca come i castelli di sabbia costruiti da Zanzotto bambino, anche il sole, nonostante conservi tutti gli elementi di palingenesi, può sottrarre la vita ponendo sullo stesso piano tutto il visibile «Un sole che con oziosi giri / sedusse e divorò l'ombra del mondo» (vv.1-2). In questa visione di livellamento totale della luce, anche la consistenza dell'io può sfaldarsi: «Già il sole penetra per le / cieche gallerie delle finestre / sugge e scinde gli ultimi / legami della mia sostanza» (vv. 24-27), in cui si configura un primissimo accenno alla scissione dell'io, che si scinderà come un elemento minerale della terra. I primi segnali di un disfacimento dell'io lirico, infatti, saranno decisivi in *Vocativo* (1957) e poi nelle *IX Ecloghe* (1962).

d) Occorrenze cromatiche

La distanza del linguaggio dal contatto con il reale, in *Dietro il paesaggio*, può essere confermata da alcune occorrenze stilistiche, come la tendenza a sostantivare i colori l'«oro», il «verde» e l'«azzurro» che vengono assorbiti all'interno di un campo semantico metaforico teso a ripristinare il loro valore originario. Se si immagina una mappatura cromatica delle liriche contenute in *Dietro il paesaggio* si potrebbe tracciare una prevalenza dell'oro in poesie come *Oro effimero e vetro*, (esequie che i famigli / coronarono d'ori), *Atollo* (vv. 21-23: la sabbia senza parsimonia / colma i volti e i sorrisi / spegne l'oro dei suoni), *Lorna* (vv. 11-12: trapassate un instabile miele / definisce il suo zodiaco d'oro), *Batte il fabbro*, (vv. 15-16: mentre dai balconi / gli abitanti si sporgono come oro), *La fredda tromba* (v. 31: e le fortune dell'oro), *Nel mio paese* (v. 16: tutta l'acqua d'oro è nel secchio). L'azzurro ricorre in *Distanza* (v. 10: e questo azzurro guasto di sgomenti) *Là sul ponte* (vv. 18-19: là un animale azzurro / deperisce nella sua tana) di nuovo ne *La fredda tromba* (vv. 9-10: l'azzurro sceso a coprirsi di foglie / il legno ed il

fuoco) e in *Perché siamo* (v. 32: sana azzurra sostanza). Quest'ultima (v. 3: perché siamo cresciuti tra l'erba di novembre²⁷³) insieme a *L'amore infermo del giorno* (v. 10: A lungo esita il verde) e *Là cercando* (v. 27: sere verde-lume) contengono qualche elemento cromatico del verde.

Può essere rintracciato un filo conduttore di carattere paesaggistico-cromatico lungo le pagine poetiche di Zanzotto, fra le quali è possibile avvertire un'iniziale armonia di oro e di azzurro nel fiducioso rapporto tra l'io e la sua capacità di sentirsi parte di un paesaggio familiare e idillico (*Versi giovanili*, *Dietro il paesaggio*); a poco a poco l'armonia dell'oro e dell'azzurro viene infranta macchiata dal rosso-sangue della violenza storica esercitata ai danni dell'uomo e dell'io psichico (*Vocativo*, *IX Ecloghe* e *La Beltà*); passando per il viola di *Fosfeni*, come in (*ANTICICLONI*, *INVERNI*) nel verso di apertura: «Vedi tutto che – viola e oro e molle», sino a concludersi nel disincanto geologico in cui tutto decade svendendo «altri oriruggine» in «similori e ori» di *Meteo*.

Le liriche di *Dietro il paesaggio* rispettano l'andamento dello schema stagionale: la sezione che reca il titolo *Atollo* risulta essere numericamente la più cospicua, poiché deve ospitare un ciclo stagionale completo. Dopo una poesia inaugurale, infatti, priva di tratti stagionali marcati (*Arse il motore*), segue un ciclo primaverile (fino a *Serica*). Si prosegue, poi, con il ciclo estivo: da *Distanza* a *Notte di guerra, a tramontana*, fino a raggiungere la stagione autunnale con *Quanta notte*, *Reliquia*, *Assenzio*, per poi concludere con quattro poesie invernali: da *Batte il fabbro* a *Oro effimero e vetro*. La seconda sezione *Sponda al sole* riprende l'andamento stagionale dalla primavera trascolorando gradualmente nell'autunno inoltrato di *Lorna* che preannuncia la III sezione che dà il nome all'intera raccolta: *Dietro il paesaggio* che riguarda perlopiù, ancora una volta, testi autunnali. Il libro si chiude sulla data del 31 dicembre con la poesia *Nella valle*, risultando l'inverno, dunque, la stagione meno rappresentata.

²⁷³ Rispetto al valore cromatico del verde, e in particolare al verde di novembre, Zanzotto afferma: «il “verde del grano”, quello che si può vedere in novembre [...] è il simbolo più evidente della speranza perché spunta quando tutto sta per crollare», in *Intervento* (1981), in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1270.

Le poesie scelte per questo paragrafo seguono non solo l'andamento stagionale, ma anche un movimento in cui l'io poetico avverte progressivamente una percezione trascendentale del paesaggio. La volontà di collocarsi al di là di esso risponde alla necessità di distinguere l'immagine del reale da quella riprodotta o pensata dal soggetto lirico tramite il senso della lontananza, che in seguito sfocerà nell'immersione con gli elementi del paesaggio. Sulla base di queste premesse le poesie analizzate sono le seguenti: *Arse il motore*; *Primavera di Santa Augusta*; *Quanto a lungo*; *Ormai*; *Là sovente nell'alba*; *Serica*; *Distanza*; *Atollo*; *Adunata*; *Batte il fabbro*; *Oro effimero e vetro*; *Nel mio paese*; *A foglia ed a gemma*; *Là cercando*; *L'acqua di Dolle*; *Lorna*; *L'amore infermo del giorno*; *Là sul ponte*; *La fredda tromba*; *Perché siamo*; *Dietro il paesaggio*; *Nella valle*.

ATOLLO I

Arse il motore

Arse il motore a lungo sulla via
il suo sangue selvaggio ed atterri
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

5 Assetato di polvere e di fiamma
 aspro cavallo s'impennò nella sera;
 a insegne false, a svolte di paesi
 giacque e tentò le crepe dell'abisso.

10 Figura non creduta di stagioni
 di creta, di neri tuoni precoci,
 di tramonti penetrati per fessure
 in case e stanze col vento che impaura,

aspettai solo nella lunga sosta;
 finestre e piazze invisibili sostenni;
 15 acuti ghiacci avvizziti di febbre
 alghe e fontane con me discesero

 nel fondo del mio viaggio:
 e clessidre e quadranti mi esaltarono
 l'abbandono del mondo nei suoi ponti
 20 nei monti devastati nei lumi dei confini.

 O ruote e carri alti come luna
 luna argento di sotterranei ceselli
 voci oscure come le mie ceneri
 e strade ch'io vidi precipizi,

 25 viaggiai solo in un pugno, in un seme
 di morte, colpito da un dio.

Poesia composta tra il '40 e il '41 e costituita da sei quartine chiuse da un distico. Si tratta perlopiù di endecasillabi con qualche variante ipermetra (ai vv. 6, 11, 12, 14, 22) e qualche altra ipometra (ai vv. 4, 16, 23-4). Il titolo della poesia richiama un viaggio in autobus «verso i moli ed i mari». Siamo negli anni '40 e questo mezzo di trasporto è qualcosa di assolutamente nuovo che generava stupore ma anche spavento («atterrì fanciulli») per il rombo del motore. L'inizio di questo viaggio rappresenta in realtà una discesa negli abissi della poesia, attraverso lo strumento linguistico che qui si fa metafora nascosta dell'autobus e che consente la discesa verso il mare, lungo il fiume caratterizzato dall'agonia per la fine del suo percorso poiché esso sfocerà nel mare. Il senso dell'agonia traspare nelle scelte aggettivali e verbali: (v. 3) «trema all'agonia»; (v. 5) «assetato di polvere e di fiamma»; (v. 6) «aspro»; (v. 7) «insegne false»; (v. 8) «crepe dell'abisso»; (v.

10) «di neri tuoni precoci»; (v. 12) «col vento che impaura»; (v. 23) «voci oscure»; (v. 24) «vidi precipizi»; (vv. 25-26) «in un seme / di morte».

Si tratta di un primo tentativo di umanizzazione del paesaggio che si riversa sul soggetto linguistico: è proprio il paesaggio a guidare la lingua del poeta, a dettarla. Motivo per cui il soggetto è costretto a passare dietro al paesaggio lungo l'intera raccolta. L'immagine che apre la seconda quartina rinvia a caratteristiche proprie del motore tramite la sineddoche rappresentata dal cavallo che ha bisogno di «polvere e di fiamma» per impennarsi nella sera. Le figure della polvere e della fiamma evocano due immagini piuttosto significative che recano una certa consistenza ontologica, come ha osservato Italo Calvino a proposito dell'*Esattezza* nelle sue *Lezioni americane*:

«I modelli per il processo di formazione degli esseri viventi sono “da un lato il *cristallo* (immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche), dall'altro la *fiamma* (immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna)».²⁷⁴

Il poeta, identificando il proprio strumento di indagine con la consistenza stessa del processo di formazione degli esseri viventi, si avvia verso un percorso iniziatico e di distacco dalla società civile con la finalità di addentrarsi nella totalità di un paesaggio naturale. Sembra fondamentale prepararsi dinnanzi a un simile viaggio intriso del tutto di elementi naturali e cadenzato dalla ritmicità stagionale che il poeta tenta di riprodurre ancora fiducioso nelle facoltà linguistiche. I segnali della società civile possono risultare fuorvianti, una sorta di codici che generano confusione per chi si addentra nel decifrarli, «a insegne false, a svolte di paesi / giacque e tentò le crepe dell'abisso» (vv.7-8)

Con la serie di allitterazioni («creduta», «creta», «precoci», «tramonti», «penetrati») anticipate dall'arrivo di «neri tuoni precoci», atte a indicare una negazione della figura stessa del poeta «figura non creduta di stagioni / di creta» insieme a un'incertezza e instabilità stagionali, si intende segnalare una già avvenuta impreparazione sia da parte

²⁷⁴ I. Calvino, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, Volume I, Mondadori, Milano, 1995, p. 688. Qui Calvino cita l'introduzione di Massimo Piattarelli-Palmarini al volume del dibattito tra Jean Piaget e Noam Chomsky al Centre Royaumont in *Théories du langage – Théories de l'apprentissage*, Paris, Seuil, 1980.

del poeta che dalla natura. Egli attese a lungo in solitudine questo momento: «aspettai solo nella lunga sosta» non senza sofferenza, dove sostenne tutto il peso dell'invisibile e dell'indicibile «finestre e piazze invisibili sostenni».

Proprio per questo motivo il poeta, al fine di orientarsi, porta con sé alcuni elementi naturali come gli «acuti ghiacci avvizziti di febbre» che potrebbero simboleggiare le Dolomiti, il cui ghiaccio è ormai sciolto dall'arrivo della stagione primaverile (che inaugura il ciclo stagionale della raccolta); anche *alghe* e *fontane*, quindi l'elemento vegetale unito all'acqua «discesero» con il poeta. Si tratta di alcuni fra gli elementi terrestri (terra, fuoco, acqua), unici segnali validi, attraverso i quali il poeta può veramente orientarsi per intraprendere il percorso.

Il tempo umano viene abbandonato facendosi sempre più lontano, e in tale distanza il poeta avverte sempre più intenso l'impeto ad abbandonarlo definitivamente «e clessidre e quadranti mi esaltarono / l'abbandono del mondo nei suoi ponti / nei monti devastati nei lumi dei confini» (vv. 18-19-20), mettendo in evidenza, ancora una volta, l'impronta umana devastatrice pronta ad intaccare negativamente l'armonia naturale in un mondo, che credendosi avanzata nelle sue imprese titaniche, ha costruito *nei monti i suoi ponti* e che vengono ulteriormente «devastati nei lumi dei confini».

L'affidamento è tutto verso i carri celesti, alla luna, che, nella sua perfezione celeste, pare quasi lavorata e cesellata da un orafo nel suo luccichio d'argento «luna argento di sotterranei ceselli».

Le voci che il poeta percepisce come «oscuere» e quindi di difficile decifrazione, sono come le sue «ceneri», qui assunte a simbolo della produzione poetica.

La finalità del viaggio va ricercata nel motivo lirico, con la volontà di addentrarsi interamente all'interno di un puro spazio poetico, ove la poesia diviene «un seme / di morte» in cui seme in posizione finale del verso identifica la sua importanza generativa, ma con l'*enjambement* di morte nasconde anche una sua connotazione mortifera. L'immagine del pugno evoca anche l'idea del seminatore che sparge i semi, qui segnati da ambivalenza di associazione semantica «seme / di morte» la cui specificazione può implicare anche una componente di non fioritura e dunque di incertezza da parte del poeta.

Il percorso, dunque, si configura in uno stato di incertezze, ma allo stesso tempo di potenzialità racchiuse nella parola poetica.

Vi sono alcune rime ma prive di vincolo e regolarità strutturali: *via: agonia*; assonanze: *stagioni: precoci*; consonanze: *ponti: confini*; ma in particolare emerge già una spia di quello che sarà un elemento ricorrente soprattutto nella poesia più matura di Zanzotto: si tratta della falsa rima derivativa ai versi 13-14 *sosta: sostenni*.

Questo testo è interessante per mettere in evidenza una prima circolarità, sempre in atto nella poesia di Zanzotto, fra tre equilibri o vertici di movimento rappresentati da: *paesaggio, soggetto e linguaggio*. Nella distribuzione delle sei quartine si nota una netta prevalenza dell'elemento linguistico, peraltro argomento principale del componimento, ovvero quello della possibilità poetica. Questo si nota soprattutto nella quartina di apertura, seguita dalla seconda e dall'ultima, includendo anche l'ultimo verso (vv. 1-4; 21-24; 25-26). Il paesaggio predomina, invece, nella seconda quartina con qualche ripresa di pochi versi nelle successive e nell'ultimo verso della prima quartina (vv. 4; 9-12; 15; 19-20). Meno incisiva è la presenza del soggetto, che compare perlopiù in funzione dell'elemento linguistico (vv. 13-14; 18; 25) e talvolta paesaggistico (vv. 16-17). In schema:

1° quartina → Linguaggio: *arse il motore; il suo sangue selvaggio; atterri fanciulli; trema all'agonia.*

Paesaggio: *del fiume verso i moli ed i mari.*

2° quartina → Linguaggio: *assetato di polvere e di fiamma; aspro cavallo s'impennò; a insegne false; tentò le crepe dell'abisso.*

3° quartina → Paesaggio: *figura non creduta di stagioni; di neri tuoni precoci; di tramonti penetrati; col vento che impaura.*

4° quartina → Soggetto: *aspettai solo; finestre e piazze invisibili sostenni.*

Paesaggio: *acuti ghiacci avvizziti di febbre.*

Soggetto + Paesaggio: *alghe e fontane con me discesero.*

5° quartina → Soggetto + Paesaggio: *nel fondo del mio viaggio.*

Soggetto: *e clessidre e quadranti mi esaltarono.*

Paesaggio: *l'abbandono del mondo; nei monti devastati.*

6° quartina → Linguaggio: *o ruote e carri; di sotterranei ceselli; voci oscure; e strade
ch'io vidi precipizi.*

Distico → Soggetto: *viaggiai solo.*

Linguaggio: *in un seme; colpito da un dio.*

4.1.2.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Arse il motore*

Nella prima stesura manoscritta al secondo verso si legge «con organi sferrati», ovvero con organi disancorati, quasi flagellati che nella seconda stesura diventano *distrutti*. Nella terza non compare alcuna modifica, ma nella quarta diventa *il proprio cupo sangue: il suo sangue selvaggio* (finale), dove l'allitterazione consonantica (/p/) dettato dalla bilabiale occlusiva sorda tende a rafforzare una cromatura incisiva rossa e cupa del sangue; mentre in seguito il suono si dilegua in una sibilante fricativa alveolare, conferendole una scia di fuggitiva percezione correlata dall'aggettivo «selvaggio».

Nella terza stesura manoscritta «i curiosi volti» (v. 6) della terza versione vengono sostituiti dall'animale cavallo, (che poi diventa il titolo cancellato che compare in un ultimo dattiloscritto n. 198 e, quindi, una quinta versione), ma viene accentuata l'immagine della fiamma, ovvero trova una sua estensione nel condurre nel fumo il suo viaggio e paese dopo paese conferì milioni di indizi riferiti alla sera e quindi ad una dimensione temporale più che spaziale. Nella seconda, invece, la fallibilità del viaggio si racchiudeva intorno all'immagine del silenzio che accompagna forse prima una sua fuga diventata poi addirittura agonia, trovando «falsi indizi» negli angoli dei paesi e quindi nello spazio.

Tornando alla prima stesura manoscritta, e in particolare al verso 14, Zanzotto pensava a un'immagine legata ad uno scenario post-bellico di un luogo ricoperto dalle rovine: «di finestre e di piazze sostenne la rovina»; mentre nella versione finale, di uno scenario devastato permane un senso aleatorio e dispersivo, al punto che le «finestre» e le «piazze» sono diventate invisibili, secondo una forte volontà di oblio mnemonico. Nella seconda stesura, invece, le finestre e le piazze diventano mari e fiumi «di mari e fiumi sostenne le rovine / sonni e febbri brillarono dalle», per poi ridursi a soli fiumi nella terza «di questi fiumi sostenne la ~~rovina~~ sfacelo /febbri e sonni brillarono dai pozzi», dove la scelta

lessicale *sfacelo* denota una componente di maggiore catastrofe che qui tende verso l'unico elemento presente: il fiume. Inoltre, dove sonni e febbri tendevano a brillare dalle oscure seppur riflettenti acque dei pozzi, mantenendo comunque sempre l'elemento freddo dell'acqua che poi arriverà ad acuirsi divenendo ghiaccio, dal luccichio arrivano a brillare fino ad incresparsi «di febbre», evocando tramite l'ossimoro sensoriale dell'immagine della fiamma che prevale nella seconda quartina: qui è la febbre a coesistere con l'acutezza pungente dei ghiacci. È forse la seconda stesura che più si avvicina a quella finale «di finestre e di piazze sostenni la rovina / ghiacci (umidi volti) ricoperti di febbre», dove già i ghiacci comparivano la prima volta e per di più ricoperti di febbre, quei ghiacci che nelle due versioni intermedie (la seconda e la terza) si sciolgono in puri elementi acquiferi riflessi nel pozzo e nelle immagini dalle quali scaturiscono i suoi doppi.

La seconda stesura, inoltre, presenta (ai versi 17-18) un'unica differenza rispetto alle altre versioni che non recano alcuna variante al riguardo: «e un pulsante mi esaltò l'abbandono / del mondo nel vetro delle clessidre di ghiaccio che» rispetto a «e clessidre e quadranti mi esaltarono / l'abbandono del mondo nei suoi ponti» sembra registrarsi un'inversione delle immagini dove «l'abbandono / del mondo» precede in enjambement lo scorrere del tempo in visibili clessidre che tuttavia sono bloccate dal ghiaccio che le caratterizza, mentre poi quello stesso tempo “congelato” subisce una processo di sblocco portandolo ad un'euforia volta all'abbandono del mondo attraverso i suoi punti di collegamento.

Nell'ultimo dattiloscritto (n. 198) si legge luogo e data (Valdobbiadene 1941) insieme a due precedenti titoli cancellati: *Viaggio al sud* e *Viaggio ad Aspro cavallo*.

Primavera di Santa Augusta

Alla pioggia dei monti, dei castelli,
le bandiere cadono in sfacelo;
leggero come scheletro
m'avventuro in questo giorno
che selvoso si versa sul mondo.

Dietro cieche evasioni di ghiacci
e i filtri densi delle paludi,
nell'azzurro defunto delle valanghe
arrestate dal tuo silenzio
10 arrestate agl'inizi del mio terrore,
vacillano le scale dell'inverno;
per un'altra fronte della pioggia
primavera dolce
tuona sui monti

15 La tua vicenda avvampa
ancora, discendi in tumulto
dalle madide chiome dei paesi
coi torrenti del cielo e delle strade,
e snudi abissi sotto le mura
20 e sotto i treni
immoti davanti alla sera.

Le voci della vera
età chiara ti fanno
ma gli occhi restano spenti
25 su questa terra che di te s'estenua
e dal tuo volto vinto da morte
il mio conosco.

Attraverso le quattro strofe con metrica libera, il corpo del poeta «leggero come uno scheletro» si avventura in questo giorno che, tuttavia, mostra i tratti oscuri del percorso

«selvoso» da attraversare. Nella prima stesura dattiloscritta²⁷⁵ il poeta era “formato” dal giorno, «mi forma questo giorno» nel senso etimologico di plasmarsi con la ciclicità quotidiana e stagionale, che diventano un elemento unico. Vi sono ancora indicatori di luogo, come le bandiere,²⁷⁶ che però «cadono in sfacelo» durante la pioggia e non sono più in grado di consentire un adeguato orientamento al percorso. La pioggia primaverile sa essere violenta fino a distruggere le strade sotto le mura delle case e sotto i treni «e snudi abissi sotto le mura / e sotto i treni / immoti davanti alla sera».

Il poeta si rivolge direttamente alla primavera che finisce per coincidere con la poesia stessa, la quale, da «dietro cieche evasioni di ghiaccio»²⁷⁷ discende lentamente negli abissi della terra, addentrandosi nei paesi ancora intrisi d’inverno «nell’azzurro defunto delle valanghe» e che preludono all’inizio del periodo bellico «arrestate agl’inizi del mio terrore, / vacillano le scale dell’inverno».²⁷⁸ La ripresa anaforica composta da «arrestate [...] arrestate» che insieme a «terrore» chiude il verso, intende rappresentare l’angoscia del poeta che lo riguarda sin dalla sua infanzia. Anche il freddo invernale, che se di solito funge da bussola orientativa, qui tende a vacillare tramite la metafora delle «scale dell’inverno», volta a indicare lo scalare delle montagne innevate, che in questo momento dell’anno (primavera) tendono a vacillare a causa dello scioglimento del ghiaccio. È in atto un progressivo processo di antropomorfizzazione della natura e dei suoi elementi «per un’altra fronte della pioggia» dove il termine “fronte” al femminile indica la linea impercettibile della pioggia che si intravede in lontananza, connotandola contemporaneamente come una figura umana. La stessa personificazione avviene anche nei versi successivi dove «dalle madide chiome dei paesi» gli alberi evocano le chiome dei capelli. Nella prima stesura dattiloscritta la «tua vicenda» implicava qualcosa di più

²⁷⁵ In questo caso le varianti, non essendo numerose, ma per alcuni tratti significative, sono inserite nel commento generale alla poesia. Si rimanda al testo della prima stesura dattiloscritta in *Appendice* al capitolo.

²⁷⁶ Cfr. Hölderlin, *Metà della vita*, poesia che poi ritorna in *Sovrimpressioni*. Nei versi di Hölderlin appaiono le bandiere che stridono (corsivi miei): «Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen», traduzione italiana: «I muri stanno / afoni e freddi, nel vento / stridono le bandiere».

²⁷⁷ Nella prima stesura manoscritta «evasione» è preceduta dalla scelta cromatico-lessicale del «verde».

²⁷⁸ *Primavera di Santa Augusta*, in *Dietro il paesaggio, Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 42, vv. 9-10.

straziante «la tua pena», forse per evocare l'atrocità della martire S. Augusta cui la poesia fa riferimento. L'oscurità interessava anche altre tre scelte lessicali che appaiono più cupe rispetto alla versione finale: «ombra», «scavi» e «lampi». Interessante come si siano attenuate le immagini più cupe della vicenda: all'«ombra» si è sostituito il «cielo»; agli «snudi abissi» precedevano gli «scavi abissi» rinviando sempre a un'idea di scavo profondo e alle «voci» si collocavano i «lampi» in un'immagine visiva di luce intermittente rispetto al finale sonoro del vociferare.

I tuoni delle piogge primaverili si riversano sui monti riecheggiando il ciclico moto primaverile che «avvampa / ancora» il cui rimando al verso successivo implica forse un miracolo o una fatica nel suo ri-manifestarsi, in quanto preludio della guerra. Nella strofa finale la primavera giunge a identificarsi con la poesia stessa, dal momento che, insieme alla parola autentica, sono le sole a renderla evidente: «Le voci della vera / età chiara ti fanno», benché il poeta si lasci trasportare a occhi chiusi su «questa terra che di te s'estenua». Per la prima volta si registra la fusione tra io poetico e paesaggio circostante: «su questa terra che di te s'estenua / e dal tuo volto vinto da morte / il mio conosco». Intrinseco a questo meccanismo di dare voce agli elementi naturali e di immergersi nel ciclo stagionale, si riscontra anche la possibilità di un processo di palingenesi da parte dell'io poetico, disposto a una continua metamorfosi con gli elementi geologici e minerali della sua terra.

La poesia richiama un luogo ben preciso: Vittorio Veneto e più in particolare dinnanzi alla chiesa di Santa Augusta, sulla quale si trovano una serie di dodici sonetti inediti e un'iscrizione sulla facciata così esposta: «IGNE GLADIO ROTA TENTATUR FORCIPE CORPUS / AUGUSTA SCANDIT SPIRITUS ANTE DEUM». L'iscrizione potrebbe essere in parte mutilata, ma il significato rimanda alla leggenda di Santa Augusta, patrona di Serravalle: «Il corpo è aggredito dalla pinza con l'uccisione sulla ruota di fuoco / Augusta eleva lo spirito davanti a Dio». Nel V secolo, durante l'invasione visigota nelle Venezie, sul monte Marcantone dove sorge il Santuario, visse e venne martirizzata Santa Augusta, una fanciulla educata dalla nutrice secondo l'educazione cristiana. Il padre, dopo aver scoperto le abitudini di Augusta, la fece imprigionare e venne sottoposta a numerose

torture alle quali sopravvisse: fu condannata al rogo, che, tuttavia, non la ferì e venne sottoposta al supplizio della ruota, che si spezzò.

Il tema dei sonetti in quella zona geografica è un motivo già esplicito da Zanzotto in un'intervista realizzata da Domenico Porzio in cui il poeta dichiarava come quel territorio fosse intriso di sonetti, connotandolo proprio come «dato geografico».²⁷⁹

Questo componimento mette a sua volta in luce la circolarità tra i tre vertici di movimento ricorrenti: paesaggio, soggetto e linguaggio. Nella prima strofa tendono a prevalere il paesaggio (vv. 1-2) e l'io lirico che si avventura nella sua officina poetica (vv. 3-5). La seconda, più lunga, è introdotta ancora dal paesaggio (vv. 6-8), ma è seguita da una più forte predominanza attinente alla sfera linguistica (vv. 9-10; 13-14) che a tratti si interseca ancora con gli elementi naturali (vv. 11-12), qui utilizzati come metafora della scrittura stessa. Il paesaggio ritorna poi come argomento centrale della terza stanza. In chiusura, infine, si nota un'alternanza dei tre elementi: i primi tre versi fanno riferimento al linguaggio come strumento che esprime la complessità linguistica del dire; il quarto verso riflette il paesaggio (v. 25), che ingloba e assorbe il soggetto poetico (vv. 26-27). In schema:

1° strofa → Paesaggio: *alla pioggia dei monti; le bandiere cadono.*

Soggetto: *leggero come scheletro / m'avventuro.*

2° strofa → Paesaggio: *dietro ... ghiacci; delle paludi; nell'azzurro ... delle valanghe.*

Linguaggio: *arrestate dal tuo silenzio; arrestate;*

Paesaggio: *vacillano le scale dell'inverno; della pioggia.*

Linguaggio: *primavera dolce; tuona.*

3° strofa → Paesaggio: *chiome dei paesi; torrenti del cielo e delle strade; abissi sotto le mura; sotto i treni; alla sera.*

4° strofa → Linguaggio: *le voci; gli occhi restano spenti.*

Paesaggio: *su questa terra.*

²⁷⁹ Intervista realizzata da Domenico Porzio a casa di Andrea Zanzotto in cui è presente anche la moglie Marisa Michieli, audio reperito presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Domenico Porzio, Documenti sonori.

Soggetto: *dal tuo volto ... il mio conosco.*

Quanto a lungo

Quanto a lungo tra il grano e tra il vento
di quelle soffitte
più alte, più estese che il cielo,
quanto a lungo vi ho lasciate
5 mie scritture, miei rischi appassiti.
Con l'angelo e con la chimera
con l'antico strumento
col diario e col dramma
che giocano le notti
10 a vicenda col sole
vi ho lasciate lassù perché salvaste
dalle ustioni della luce
il mio tetto incerto
i comignoli disorientati
15 le terrazze ove cammina impazzita la grandine:
voi, ombra unica nell'inverno,
ombra tra i dèmoni del ghiaccio.
Tarme e farfalle dannose
topi e talpe scendendo al letargo
20 vi appresero e vi affinarono,
su voi sagittario e capricorno
inclinarono le fredde lance
e l'acquario temperò nei suoi silenzi
nelle sue trasparenze
25 un anno stillante di sangue, una mia
perdita inesplicabile.

Già per voi con tinte sublimi
 di fresche antenne e tetti
 s'alzano intorno i giorni nuovi,
 30 già alcuno s'alza e scuote
 le mufte e le nevi dai mari;
 e se a voi salgo per cornici e corde
 verso il prisma che vi discerne
 verso l'aurora che v'ospita,
 35 il mio cuore trafitto dal futuro
 non cura i lampi e le catene
 che ancora premono ai confini.

Dalle fonti citate pare che gli spunti per la stesura di questa poesia siano apparsi per la prima volta tra il '40 e il '41, ma si ha una versione finale solo nel dopoguerra. Si tratta di due strofe in metrica libera, in cui si possono contare pochi endecasillabi: v. 1 «Quanto a lungo tra il grano e tra il vento»; v. 15 «le terrazze ove cammina impazzita la grandine»; v. 25 «un anno stillante di sangue, una mia». Il novenario, invece, risulta il verso più frequente, ad eccezione di quattro settenari nei versi 7-10.

Tema centrale è quello della scrittura e in particolare ritornano alla memoria del poeta quei momenti trascorsi nella soffitta paterna, in «quelle soffitte / più alte, più estese che il cielo», compresi gli oggetti reali presenti nella soffitta: l'angelo e la chimera. Con lo strumento della scrittura che conduce a una confessione tramite il «diario» e la costruzione di un «teatro della memoria» che dà spazio al suo «dramma» tra le notti che si alternano al giorno senza distinzione. Torna anche il motivo recente della guerra: «un anno stillante di sangue» che contamina ancora una volta la scrittura e coincide con il riferimento al suicidio dell'amico Rino Franco avvenuto nel '46 «una mia / perdita inesplicabile».

La seconda strofa sembra rievocare la rinascita della scrittura che coincide con le prime manifestazioni della primavera «s'alzano intorno i giorni nuovi» e il poeta si rivolge con

il “voi” alle lettere continuamente rifratte e scisse dalla realtà prismatica: «se a voi salgo per cornici e corde / verso il prisma che vi discerne / verso l’aurora che v’ospita».

Uno spiraglio di positività sembra provenire dal futuro «il mio cuore trafitto dal futuro», un po’ come avveniva in *Arse il motore* «trafitto da un Dio» in cui ogni contingenza negativa viene respinta e per il momento tale negatività si limita a stare solo ai margini della sostanza poetica: «non cura i lampi e le catene / che ancora premono ai confini».

Nelle due lunghe stanze del componimento i tre vettori - paesaggio linguaggio e soggetto - emergono in una diversa alternanza. Nella prima strofa paesaggio (vv. 1-3; 13-15; 18-24) e linguaggio (vv. 4-12; 16-17) sono posti quasi sullo stesso piano a intervalli (tredici versi per paesaggio e undici per linguaggio). I due versi finali in chiusura di questa strofa, invece, fanno riferimento esplicito a una vicenda personale del poeta, la scomparsa dell’amico. La seconda strofa, più breve, si apre con i primi tre versi attinenti ancora al lavoro di scrittura, seguiti da due versi con richiamo al paesaggio. Nel finale del componimento, invece, fa ritorno l’io lirico che si muove verso la scrittura (v. 33) e verso il paesaggio (v. 34). In schema:

1° strofa → Paesaggio: *tra il grano e tra il vento; in quelle soffitte; più estese che il cielo.*

Linguaggio: *mie scritture; miei rischi appassiti; con la chimera; con l’antico strumento; col diario e col dramma; perché salvaste dalle ustioni della luce.*

Paesaggio: *il mio tetto incerto; i comignoli disorientati; le terrazze ove cammina impazzita la grandine.*

Linguaggio: *voi, ombra unica nell’inverno; ombra tra i dèmoni del ghiaccio.*

Paesaggio: *tarme e farfalle; topi e talpe; su voi sagittario e capricorno; e l’acquario temperò.*

Soggetto: *una mia perdita inesplicabile.*

2° strofa → Linguaggio: *già per voi con tinte sublimi.*

Paesaggio: *le muffe e le nevi dai mari.*

Soggetto: *e se a voi salgo.*

Linguaggio: *verso il prisma che vi discerne.*

Paesaggio: *verso l'aurora che v'ospita.*

Soggetto: *il mio cuore trafitto dal futuro.*

Ormai

Ormai la primula e il calore
ai piedi e il verde acume del mondo

I tappeti scoperti
le logge vibrare dal vento ed il sole
5 tranquillo baco di spinosi boschi;
il mio male lontano, la sete distinta
come un'altra vita nel petto

Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio
qui volgere le spalle.

Questa lirica sembra collocarsi in funzione di continuità rispetto alla precedente, successiva anch'essa al '46. La struttura ciclica è mercata dalla strofa pentastica inquadrata dai due distici in apertura e in chiusura. Anche qui è la primavera ad allontanare le contingenze di negatività recate dagli episodi bellici «il mio male lontano, la sete distinta / come un'altra vita nel petto».

A questa altezza poetica si può già parlare di quella che Andrea Cortellessa ha definito la «funzione Hölderlin»²⁸⁰ che affiora nel *corpus* psichico di Zanzotto, il quale in un'intervista del 2007 lasciava una dichiarazione intorno alla sua prima poetica piuttosto

²⁸⁰ A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, op. cit., p. 154.

significativa, al fine di comprendere meglio il modo in cui la poesia-paesaggio si «cinge» intorno al soggetto sull'orlo dell'afasia.²⁸¹

«Di fronte all'evidenza di una guerra che prevale su tutto [...], la poesia tende, allora, a divenire un 'campo' ideale che necessita di una *autoreferenzialità*, di una *autogiustificazione*. Per questo motivo [...] la poesia dovette giungere a costituire, ai miei occhi, una certa forma di *rifugio*. [...] “Quando ero fanciullo, sovente un nume mi trasse lontano dall'affanno e dai rumori inutili degli uomini”, dice Hölderlin. Questi versi preziosi [...] mi hanno rafforzato nell'idea che bisognasse “cingersi” della poesia, per così dire. La poesia diventava un'*autodifesa*».²⁸²

Intrinseca pare la volontà di intraprendere una nuova esistenza, senza più fare affidamento al progresso storico. Al poeta non resta, ancora una volta, «che cingersi intorno il paesaggio»²⁸³ evocando una stretta promiscuità tra io e paesaggio, inteso quasi come una continuità con una parte del proprio corpo e quale unico momento di palingenesi. Questa unione di sostanza tra uomo e natura, tuttavia, implica non solo un processo di fusione tra le due parti, ma anche un ulteriore passaggio che vede il poeta porsi dietro al paesaggio stesso, e «qui volgere le spalle» alla prospettiva storica, segnalato anche dal deittico spaziale “qui” che apre in anafora l'ultimo verso, a sua volta preceduto da un significativo «paesaggio» in una vaga posizione di enjambement. L'intento è quello di lasciare dietro di sé il violento passato di guerra e rivolgersi ad un presente, in cui il corpo accoglie il paesaggio, indossandolo per «cingersi intorno il paesaggio». Se le immagini della «primula», del «calore» e del «tranquillo baco» che aprivano il componimento sembravano susseguirsi l'un l'altra senza continuità logica, ora acquistano valore di senso alla luce di una nuova esistenza verso la quale il poeta si rivolge. D'ora in poi il paesaggio verrà forato attraverso le immagini della sua apparenza, penetrandolo nella sua essenza più ancestrale. Vittorio Sereni, nella sua lettura per il comitato editoriale Mondadori, notava una vera e propria “invenzione del paesaggio”: «Con “Dietro il paesaggio”

²⁸¹ «Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere» scriverà Zanzotto in *La Beltà*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 307.

²⁸² F. Carbognin, *Intervista ad Andrea Zanzotto su poesia, scrittura, società*, nel numero monografico dedicato a Zanzotto da «l'immaginazione», XXIV, 230, maggio 2007, p. 5.

²⁸³ *Ivi*, v. 8.

Zanzotto ci aveva dato non l'imitazione in versi di un paesaggio, ma addirittura l'invenzione di un paesaggio».²⁸⁴

In realtà il paesaggio compare senz'altro nella forma di un rivestimento protettivo, ma anche – come ha osservato Cortellessa – una «figura allucinatoria del soggetto»,²⁸⁵ nella quale si trova un rifugio, ma allo stesso tempo anche un imbuto che rischia di trasformarsi in una trappola, come quella del baco da seta. In questa lirica, infatti, è possibile rintracciare la prima occorrenza semantico-lessicale legata al tema del baco da seta e vengono evocati i primi elementi protettivi, utili per «cingersi intorno al paesaggio». In *Dietro il paesaggio* l'occorrenza tematica del baco tornerà in *Serica*, *Là sul ponte* e *Nella valle*; mentre l'occorrenza semantico-lessicale del baco da seta sarà presente anche in *Con dolce curiosità* e in altre due liriche presenti nel *Galateo in Bosco* (1978): *Questioni di etichetta o anche cavalleresche* e nella poesia che segue.

Qui si assiste per la prima volta al movimento da “paesaggio” ad “ambiente” reso esplicito dal distico finale, dove il volgere le spalle al paesaggio implica uno spostamento in cui l'io lirico tende ad avvolgersi in esso, a «cingersi intorno». I due distici svolgono una funzione significativa: se il primo è interamente dedicato al paesaggio, quello in chiusura, invece, evidenzia la circolarità tra soggetto e ambiente. La strofa pentastica centrale, invece, si suddivide da un lato in uno sfondo paesaggistico che amplia l'orizzonte accennato nel distico iniziale (vv. 3-5), dall'altro in una forte presenza dell'io lirico (vv. 6-7). In schema:

1° distico → Paesaggio: *la primula e il calore; e il verde acume del mondo.*

Strofa pentastica → Paesaggio: *le logge vibrare dal vento ed il sole; tranquillo baco di spinosi boschi.*

Soggetto: *il mio male lontano; come un'altra vita nel petto.*

2° distico → Soggetto + Paesaggio = Ambiente: *cingersi intorno al paesaggio.*

²⁸⁴ Comitato di lettura, 9 gennaio 1957, *Seconda lettura*. Autore: Andrea Zanzotto; Titolo: “Come una bucolica”; Lettore: Vittorio Sereni, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fascicolo Andrea Zanzotto.

²⁸⁵ A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, op. cit., p. 152.

Là sovente nell'alba

Là sovente nell'alba
dall'inferno mi destava
il rombo lieve e il tremito
degli azzurri vulcani.
5 Tra i monti specchi eccelsi del primordio
impigliava le gracili corna
il cervo nato dalla neve;
pullulavi alle finestre
lava di primavera,
10 vivente a me scendevi tra le spire
degli evi deformi.

O golfo della terra
a me noto per sempre,
dalle cui pieghe antiche
15 spogli d'ombre balzano eventi;
freddo rifugio cui gl'insoliti
fiumi cingono il grembo,
i tuoi sparsi elementi sono
la mia solitaria gloria,
20 i raggi del tuo sole
non maturarono che neve.
Ma ancora negli abissi
tuoi cercarti m'è caro,
in ogni tua forma giaccio sepolto,
25 del mio sangue ogni tua fonte esulta.

Tu clemente ricorderai le immagini

della mia vita.

Nelle tre strofe con metrica libera, dove il verso più frequente è il settenario, (ad eccezione dell'endecasillabo del v. 5 teso ad ospitare la metafora apposizionale) viene ripresa la medesima situazione atmosferica e climatica dell'impeto primaverile «pullulavi alle finestre / lava di primavera» già presente in *Primavera di Santa Augusta*. Se nella precedente lirica veniva dichiarato l'intento dell'io di uniformarsi, divenendo un tutt'uno con la natura, qui viene confermata tale dichiarazione di intenti, manifestando il suo essere ormai *dentro* il paesaggio.

Nonostante la primavera discenda attraverso le epoche deformate dai fasulli principi delle civiltà, che dovrebbero configurarsi come portatrici di valori, si presenta al poeta ancora nella sua essenza vitale: «vivente a me scendevi tra le spire / degli evi deformi».

La seconda strofa si apre con un'invocazione alla terra, quale rifugio tellurico cui il poeta è solito attingere: «O golfo della terra / a me noto per sempre». Viene messa in luce la pulviscolarità degli elementi naturali, rintracciabili in minime unità diventate rare e motivo di solitaria gloria. La natura sembra generare sterilità: il sole non dà vita a qualcosa di fertile, ma genera una natura senza frutti, solo neve. Non solo; gli sparsi elementi, che provengono dalle pieghe antiche di un paesaggio primordiale, sono custodi eterni delle vicende legate alla vita del soggetto. All'io poetico, tuttavia, risulta ancora arduo ricercare un linguaggio puramente autentico con una certa venatura orfica «ma ancora negli abissi / tuoi cercarti m'è caro», nonostante, già da molto tempo, egli si sia abbandonato totalmente in ciascuna delle sue forme, fino a una totale identificazione in cui il corpo dell'io giace, plasmandosi, nell'elemento geologico «in ogni tua forma giaccio sepolto». È presente una versione dattiloscritta (datt. n. 171) che mostra solo una variazione nella scelta del titolo che compaiono cancellati: «*Elegia del monte altare*», «*Elegia del nord settentrionale*», «*Là sovente nell'alba*». I titoli risultano essere carichi di significato e volti a celebrare come un'elegia rivolta alle Prealpi che insieme al Montello hanno la funzione di raccoglimento e di fusione per l'io poetico, protetto dal paesaggio.

Per quanto riguarda il movimento tra paesaggio, soggetto e linguaggio, qui è possibile notare come la prima strofa sia attraversata prevalentemente dal paesaggio, visibile nel

brevissimo accenno al soggetto (v. 2 «dall'inferno mi destava»). Gli ultimi quattro versi, invece, sono dedicati al linguaggio e alla sua attività di scrittura che, come «lava di primavera» (v. 9), scende verso di sé. Anche la seconda strofa presenta una forte presenza paesaggistica che si interrompe con la netta cesura avversativa del «Ma», che segnala la presenza dell'io poetico che chiude il movimento quasi circolare del testo. In schema:

1° stanza → Paesaggio: *là ... nell'alba.*

Soggetto: *mi destava.*

Paesaggio: *il rombo lieve e il tremito degli azzurri vulcani; tra i monti; il
cervo nato dalla neve.*

Linguaggio: *pullulavi ... lava di primavera; scendevi tra le spire.*

2° stanza → Paesaggio: *golfo della terra; freddo rifugio; fiumi cingono il grembo; raggi
del tuo sole; neve.*

Soggetto: *cercarti m'è caro; giaccio sepolto; del mio sangue.*

Distico finale → Soggetto: *le immagini della mia vita.*

Serica

Schiava d'altre stagioni
e della notte caverna di fango
cadde la luna;
dalle dighe che guidano le tenebre
5 dal musco che occlude le valli
dai rotti cancelli dell'alba
si manifesta e sgorga
acqua cruda di primavera.

Ma il vostro sonno sazio
10 di cibo, così mi sostenta,
larve beate,

che la terra ieri diroccata
 pesa di rose, esce il sole
 dal bocciolo di neve,
 15 vigore acquista ovunque
 buona calma dell'azzurro.

Nella ricchezza del mattino
 vento e seta
 trama silenzi d'alberi, dagli alti
 20 parapetti delle selve
 dei monti e della neve.

Nelle stanze moltiplicate
 da parvenze e solitudini
 sui piani eccelsi delle grate
 25 tra le mani lucide del cibo

lungi resti da voi l'insidia
 innumerevole delle formiche.

Nelle cinque strofe con metrica libera della poesia ricorre il tema del baco da seta, la cui coltivazione era piuttosto fiorente nell'area veneta dell'alto trevigiano. Il baco da seta costituisce una di quelle isotropie tematiche intorno alle quali si addensa la poesia di Zanzotto. La figura del bozzolo viene adottata per porre in luce con parallelismo la continua lotta dell'io per l'esistenza contro il vuoto o il nulla. L'immagine del baco richiama da vicino la condizione di precarietà insita nella fragilità dell'esistenza umana, intenta a trovare un rifugio o una protezione contro il mondo esterno. In questo caso la presenza del valore cromatico dell'azzurro denota una possibilità di protezione per il baco e di abbandono nella parola poetica, dove il «vigore acquista ovunque / buona calma dell'azzurro». Il tratto cromatico dell'azzurro dolomitico assume qui una connotazione

armonica e protettrice tenta di attenuare, raffreddandole, le scottature nascoste nelle insidie della vita.

Il tema del baco si pone qui come essere che tenta di affermarsi sul nulla. Si potrebbe ipotizzare l'inizio di un lungo processo di mineralizzazione dell'io, che ridotto a elemento minimale, si può nutrire a sua volta e inerme degli stessi escrementi della terra, rivolgendosi alle «larve beate».

Un motivo legato al baco da seta potrebbe essere identificato con la produzione di bellezza, in questo caso la poesia, che è costruita con una materia pregiata, se si pensa ai colori nobili come l'azzurro e insieme alle ricchezze del mattino: vento, seta, trama dei silenzi degli alberi, gli alti parapetti dei boschi sulle montagne e alla purezza della neve. Si tratta, dunque, di materia pregiata i cui singoli elementi concorrono a ri-creare la Bellezza del paesaggio. Allo stesso modo il poeta, immerso nella vegetazione e posto a contatto con la superficie della terra, può elevarsi da larva a baco, invocando le stesse «larve beate» incluse nella sua condizione ancestrale di immersione tellurica.

Si noti come *Serica* sia attraversata principalmente dal movimento che vede come protagonista il paesaggio, dato anche il tema ambientale del componimento. La presenza dell'io lirico compare come piccolo accenno in chiusura, ma viene qui menzionato solo come elemento in lenta digressione, accentuata dall'endiadi «parvenze e solitudini» rispetto alle ricchezze del mondo naturale e alle vicende che riguardano le larve dei bachi da seta. In schema:

1° strofa → Paesaggio: *altre stagioni; notte caverna di fango; cadde la luna; dighe che guidano le tenebre; musco che occlude le valli; cancelli dell'alba; acqua cruda di primavera.*

2° strofa → Paesaggio: *larve beate; la terra ieri diroccata / pesa di rose, esce il sole; dal bocciolo di neve; buona calma dell'azzurro.*

3° strofa → Paesaggio: *ricchezza del mattino; vento e seta; silenzi d'alberi; parapetti delle selve; dei monti e della neve.*

4° strofa → Soggetto: *nelle stanze moltiplicate; parvenze e solitudini; tra le mani lucide del cibo.*

Distico finale → Paesaggio: *lungi resti da voi; delle formiche.*

Distanza

Or che mi cinge tutta la tua distanza
sto inerme dentro un'unica sera

Odora il miele sulla mensa
e il tuono è nella valle,
5 molto affanno tra l'uno e l'altro

Io sono spazio frequentato
dal tuo sole deserto,
vieni a chiedermi dove
gridami solitudine

10 E questo azzurro guasto di sgomenti
e di luci di monti
per sempre m'ha appreso a memoria.

Le quattro strofe con metrica libera, composte tra il 1946 e il 1947, presentano in punta di verso lemmi legati tra loro da fenomeni di assonanza (v. 4 «nella valle»; vv. 8-9 «dove / solitudine»; vv. 10-11 «di sgomenti / di luci di monti»); di consonanza (vv. 6-7 «frequentato / deserto»; vv. 10-11 «sgomenti / monti») e di allitterazione (vv. 1-2 «Or che mi cinge tutta la tua distanza / sto inerme dentro un'unica sera»; vv. 3-4 «Odora il miele sulla mensa / e il tuono è nella valle»; v. 10 «questo azzurro guasto»; v. 12 «per sempre m'ha appreso a memoria»).

L'incipit di questa poesia si pone in confronto ad una situazione dove l'io poetico è esposto in modo radicale all'essere-in o essere-dentro, in cui la relazione io-tu diviene il fenomeno da misurare e il «che mi cinge» riprende e rovescia il «cingersi intorno il paesaggio» di

Ormai. Si tratta del motivo centrale della “partecipazione” dell’Uno al Tutto. Il distico iniziale appare il luogo di una interrogazione fondamentale che si apre in un gioco di specchi in quanto figurazione di un dialogo interno. L’odorato e l’udito del secondo movimento aprono uno spazio legato alla percezione fisica del mondo: la prospettiva è tutta rivolta verso l’oggettività delle cose e del mondo, anche se il «miele sulla mensa» implica l’immagine di un focolare, ovvero spazio abitato e condiviso da qualcuno, un piccolo universo interno e protettivo, lontano dal fuori e invaso dalla fragranza del miele. In posizione antitetica rispetto al senso di continuità del «miele sulla mensa» al verso successivo appare l’esteriorità e la sospensione temporale dettata dal «tuono» nella valle. Il verso finale del movimento «molto affanno tra l’uno e l’altro» segnala un grande distacco da parte del soggetto, significando anche una certa presa di distanza.

La valle instaura un doppio legame: se da un lato rientra a far parte dell’immaginario dell’io poetico, dall’altra lo stesso soggetto avverte la «valle» e il «tuono» come poli di un’unica tensione, dove il tuono si colloca proprio all’interno della valle, facendo un tutt’uno con la realtà paesaggistica. Non si tratta, tuttavia, di una descrizione paesaggistica, quanto piuttosto di un avvicinamento che si mantiene sulla soglia liminare al paesaggio.

Nel terzo movimento la prospettiva si colloca dalla parte dell’io che, oltre a rivolgersi ad un «tu», si identifica con lo «spazio frequentato». Si tratta di uno spazio avvolto nella malinconia, evocata dal «sole deserto» e dalla «solitudine», dove il soggetto si trova in uno stato inerme, di inaccessibilità dinnanzi alla realtà concreta del mondo, inadeguatezza avvertita tra lo stesso io e il paesaggio. Significativa è proprio l’impossibilità di fronte alla quale si trova il lettore proprio nel momento in cui si è giunti al «dove», teso non solo a identificare la posizione dell’io, ma anche il punto di origine della parola stessa (possibile solo tramite la condizione di esistenza di un soggetto). Semanticamente l’intero verso occupato dalla formula «gridami solitudine» amplifica la tensione che si è instaurata tra io e tu, compresa quella tra «tuono» e «valle».

Il quarto movimento si apre con la congiunzione anaforica «e» che dovrebbe originare una certa coesione con la memoria che chiude la poesia. La precisione deittica «questo azzurro» identifica il fenomeno in cui l’io si inserisce, per poi essere danneggiato e turbato da «guasto» e «sgomenti». L’imperfezione viene così a iscriversi nella «memoria», dove

«le luci di monti», che guastano l'azzurro, riflettono anche «il tuono nella valle» (v. 4). L'accostamento dei due termini «azzurro» e «guasto», posti l'uno accanto all'altro in posizione ossimorica, hanno la finalità simbolica di mettere in evidenza il fatto che qui non è il soggetto a inscrivere nella sua memoria l'esperienza del paesaggio, ma è piuttosto l'io stesso ad essere «appreso a memoria». La memoria non si costituisce più come elemento di forte stabilizzazione, ma viene a identificarsi con l'elemento destabilizzante, senza così potere chiudere all'interno di una cornice-contenitore il finale della lirica. La memoria non appartiene, dunque, all'io, ma al paesaggio: è quest'ultimo ad assorbire il tutto, compreso il soggetto poetico. Tutto si dissolve nella realtà paesaggistica, confluendo nella poesia stessa, in quanto unico e ultimo elemento capace di resistere. Come ha osservato Michael Jakob «si tratta di un soggetto letteralmente estatico, cioè separato (distanziato) da sé, e questo sia nell'esperienza paesaggistica che in quella amorosa (il tu erotico), sia in quella autoriflessiva (il riflesso della / nella memoria) che in quella malinconica (“solitudine”)».²⁸⁶

Con il titolo di questa poesia Zanzotto pare collocare la propria posizione «dietro il paesaggio»: «nella *Naturlyrik* europea, è risaputo, il sentimento forte di fronte alla natura diventa in genere immagine poetica della natura, puro paesaggio di parole».²⁸⁷ Bisogna comprendere più da vicino cosa si intende per “esperienza paesaggistica” nel senso più stretto dell'espressione: un io si pone nella giusta distanza nell'atto di esperire percettivamente il mondo, attraverso la propria corporeità, perdendo la distanza costitutiva che lo separa dal paesaggio, nel momento in cui esso si dà, confondendosi, infine, in quella piccola porzione di mondo. È proprio attraverso la corporeità che il poeta instaura una relazione con il paesaggio attraverso uno strato di livello percettivo originario (appunto «dietro»), sottolineando l'uso di tutti i sensi (odorato: «miele»; udito: «tuono», vista: «sole», «azzurro», «luci»; tatto: «mi cinge tutta la tua distanza»). In *Il paesaggio come eros della terra* Zanzotto scrive:

²⁸⁶ M. Jakob, in «*A foglia ed a gemma*» *Lecture dell'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a cura di M. Natale e G. Sandrini, Carocci, Roma, 2016, p. 36.

²⁸⁷ *Ivi*, cit., p. 40.

«il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo “paesaggio”, irrompe nell’animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente; da questo “stupore” iniziale ha origine la serie interminabile dei tentativi (tattili, gestuali, visivi, olfattivi, fonatori...) compiuti dal piccolo uomo per giungere ad esperire le cose come si verificano; ma fino a quel momento egli deve illudersi, avvertendo soltanto una specie di “movimento di andata e ritorno”, o di “scambio”, tra l’io in continua e perenne autoformazione e il paesaggio come orizzonte percettivo totale, come “mondo”. Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io». Spesso il poeta ha sottolineato: «l’estrema fragilità di questo “esile mito” (bella l’espressione di Vittorio Sereni) paesistico, più che mai esposto al pericolo di una disintegrazione nei momenti di forte crisi, sia sociale che individuale: in entrambi i casi, infatti, vengono scosse le stesse colonne portanti dell’“io”, della possibilità stessa del costituirsi dell’idea di “essere umano”. [...] Questo paesaggio creato o concreato dall’uomo, che è manifestazione di un rapporto continuo di gioia ma anche di fuga, di difficoltà, di spaventoso mancamento, può dare almeno una vaga idea di ciò che può essere il paesaggio come manifestazione di un *eros* insito nella natura: un eros della natura verso la natura e della natura verso l’uomo, in quanto si è dentro un sistema, *ci si sta dentro*, insomma».²⁸⁸

Fino a giungere alla conclusione che: «Ogni acquisizione culturale dipende appunto da questo dialogo ininterrotto tra uomo e natura, dialogo di una madre con il proprio feto destinato in realtà a non uscire mai dall’alvo, nonostante gli sforzi compiuti dalla scienza in questa direzione».²⁸⁹

Il componimento è interessante, inoltre, per l’alternanza di due principali movimenti che si susseguono l’un l’altro: Soggetto e Paesaggio. In apertura si assiste al posizionamento spaziale («la tua distanza») e temporale («dentro un’unica sera») dell’io lirico. Nella seconda strofa, invece, viene descritto un momento atmosferico preciso che si interseca con l’azione quotidiana del poeta, che torna a sua volta nella strofa successiva come pura spazialità. In chiusura il paesaggio entra definitivamente nel soggetto poetico e trova spazio nella sua memoria. In schema:

1° strofa → Soggetto: *mi cinge; sto inerme*.

²⁸⁸ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 34.

²⁸⁹ *Ibidem*.

2° strofa → Paesaggio: *il miele sulla mensa; tuono è nella valle; affanno tra l'uno e l'altro.*

3° strofa → Soggetto: *io sono spazio frequentato; vieni a chiedermi dove; gridami solitudine.*

4° strofa → Paesaggio: *questo azzurro guasto; luci di monti.*

Soggetto: *m'ha appreso a memoria.*

Atollo

Un sole che con oziosi giri
sedusse e divorò l'ombra del mondo
e crebbe sui giorni e sui mesi
già stringe il muro ed il cortile
5 scruta le differenze d'ago
della sabbia dei piccoli castelli
e brilla da mille bandiere
da scudi e da porte
dagli angoli dei morti.
10 Tra quei precari monumenti,
io là vi collocai, fragili Italie
i cui minuti segmenti
avido sale stinse,
la brace là s'indovina
15 dell'insetto e del libro,
là tra giochi vuoti e pericoli
al silenzio si appoggiano le clausole
della mia memoria infelice
e monti decrepiti affidano
20 alla sabbia insensibili sfaceli,
la sabbia senza parsimonia
colma i volti e i sorrisi

spegne l'oro dei suoni.

25 Già il sole penetra per le
cieche gallerie delle finestre
sugge e scinde gli ultimi
legami della mia sostanza.

Composta tra il '43 e il '44 la poesia è suddivisa in due strofe con metrica libera dove a prevalere sono i novenari, affiancati da endecasillabi e settenari. Se per definizione l'atollo rientra a far parte del lessico geografico indicando un'isola corallina di forma circolare al cui interno emerge una laguna, qui vi sono sottesi più significati. Dall'emisfero anulare che viene illuminato dalla luce diurna, alla cerchia che formano i monti intorno al Pieve, sino a giungere alla rievocazione della memoria infantile del poeta che rimanda ai depositi alluvionali del Soligo sul cui ghiaieto sabbioso era solito giocare Zanzotto. Il tema della memoria, tuttavia, viene accolto con una certa distanza, poiché vengono posti in luce la difficoltà, ma anche la vanità della ricostruzione dei ricordi: «al silenzio si appoggiano le clausole / della mia memoria infelice». Nel modo in cui la ricostruzione memoriale risulta provvisoria e caduca, come i castelli di sabbia costruiti da Zanzotto bambino, anche il sole, nonostante conservi tutti gli elementi di palingenesi, può sottrarre la vita ponendo sullo stesso piano tutto il visibile: «un sole che con oziosi giri / sedusse e divorò l'ombra del mondo». In questa visione di livellamento totale della luce, anche la consistenza dell'io può sfaldarsi ancora una volta e anch'essa come la sabbia: «e monti decrepiti affidano / alla sabbia insensibili sfaceli, / la sabbia senza parsimonia / colma i volti e i sorrisi / spegne l'oro dei suoni». La sinestesia finale evoca il tratto cromatico che Zanzotto tende ad associare alla parola poetica: la sabbia che riempie i volti e i sorrisi, ma che spegne l'oro dei suoni implica l'impossibilità di pronunciare qualsiasi parola dopo la devastazione delle guerre mondiali e alla divisione interna all'Italia dopo l'8 settembre «tra quei precari monumenti, / io là vi collocai, fragili Italie».

Il componimento è attraversato dai tre movimenti vettoriali, con una certa predominanza, però, del paesaggio, che prevale nell'apertura e nella chiusura della prima strofa,

occupandone interamente l'ultima. Le due presenze centrali di questa strofa, invece, riguardano l'io lirico devastato nella sua memoria e il lavoro della scrittura poetica che coglie solo silenzi da parte del soggetto poetico. In schema:

1° strofa → Paesaggio: *un sole / sedusse e divorò l'ombra del mondo; crebbe sui giorni e sui mesi; il muro ed il cortile; sabbia dei piccoli castelli; mille bandiere; da scudi e da porte.*

Soggetto: *io là vi collocai, fragili Italie.*

Linguaggio: *la brace; dell'insetto e del libro; tra giochi vuoti e pericoli; al silenzio si appoggiano le clausole.*

Soggetto: *mia memoria infelice.*

Paesaggio: *monti decrepiti; alla sabbia insensibili sfaceli; la sabbia; spegne l'oro dei suoni.*

2° strofa → Paesaggio + Soggetto: *il sole penetra; sugge e scinde gli ultimi / legami della mia sostanza.*

Adunata

Indugia ancora la parvenza
dei soldati selvaggi
sulle porte, ed ostili
insegne sui fortilizi
5 alza la sera, chiama piazze a raccolta.

Un arso astro distrusse questa terra
profonda in pozzi e tane
s'avventa l'ombra dell'estate
da vicoli e da altane
10 e dai rotti teatri.

Nel disegno dei pavimenti

nelle crepe delle caserme
nelle clausure delle palestre
un morbo splende,
15 il vetro seme del gelo traligna,
il vino e l'oro sui deschi apparisce.

Ma, gloria avara del mondo,
d'altre stagioni memoria deforme,
resta la selva.

Da controcanto rispetto alla lirica precedente l'ombra che aleggia in *Adunata* si contrappone al sole del componimento eponimo dell'intera sezione. Le quattro strofe con metrica libera, scritte nel settembre 1943, sembrano proseguire il tema secondo una certa narratività segnalata anche dall'avverbio temporale *ancora* che implica un prolungamento dei fatti nel tempo: «indugia ancora la parvenza / dei soldati selvaggi» vi dominano, infatti, la desolazione e l'impoverimento dei luoghi dopo la caduta dei soldati, quasi come presagio dei fatti accaduti dopo l'8 settembre.

I racconti di guerra non fanno altro che svanire e appassire lentamente «il vino e l'oro» sulle mense.

L'avversativo, che apre l'ultima strofa, implica un ultimo barlume di speranza: la selva, nonostante sia intaccata dagli stessi agenti storici che hanno minacciato l'esistenza umana, può ancora recare al suo interno una possibilità di salvezza e ancoraggio dalla storia, motivo sul quale Zanzotto gioca sul significante fonetico della parola stessa implicando una *selva* che possa essere anche *salvifica*. In realtà dietro questa apparente chiusura armonica si cela un'altra volta il tema della memoria, che già a questa altezza poetica rivela una nota di imprecisione «memoria deforme». Secondo questa prospettiva, del bosco rimane solo un ricordo deforme di stagioni già trascorse e, dunque, una memoria sbiadita di quanto la selva sia stata un tempo, forse per una volontaria capacità di rimozione da parte del poeta dopo le devastazioni portate dalla guerra.

Interessante notare come l'intero componimento sia attraversato esclusivamente dal vettore del paesaggio. In schema:

1° strofa → Paesaggio: *alza la sera.*

2° strofa → Paesaggio: *distrusse questa terra; in pozzi e tane; l'ombra dell'estate; da vicoli e da altane; dai rotti teatri.*

3° strofa → Paesaggio: *nel disegno dei pavimenti; nelle crepe delle caserme; nelle clausole delle palestre; il vetro seme del gelo; il vino e l'oro.*

4° strofa → Paesaggio: *gloria avara del mondo; d'altre stagioni; resta la selva.*

Batte il fabbro

Batte il fabbro tra notte e monte,
forma l'officina profonda;
e gli strumenti lungo le pareti
pendono, sopravvissuti al fuoco.

5 D'ossa e di lame glorioso monte
 sopra tutte le case,
 lupi e cervi di monte nelle corti
 fiutano e brucano vetro.

10 Gremite di neve sono le bocche
 e le porte dei paesi,
 scivola sotto le strade l'acqua
 dei fanciulli defunti.

15 Pericolanti tenebre, di terra
 si vuotano; inginocchiati
 caddero i bovi; mentre dai balconi

gli abitanti si sporgono come oro.

Con *Batte il fabbro* si inaugura la stagione meno descritta in tutta la raccolta, ovvero quella invernale. La lirica, scritta nel 1940, presenta quattro quartine non rimate con metrica libera.

La poesia si apre con l'immagine di un fabbro che lavora nella sua officina, forse coincidente con l'immagine dantesca del poeta che lavora con il linguaggio «il miglior fabbro del parlare materno» (*Purgatorio XXVI*), nonostante i suoi strumenti siano sopravvissuti al fuoco della guerra. Qui il fuoco evoca sia il lavoro del fabbro-poeta, sia quello delle armi durante la guerra appena trascorsa. La consistenza del Montello «glorioso monte» non è più sola terra, ma è diventato di «ossa» dei soldati caduti e di «lame» ferraglia della guerra. La desolazione e l'impoverimento dei luoghi umani porta gli animali della foresta «lupi e cervi» ad aggirarsi in un contesto desertificato, dove non resta che fiutare e brucare «vetro», ovvero non altro che le immagini di loro stessi riflessi nei corsi d'acqua.

Interessante l'accento ai riferimenti ecologici sulla tematica dell'inquinamento ambientale delle falde acquifere «scivola sotto le strade l'acqua / dei fanciulli defunti», quella stessa acqua che causò la morte per tifo a molte persone, tra le quali anche le sorelle del poeta nel '37. È l'oro a chiudere la poesia e anche il verso finale del componimento, forse ad indicare tale positività cromatica che si cela solo all'interno della parola poetica. Gli abitanti che si sporgono dai balconi «come oro» richiamano un'immagine che sembra ricondurre ad una possibile ricerca di un «appiglio paradisiaco» come chiosa la nota al commento, che possa manifestarsi loro, in una speranza condivisa e tanto attesa. Si potrebbe anche ipotizzare come anche la rarità e la preziosità di vedere persone che si sporgono dalle proprie case dopo la desolazione del periodo di guerra. Al centro dell'ultima quartina, tuttavia, le due cesure del punto e virgola poste a metà verso segnalano: da un lato un'iniziale trasformazione del terreno causate dagli ordigni bellici, per cui i buoi inciampano nel terreno «di terra / si vuotano; inginocchiati / caddero i bovi»; dall'altro un freddo silenzio di morte.

Ricorrono, inoltre, altre due immagini presenti nella raccolta: il fuoco e il vetro che evocano la poesia di apertura della sezione Atollo I, *Arse il motore*, in cui erano presenti la polvere e la fiamma, ovvero due immagini simboliche di due elementi naturali opposti. La trasparenza del vetro, il freddo nord, l'immobilità, ovvero anticipazioni di quanto avverrà in *Fosfeni* e in *Sovrimpressioni (Medusa in un freddo luglio)* e dall'altro lato il calore, la metamorfosi della fiamma, sono ricorrenze simbolico-tematiche che verranno confermate lungo l'intera produzione poetica di Zanzotto.

Il componimento è attraversato quasi del tutto dal vettore del paesaggio, ad eccezione della quartina di apertura che evoca l'officina poetica e il lavoro della scrittura. Le quartine che seguono, invece, inglobano il tema ambientale e bellico che si intrecciano stratificandosi nel paesaggio descritto. In schema:

1° quartina → Linguaggio: *batte il fabbro; l'officina profonda; gli strumenti.*

2° quartina → Paesaggio: *glorioso monte; lupi e cervi; fiutano e brucano il vetro.*

3° quartina → Paesaggio: *gremite di neve; e le porte dei paesi; l'acqua / dei fanciulli defunti.*

4° quartina → Paesaggio: *di terra / si vuotano; caddero i bovi; gli abitanti si sporgono come oro.*

Oro effimero e vetro

Oro effimero e vetro,
rosa del mio respiro,
nuda è la sera dietro
la selva, e tace in giro

5 e cresce a meraviglia
 del mio volto innocente
 la neve che somiglia
 alla luna recente.

10 Le mie vene febbrili
 tanta linfa ristora
 che l'oblio degli esili
 gli affanni miei colora,

 che del tuo bene il caro
 segno attendo e i soccorsi
 15 ed illudo l'amaro
 pianto degli anni scorsi.

 Quali morti superbe
 o solitarie morti,
 morti serene o acerbe
 20 nell'ombra delle corti,

 esequie che i famigli
 coronarono d'ori
 e con gelidi gigli
 arsero nei tesori

Con sei quartine di settenari a rima alterna attraverso la presenza di un arcaismo «famigli» e accenni di struttura ipotattica, *Oro effimero e vetro* chiude la sezione invernale attraverso il tema centrale dell'oro trasformato in sostanza consistente insieme alla funzione di raccordo tra la parola e il paesaggio. Per il poeta la durata temporale dell'oro nell'esistenza umana è per lo più «effimera», ma allo stesso tempo anche «vetro», ossia un materiale che rinvia alla trasparenza e quindi ad una possibile verità e autenticità, ormai di difficile reperibilità nel mondo contemporaneo. Fa il suo ritorno, dunque, il motivo del vetro, già incontrato in *Batte il fabbro*, e che tornerà nella lirica successiva *Nel mio paese*. Allo stesso tempo, tuttavia, riaffiora la fragilità stessa del materiale, che può infrangersi in infinite e poliedriche rifrazioni e, che di conseguenza riconduce ad una riflessione sulla possibilità

della persistenza del vero e dell'autentico. È l'oro ad infondere nell'interiorità più profonda del poeta l'immagine di una «rosa del mio respiro», in quanto fonte di un influsso vitale. Ancora una volta l'oro assume la funzione di un cromatismo armonico quando si verifica una correlazione positiva tra parola e dato esterno. In questo modo il vissuto viene trasfigurato in simbolo cromatico, che, tuttavia, può permanere finché tale rapporto con il dato esterno non subirà una disgregazione totale, benché il cromatismo dell'oro risulti essere «uno dei più ricorrenti e duraturi nella poesia di Zanzotto, che già a questa altezza cronologica sembra apparentare lingua e paesaggio sotto una medesima insegna positiva».²⁹⁰ I versi si dispongono in rima alterna quasi ad evocare una certa ritmicità sonora in armonia con la semantica del testo poetico, proprio perché si parla di oro. Tale tratto cromatico, che compariva già in *Atollo* e *Batte il fabbro*, qui viene potenziato da un elemento fonetico forte rintracciabile al verso 22 «coronarono d'ori» nella sequenza vocalica in “oro-aro-ori”, conferendo al colore oro una certa rilevanza all'interno del veloce e ritmico settenario. Insieme al verbo “coronare” avviene una sorta di lode all'oro, che assume qui una funzione celebrativa e commemorativa delle esequie dei morti presenti nella quartina precedente.

Il componimento è attraversato in prima istanza dal paesaggio, specialmente nelle prime due quartine e in chiusura. La parte centrale e più preponderante, invece, è dominata dall'io lirico, che oltre a fare riferimento esplicito a sé e alla sua attività di scrittura, ricorda anche le recenti morti sia in ambito familiare (le due sorelle) che nel contesto bellico. In schema:

1° quartina → Paesaggio: *oro effimero e vetro; nuda è la sera; dietro / la selva.*

2° quartina → Paesaggio: *la neve che somiglia; alla luna recente.*

3° quartina → Soggetto: *le mie vene febbrili; gli affanni miei.*

4° quartina → Soggetto: *segno attendo; illudo l'amaro / pianto degli anni scorsi.*

5° quartina → Soggetto: *quali morti superbe; o solitarie morti; morti serene o acerbe.*

6° quartina → Soggetto: *esequie che i famigli; coronarono d'ori.*

²⁹⁰ A. Zanzotto, *Profili dei libri e note alle poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, in *Le poesie e prose scelte, op. cit.*, p. 1394.

7° quartina → Soggetto: *m'accollieranno dove; sarò qual fui promesso; sarò nuovo a me stesso.*

8° quartina → Paesaggio: *riposerà nel tardo pallore della neve.*

Nel mio paese

Leggeri ormai sono i sogni,
da tutti amato
con essi io sto nel mio paese,
mi sento goloso di zucchero;
5 al di là della piazza e della salvia rossa
si ripara la pioggia
si sciolgono i rumori
ed il ridevole cordoglio
per cui temesti con tanta fantasia
10 questo errore del giorno
e il suo nero d'innocuo serpente

Del mio ritorno scintillano i vetri
ed i pomi di casa mia,
le colline sono per prime
15 al traguardo madido dei cieli,
tutta l'acqua d'oro è nel secchio
tutta la sabbia nel cortile
e fanno rime con le colline

Di porta in porta si grida all'amore
20 nella dolce devastazione
e il sole limpido sta chino
su un'altra pagina del vento.

Composta nel 1947: le tre strofe con metrica libera contengono una netta prevalenza di novenari, mentre i soli due endecasillabi presenti aprono la seconda e la terza strofa.

Nel mio paese apre la seconda sezione della raccolta intitolata *Sponda al sole*²⁹¹. Qui l'io sembra definitivamente accettare il proprio inglobamento nel paesaggio e *Sponda al sole* si configura come momento centrale positivo: specie di controcanzone organico alle violenze figurative che predominano nelle altre sezioni, se qui il soggetto prende coscienza di sé stesso tramite il riconoscimento del proprio *habitat* e il paesaggio viene goduto nelle piccole cose che lo compongono. Un'aurea positiva ricopre i connotati di questa lirica, motivata dal rientro dalla Svizzera, che per Zanzotto ha rappresentato la fine di un incubo «leggeri ormai sono i sogni, / da tutti amato / con essi io sto nel mio paese».²⁹² Al suo ritorno tutto è pronto: dai vetri scintillanti, ai frutti di casa, alla creazione poetica che sotto l'aspetto della sabbia, e quindi estraneo ancora ad una forma, è ancora lì in attesa di essere attinta «tutta l'acqua d'oro è nel secchio / tutta la sabbia nel cortile», dove *acqua* e *sabbia* raffigurano l'attività poetica. Qui l'oro contiene un'accezione positiva: acqua e sabbia in cui l'elemento collante (acqua) è connotata ancora da un valore positivo, l'oro, per la somigliante fisionomia e per l'armonia tra scrittura e paesaggio. Le stesse figurazioni erano presenti in *Atollo*, in cui la sabbia raccolta in un luogo chiuso e privato come il cortile, rappresentava il momento creativo in cui si fa spazio il prodotto artistico. Forse l'armonia tra io-scrittura e tra io-paesaggio tenta ancora una volta un potenziale dialogo. Il testo presenta nella prima strofa una doppia ripartizione di movimento che ha inizio con un esplicito riferimento all'io lirico per poi terminare con una netta prevalenza del paesaggio che interessa anche la seconda strofa più breve. In schema:

1° strofa → Soggetto: *io sto nel mio paese; mi sento goloso di zucchero*.

²⁹¹ Ripresa del medesimo titolo di Hölderlin.

²⁹² *Nel mio paese*, in *Dietro il paesaggio*, vv. 1-2, cit., p. 77. Nell'intervista audio realizzata da Domenico Porzio si sente: «D. Porzio: dove hai fatto il carpentiere tu? Z: a Losanna nel '46-'47 in quegli anni là. Qualcuno chiede: ti trattavano bene? Z: guarda umiliazioni di continuo», audio reperito presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Domenico Porzio, Documenti sonori.

Paesaggio: *salvia rossa; si ripara la pioggia; il suo nero d'innocuo serpente.*

2° strofa → Paesaggio: *scintillano i vetri; i pomi di casa mia; le colline sono per prime;
al traguardo madido dei cieli; tutta l'acqua d'oro; tutta la
sabbia; fanno rime con le colline.*

3° strofa → Paesaggio: *di porta in porta; dolce devastazione; il sole limpido; un'altra
pagina del vento.*

A foglia ed a gemma

A foglia ed a gemma si schiudono
tra le tue mani le carte del gioco,
i papaveri qui fanno folla
per te dagli ovili e dal monte;

5 il frumento affolla il mese
 di maggio, così da presso
 che la luce spigosa punge
 gli occhi cauti del gregge,

 che la spiga è la moneta
10 è il pegno della tua casa,
 che la spiga di mezzodì
 già s'insinua nel tuo gioco.

 È la valletta delle lepri
 quella che ha un verde così turbato,
15 è la luna immaginifica
 quella che spiega il mezzodì.

Sul libro aperto della primavera

20 figura mezzodì per sempre,
 è dipinto ch'io viva nell'isola,
 nell'oceano, ch'io viva nell'amore

 d'una luna che s'oppono al mondo.

Lirica composta tra il 1946-47 in quartine con metrica libera e un verso di chiusura, è esemplare del tema costante per tutta la raccolta: la protezione conferita dal paesaggio. Vi è un continuo movimento dall'esterno, ovvero dal paesaggio insieme a tutti gli elementi che lo compongono «foglie», «gemme», «spighe», «valletta», «lepri» e «luna» che viene riflesso in quello interno, della casa. In realtà i «protagonisti» naturali si rivelano «carte» di un «gioco». La natura da *naturans* si fa *naturata* in cui la luce del «mezzodì» tratteggia come una «figura» immobile in un tempo cristallizzato. Questa scrittura della natura accolta e dipinta nel paesaggio interiore potrebbe essere rintracciata tra i muri di casa affrescati dal padre Giovanni; in un'intervista realizzata da Marzio Breda nel 2009, Zanzotto afferma:

«Ricordo che guardavo le case che si stagliavano sulle colline come in un presepio, le raffrontavano con quelle affrescate tra ghirlande di fiori e frutti nella mia camera e chiedevo: ma sono davvero così piccole? Non avevo ancora acquisito il senso della lontananza e già mi smarrivo in lunghe e stranianti contemplazioni, in bilico tra mondo reale e mondo immaginario [...] Era un mondo piccolo, «un esile mito» direbbe Sereni».²⁹³

Un altro aspetto, a mio avviso, significativo è la prima manifestazione dei papaveri, elemento geologico ricorrente per l'intera produzione poetica e che per la prima volta «qui fanno folla». Saranno, infatti, coloro che daranno voce²⁹⁴ in *Meteo* (1996) a una natura «follemente invasiva»: dai ticchettii radioattivi di Cernobyl alle stragi della ex Jugoslavia.

²⁹³ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazioni con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, 2009, pp. 19-20.

²⁹⁴ L'indagine ecopoetica che utilizzo per l'analisi dei testi poetici trova un modello metodologico nella teoria esposta da Serenella Iovino in *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, 2016, p. [...], in cui la studiosa afferma: «give a voice to the forces, signs, wounds, and

Il testo si presenta come interamente attraversato dall'unico movimento del paesaggio con immagini bucoliche e primaverili insieme a scenari che riguardano il mondo animale. Il susseguirsi delle stagioni, la fauna e il suo *habitat* sembrano costituire un universo opposto rispetto a quello dell'io lirico che abita un mondo cui anche gli astri si oppongono. In schema:

1° quartina → Paesaggio: *a foglia ed a gemma; i papaveri; dagli ovili e dal monte.*

2° quartina → Paesaggio: *il frumento affolla il mese / di maggio; gli occhi cauti del gregge.*

3° quartina → Paesaggio: *la spiga è la moneta; la spiga di mezzodì.*

4° quartina → Paesaggio: *la valletta delle lepri; verde così turbato; luna immaginifica; che spiega il mezzodì.*

5° quartina → Paesaggio: *primavera; mezzodì per sempre; nell'isola; nell'oceano.*

Verso finale → Paesaggio: *luna che si oppone al mondo.*

Là cercando

Là cercando
si nutrivano di bionde piogge
volpi, e splendevano
d'astuzia nel profondo
5 dei cimiteri e delle vigne
 oltre il cielo stagione senza senso.
 Luci armate di falce discendevano
 per la miope foresta delle erbe,
 la falce si appiattava
10 nell'erba che tu
 da tanti anni eri divenuta,

messages of creativity dispersed on Italy's body, always keeping in mind the link between the ecology of this country and the world's larger ecology of ideas and matter». Si intende, dunque, dare una voce alle narrazioni corporee dell'Italia e in particolare del territorio veneto.]

le uve e le mele si allietavano
del ricciolo di un bimbo sepolto
e il lago era il colore mai toccato
15 il colore non usato
mai né da piogge né da falci

Dall'anello e dal libro mi sceglievo
il riparo più bello alle feconde
piogge consustanziali ai venti,
20 quetavo al fuoco l'occhio mio pauroso
del salto della falce e della volpe

Paesi di pampani madidi,
di fienili e poggioli
invasi da volpi e da talpe,
25 mi stillavano tra le vesti
un tramonto come un giardino,
sere verde-lume
si snodavano con tutte le spire
a lavarsi alla pioggia.
30 Lentamente sotto il paralume
dallo schema infranto delle tenebre
brulicavano astri
deboli come formiche
e nei cortili i lampi
35 drizzavano alle mura
alle mura montagne di musco
le creste avvelenate.

In *Là cercando* il paesaggio viene raffigurato secondo i termini di fecondità, ma che cela al suo interno qualche minaccia, nei confronti della quale il poeta trova riparo grazie all'amore, rappresentato qui dall'oggetto «anello» e dalla lettura «libro». Tra le due strofe di sedici versi con metrica libera si inserisce una strofa pentastica con schema simmetrico di quattro endecasillabi nella cui posizione centrale si colloca un novenario.

Le forme umane e vegetali si contaminano vicendevolmente appiattendosi e dissolvendosi su unico sfondo la natura e le presenze umane: «la falce si appiattava / nell'erba che tu / da tanti anni eri divenuta, / le uve e le mele si allietavano / del ricciolo di un bimbo sepolto / e il lago era il colore mai toccato / il colore non usato / mai né da piogge né da falci».

Gli elementi meteorologici cominciano a fare la loro prima comparsa – saranno più incisivi nella raccolta eponima *Meteo* – poiché condizionano la prospettiva sul paesaggio. Le prime incertezze sul ciclo stagionali fanno il loro ingresso già in apertura al v. 6 «oltre il cielo stagione senza senso» fino a un ridimensionamento della natura che viene ridotta al paesaggio domestico; tale dimensione può essere spiegata da un sentimento di appartenenza all'elemento naturale al punto di farla propria. Gli elementi meteorologici condizionano la prospettiva sul paesaggio, anche tramite la prima comparsa del cromatismo lucente del verde. Gli astri dei versi successivi vengono paragonati agli animali: le formiche che camminano sulla terra e sottoterra, sono a stretto contatto con l'elemento geologico, mentre gli astri che stanno in alto (anche qui si può pensare al titolo di *Meteo* dal greco *tà meteora*, ovvero “le cose che stanno in alto”), ma indeboliti tanto quanto la formica stanca per il suo incessante lavoro.

Il componimento presenta la prima e l'ultima stanza dominate dal paesaggio e da tutti gli elementi che in esso vi abitano; la stanza centrale, invece, contiene cinque versi che riguardano la vicenda personale dell'io che descrive queste immagini. In schema:

1° stanza → Paesaggio: *bionde piogge; volpi, dei cimiteri e delle vigne; oltre il cielo stagione senza senso; miope foresta delle erbe; nell'erba; le uve e le mele si allietavano; il lago era il colore mai toccato; né da piogge né da falci.*

2° stanza → Soggetto: *mi sceglievo; quetavo al fuoco l'occhio mio pauroso; del salto della falce e della volpe.*

3° stanza → Paesaggio: *paesi di pampani madidi; fienili e poggioli; invasi da volpi e da talpe; un tramonto come un giardino; sere verde-lume; a lavarsi dalla pioggia; brulicavano astri / deboli come formiche; e nei cortili i lampi; alle mura montagne di musco; le creste avvelenate.*

4.1.2.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Là cercando*

Nella prima stesura dattiloscritta si osserva il passaggio da una visione più retrospettiva nel tempo, in cui predominava una visione ancora armonica: «c'era l'oro assoluto / e il vaso deserto», al presente con l'irruzione degli astri che, tuttavia, appaiono deboli e non assoluti rispetto alla cromatura dell'oro, che per Zanzotto ha sempre una valenza positiva. Nei cortili, inoltre, appaiono i lampi, conferendo una maggiore attenzione all'elemento naturale che già a questa altezza poetica desta spavento. Nella prima versione traspare, dunque, uno scenario più arcaico, molto connesso con l'ambiente contadino, in cui torna l'elemento cromatico dell'oro con un valore assoluta rispetto alla vacuità del vaso, arido rispetto ad una possibilità di accoglimento.

In chiusura, le mura assumono le sembianze di montagne di musco tramite questo continuo tentativo di antropomorfizzazione dell'elemento naturale.

L'acqua di Dolle

Ora viene a consolarmi
con una lunga visita
l'acqua di Dolle
che portò dieci colline al paese
5 sfuggì tra le api e i lor castelli di acume
toccò le forme sensitive
di un'isola di pura sabbia,
ora viene quest'acqua ch'io sospiro

perché traspare dalle tue
 10 membra gemelle;
 perché a lungo
 indugiò nello scrigno d'ombra
 dove il fico s'affaccia guardiano
 e il sole non fa più musco né felce,
 15 dove sono già aperte
 le scene da festa del cielo.
 Acqua ignara della creta
 che già fuoresce dai suoi viluppi,
 fiera del rosso momentaneo
 20 dei fiori celebrati da quest'ora,
 tu vai dovunque lambendo e tentando
 le più ritrose solitudini:
 lasciatemela mia,
 per la mia lampadina di chiocciola
 25 per l'orto di che il nano è mezzadro,
 lei dal fittissimo alfabeto
 lei che ha i messaggi
 di nobili invasioni
 degli astri che ritornano dalle alpi
 30 ormai pingui d'argento,
 lei che va promettendo
 una notte fresca come un domani.

La poesia di Zanzotto è sempre stata legata ad «elementi minimi e quasi invisibili della sua *heimat* provinciale»²⁹⁵, che hanno creato un percorso diacronico. In questa prospettiva, come ha messo in luce Vasarri: «l'evoluzione che la rappresentazione letteraria degli stessi

²⁹⁵ F. Vasarri, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze University Press, pp. 115-136, p. 119.

luoghi ha subito nel corso dei decenni in risposta al variare delle loro condizioni ambientali»,²⁹⁶ fa sì che inevitabilmente vengano incorporati «i tratti dell'impegno ecologico».²⁹⁷

Tra questi appartenenti alla «topografia zanzottiana» si inserisce il «feudo ducaziale di Rolle», un piccolo borgo italiano di Cison di Valmarino, in provincia di Treviso, che nel testo poetico compare con il *senhal* di Dolle: la prima volta in *Dietro il paesaggio*, in seguito tra la *Beltà e Sovrimpressioni* fino a concludere la sua parabola in *Conglomerati*. Le varie peripezie del feudo costituiscono un interessante punto di partenza per indagare il processo di stratificazione nella poesia di Zanzotto accompagnata sempre da una spiccata sensibilità dei temi ambientali.

In *Dietro il paesaggio*, Dolle viene descritta in un rapporto di simbiosi armonica tra l'uomo e la natura circostante. In questo primo momento l'«acqua» di Dolle contiene le immagini di un paesaggio leggiadro, che diffonde intorno a sé «il rosso momentaneo / dei fiori celebrati» insieme ai «messaggi di nobili invasioni / degli astri che ritornano dalle alpi / ormai pingui d'argento». L'io lirico, infatti, sembra decifrare nel suo «fittissimo alfabeto», la prevedibilità di un «domani» ancora carico di una certa positività nello scenario di «una notte fresca come un domani». Nel testo poetico che segue, *Con dolce curiosità*, fa il suo ritorno il «segreto di Dolle» nelle sembianze di un «mulino tra la salvia / che non fa più rumore di una foglia». La presenza dell'io lirico nella natura, dunque, risulta ancora una volta in totale sintonia all'interno di «una felice simbiosi protettiva».²⁹⁸ Della Dolle che cinquant'anni dopo comparirà in *Conglomerati* rimarrà solo l'«aria» insieme ad una vegetazione connotata da un aspetto del tutto perturbante.

Il testo risulta interessante per la focalizzazione dell'unico elemento intorno al quale ruota il componimento: il paesaggio. Può, tuttavia, essere rilevato un breve accenno, che occupa solo due versi, all'io poetico (v. 23) la cui esistenza insieme all'attività di scrittura (v. 24) possono essere alimentate solamente dalla sussistenza di questo piccolo borgo e del paesaggio ad esso circostante. Come già suggerito dal titolo del componimento, il tema

²⁹⁶ *Ivi*, p. 120.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 122.

paesaggistico risulta predominante lungo l'intera e unica strofa che racchiude in questo solo movimento tutti i segni della natura circostante al borgo di Rolle, qui racchiusi in schema:

1° strofa → Paesaggio: *viene a consolarmi ... l'acqua di Dolle; portò dieci colline al paese; sfuggì tra le api; di un'isola di pura sabbia; ora viene quest'acqua; a lungo / indugiò nello scrigno d'ombra; dove il fico s'affaccia guardiano; e il sole non fa più musco né felce; le scene da festa del cielo; acqua ignara della creta; dei fiori celebrati da quest'ora.*

Soggetto: *lasciatemela mia.*

Linguaggio: *per la mia lampadina di chiocciola.*

Paesaggio: *lei dal fittissimo alfabeto; lei ha i messaggi / di nobili invasioni; degli astri che ritornano dalle alpi; lei che va promettendo / una notte fresca come un domani.*

Lorna

Una luce senza centro spazia
già la terra attutisce labbra rosse
e bambini, negli eremi fragili
dell'aria si raccolgono api e stelle;

5 e già vano è chiedere alle alluvioni
il perché dei monti rimasti addietro
il perché delle zinnie che si dissetano
al gelo dei chiostri di Lorna.

10 Tra gli esempi compiuti delle notti
e le rugiade ordinate e le foglie

trapassate un instabile miele
definisce il suo zodiaco d'oro.

15 Ma non c'è voce d'uccello preso
nei lacci esigui delle cacce
nei riflessi allegri delle nevi
che dolce non trovi esser fraintesa,

20 ogni giovane mosto arde e s'esalta
liberato dalle prigioni,
ogni fuoco è giardino ogni strumento
s'accorda al nuovo tocco del sole.

Sole più piccolo più umile
perché ti lodarono da tutte le parti:
che sapesti di lei, della sua voce,
della sua bocca segreto di menta?

25 Uccelli che parlate il mio dialetto
là dal prato che balza ad inebriarmi,
là dietro il focolare e tra la siepe,
che sapeste delle sue fresche ciglia?

30 Che del fiume, se si perdette
e divenne celeste per giungere a vederla
là dove indugi fruttiferi del vento
danno equilibri di vele alle colline?

Canestri colmi di pioggia di valle,
settimana ingombrata dalle spine

35 e dalle zinnie, dovunque tu ospiti
 miti mercati nelle tue radure

 e nelle tue piccole sere
 compero e vendo e sorrido talvolta
 agl'inviti della prima brina
 40 e bevo al di là delle labbra

 e so così spontaneamente
 tante gioie e tanto sento
 legate insieme dita e mani
 ombra e respiro da far dire

 45 precoce e propria l'ora dell'amarti.

La primavera trascolora gradualmente verso l'autunno e nonostante il passaggio verso la stagione autunnale anche in *Lorna* prosegue la fusione con il paesaggio al punto che l'essere umano si nutre e respira proprio come un essere vegetale, attraverso la pelle, in una pura percezione sensoriale e panica con la natura: «agl'inviti della prima brina / e bevo al di là delle labbra». Tra gli «eremi fragili / dell'aria» ritorna l'accoppiamento tra animale e astro «api e stelle», come avveniva anche in *Là cercando*. Con *Lorna* si passa alla sezione successiva che guarda a testi perlopiù autunnali e torna il motivo dell'oro, connesso all'elemento del sole che qui compare nella sua dimensione ridotta «più piccolo più umile». Si tratta di quartine non rimate seguite da un endecasillabo di chiusa, ma dove gli endecasillabi, insieme ai novenari, risultano essere la maggioranza assieme a varianti ipermetre e più spesso ipometre. In chiusura viene messa in rilievo l'impossibilità della scrittura, in cui forma e sostanza corporee finiscono per sfociare nell'ineffabilità «sento / legate insieme dita e mani / ombra e respiro da far dire».

Le undici quartine con verso finale del componimento vedono come unici due movimenti visibili quello del paesaggio, che occupa le prime nove, e quello dell'io poetico che,

sebbene meno presente, torna nelle ultime due quartine e nel verso di chiusura. Il soggetto poetico è qui strettamente intrecciato con il paesaggio: l'io subisce continue interferenze da parte dei segnali riconoscibili nella natura che conferiscono vitalità all'io che parla, mentre questo si fa lentamente da parte all'interno di uno scenario a tratti bucolico. In schema:

- 1° quartina → Paesaggio: *una luce senza centro spazia; la terra attutisce labbra rosse; negli eremi fragili; dell'aria si raccolgono api e stelle.*
- 2° quartina → Paesaggio: *chiedere alle alluvioni; monti rimasti addietro; zinnie che si dissetano; gelo dei chiostrici di Lorna.*
- 3° quartina → Paesaggio: *esempi compiuti delle notti; rugiade ordinate e le foglie; un instabile miele; il suo zodiaco d'oro.*
- 4° quartina → Paesaggio: *voce d'uccello; riflessi allegri delle nevi.*
- 5° quartina → Paesaggio: *ogni giovane mosto arde e s'esalta; ogni fuoco è giardino; nuovo tocco del sole.*
- 6° quartina → Paesaggio: *sole più piccolo più umile; della sua bocca segreto di menta?*
- 7° quartina → Paesaggio: *uccelli che parlate il mio dialetto; là dal prato che balza ad inebriarmi; dietro il focolare e tra la siepe.*
- 8° quartina → Paesaggio: *del fiume, se si perdettero; divenne celeste per giungere a vederla; indugi fruttiferi del vento; equilibri di vele alle colline?*
- 9° quartina → Paesaggio: *canestri colmi di pioggia di valle; dalle spine / e dalle zinnie; tue radure.*
- 10° quartina → Soggetto: *compero e vendo e sorrido talvolta; e bevo al di là delle labbra.*
- 11° quartina → Soggetto: *e so così spontaneamente / tante gioie; e tanto sento; legate insieme dita e mani; ombra e respiro da far dire.*
- verso finale → Soggetto: *l'ora dell'amarti.*

L'amore infermo del giorno

L'amore infermo del giorno
i monti fa deserti
e inaccessibili ormai.
I cimiteri oscuri diluvi
5 hanno accolto l'odore delle macerie,
le innumerevoli gale
della pioggia si assottigliano
e vanno ai cieli di carta
delle girandole e delle tende.
10 A lungo esita il verde
nelle soste dei prati
e tra i suoi fregi fiordalisi,
l'ombra è caduta nelle piazze
si è fatta freddi umidi cervi.
15 In città deboli di muffa
nate sotto i venti
nelle vetrine e nei gioielli
fanciulle non vedute
schiodono il loro sopore
20 di semplice crisantemo.
Stanca allenta le dita
cerule e svela i puri
lineamenti di neve
dietro balconi e corti.
25 Dal suo vaso odoroso
il vespero ricciuto di germogli
indugia sopra il lento discendere del mondo.

Composta tra l '47 e il '48 la lirica presenta una struttura metrica libera caratterizzata da versi brevi dove i settenari si concentrano nel finale, dal verso 21, con l'inframezzo dell'unico endecasillabo del penultimo verso «il vespero ricciuto di germogli».

La terza sezione, che porta il titolo della raccolta *Dietro il paesaggio*, funge da raccordo con la sezione precedente attraverso la continuità della stagione autunnale. La discontinuità è, tuttavia, rinvenibile nel tono. Si avverte, infatti, un ritorno al rigore ermeneutico e surrealistico di immagini puramente astratte e oggettive. Viene eclissata la figura dell'io, insieme a quella di un possibile interlocutore, il tu. Nella poesia *Selva* la presenza umana scompare definitivamente, innalzando d'altra parte il paesaggio che viene nobilitato.

L'autunno viene presentato come «amore infermo» che rende deserti e inaccessibili i monti; il verde dei prati e dei primi germogli primaverili, cari a Zanzotto, tende a esitare: «a lungo esita il verde / nelle soste dei prati / e tra i suoi fregi fiordalisi, / l'ombra è caduta nelle piazze» ragione per la quale i verbi scelti dal poeta evocano una particolare sospensione *esita, allenta, indugia*, sino all'utilizzo di plurali indeterminati come «le innumerevoli gale», o ancora «nelle vetrine e nei gioielli» dove le ragazze non potendo essere viste «schiudono il loro sopore / di semplice crisantemo». Torna il tratto cromatico del verde, per la seconda volta lungo l'intera raccolta (cfr. *Là cercando*), che, tuttavia, esita a lungo «nelle soste dei prati» nel tentativo di manifestarsi. È avvertibile una metamorfosi in atto, data dalle spie verbali di divenire e farsi, ma verso «il lento discendere del mondo». Tale situazione è chiarita sin dai primi versi dove i cimiteri hanno accolto più che i corpi, i frammenti-macerie, residui della guerra. Il sole tramonta e insieme ad esso anche il mondo intero, per l'ombra dalla luce che sta attraversando la terra.

Nell'unica strofa del componimento può essere rilevato solamente il vettore del paesaggio, che, tramite endecasillabi e settenari, descrive diversi elementi della natura. A questo riguardo si possono anche individuare tre campi semantici:

- 1) mondo naturale: «esita il verde»; «nelle soste dei prati»; «fregi fiordalisi»; «umidi cervi»; «sotto i venti»; «semplice crisantemo»; «il vespero ricciuto di germogli».
- 2) strumenti estranei alla natura: «l'odore delle macerie»; «cieli di carta».

- 3) quotidianità-contesto urbano: «l'amore infermo del giorno»; «l'ombra è caduta nelle piazze»; «città deboli di muffa»; «dietro balconi e corti». In schema:

1° strofa → Paesaggio: *i monti fa deserti; i cimiteri oscuri diluvi / hanno accolto l'odore delle macerie; le innumerevoli gale / della pioggia si assottigliano; e vanno ai cieli di carta; esita il verde; nelle soste dei prati; fregi fiordalisi; l'ombra è caduta nelle piazze; umidi cervi; città deboli di muffa; sotto i venti; semplice crisantemo; stanca allenta le dita ... e svela i puri / lineamenti la neve; dietro balconi e corti; il vespero ricciuto di germogli; discendere del mondo.*

Là sul ponte

Là sul ponte di San Fedele
dove la sera abbonda
di freddo fieno
e dove la pioggia raccoglie
5 tutte le sue vele madide
c'è da ieri una fanciulla bionda
che ha un nome come una corona
e che ha perduto per sempre
una mano per salutare una rosa.

10 Sulle rive oscure del fieno
c'è una nave di pioggia
abbandonata dalla notte

Dalle stretture delle sorgenti
là si libera talvolta

15 la dalia abbigliata di rosso
 e illumina la crisalide
 intricata del sole.

 Là un animale azzurro
 deperisce nella sua tana

20 e l'estate legata dalla neve
 non conosce altro frutto che se stessa.

Le quattro strofe con metrica libera presentano due soli endecasillabi in chiusura di poesia. Motivo del bozzolo “crisalide” e immagine del sole debole, che tornerà in *Elianto* trasformandosi in elemento acquatico, che si manifesta in maniera indiretta tramite oggetti falsi e depauperati per la stagione autunnale. Qui il sole è racchiuso e filtrato da una trama di nubi, dove si può intravedere la trama della scrittura che nasconde il momento creativo dell'ispirazione, qui personificata dal sole. L'animale «azzurro» non può sopravvivere in una simile atmosfera e «deperisce nella sua tana» dove la natura e le stagioni diventano sterili, poiché la generazione di nuovi frutti non è consentita da un clima che raffredda la proliferazione vegetale. L'infittirsi degli acquazzoni rivestono gli oggetti abbandonati della medesima consistenza acquifera di queste interminabili piogge dove «sulle rive oscure del fieno / c'è una nave di pioggia / abbandonata dalla notte». Motivo per cui anche il sole stesso, portatore di calore diviene acqua. I tratti cromatici che definiscono i diversi elementi presentati *là* sul ponte di San Fedele («fanciulla bionda», «rive oscure», «dalia abbigliata di rosso», «sole», «animale azzurro»), oltre a implicare una certa distanza data dall'avverbio di luogo *là* – di cui si possono individuare almeno tre occorrenze nei titoli della raccolta (*Là sovente nell'alba*; *Là cercando*; *Là sul ponte*) – sono caratterizzati e significativi al fine di descrivere gli elementi vegetali sotto un profilo antropomorfo. Gli animali, invece, sono denotati da tratti cromatici “positivi”, come l'azzurro, tenendosi lontani da qualsiasi sembianza umana.

Il testo è interamente attraversato dal solo elemento paesaggistico, in cui prevalgono le immagini stagionali alternate a descrizioni più dettagliate del luogo, San Fedele,

accentuate anche dall'avverbio di luogo *là* in posizione anaforica lungo tutto il componimento. In schema:

1° strofa → Paesaggio: *là sul ponte di San Fedele; dove la sera abbonda; di freddo fieno; dove la pioggia raccoglie; per salutare una rosa.*

2° strofa → Paesaggio: *sulle rive oscure del fieno; nave di pioggia.*

3° strofa → Paesaggio: *dalle stretture delle sorgenti; si libera ... la dalia abbigliata di rosso; illumina la crisalide; intricata del sole.*

4° strofa → Paesaggio: *là un animale azzurro; deperisce nella sua tana; l'estate legata dalla neve.*

La fredda tromba

Le ultime vacche
sono uscite dal fieno profondissimo
la fredda tromba
ha di tanto avvicinato la neve.
5 Di tanto si alzeranno quelle vette
su tutti i prati
che mi faranno dimenticare
il secchio dolce di latte
l'azzurro sceso a coprirsi di foglie
10 il legno ed il fuoco
che non si distingue dal muschio.
Là dietro, le colline
sono alveari pungenti e vuoti
e l'ombra si trascina colpita,
15 il mare imputridisce
in vele alberi e corde,
nuvole e oche passano alle sue soglie

e una stella smarrita gode ancora
 identificando conchiglie
 20 tra le più oscure sabbie

Dall'alto dell'autunno ho veduto
 il cauto viziarsi del bosco,
 ho abbandonato per suo nutrimento
 moltitudini rosse di bacche
 25 ho liberato la via dell'oblio
 ho esplorato tutto il silenzio.

Ma forse tu soltanto, che da lungi
 persisti a dirmi di restare
 mentre valichi ottobre,
 30 puoi scorgere l'augurio
 e le fortune dell'oro,
 la città ch'è il più stabile corallo
 della mutata mia memoria.

La struttura della poesia composta di tre strofe si costruisce attraverso una libera disposizione tra endecasillabi, settenari, novenari e decasillabi; segue anche un'alternanza tra endecasillabi e quinari ai versi 1-6.

Nonostante un'importante figurazione astratta, data anche dal titolo che non rinvia a nulla, viene reintrodotta, dopo un lungo silenzio e solo nella terza strofa, l'istanza soggettiva, accompagnata nonostante tutto dall'incertezza del *forse* «Ma forse tu soltanto». Al tu si rivolge anche per la possibilità di «scorgere l'augurio / e le fortune dell'oro» in quella città che si fa l'unica custode dei ricordi del poeta. Se in *Atollo* la memoria del poeta risultava «infelice» e in *Adunata* «deforme», ora si rivela addirittura «mutata», accentuata dall'allitterazione del verso finale con la nasale bilabiale 'm': «della mutata mia memoria». Non solo compare un possibile interlocutore, ma fa il suo ritorno anche l'io del

poeta per testimoniare la sua lunga e silenziosa esplorazione del mondo, nella non casuale posizione anaforica, che ne accentua l'enfasi verso la fine della seconda stanza «ho liberato la via dell'oblio / ho esplorato tutto il silenzio». Questo primo contatto con il silenzio verrà riconfermato, secondo una chiusura circolare propria della poesia di Zanzotto, nella raccolta "testamentaria" di *Conglomerati*, dove il paesaggio è sepolto dal silenzio in un contesto di insabbiamento ambientale. Se compare un accenno al cromatismo dell'azzurro, esso non può che fare la sua comparsa per essere immediatamente ricoperto di foglie che ricoprono la terra «l'azzurro sceso a coprirsi di foglie / il legno ed il fuoco / che non si distingue dal muschio», dove nemmeno il legno può più riscaldare perché rivestito dell'umido muschio.

In questo componimento il paesaggio tende a essere predominante specialmente nella prima strofa. La seconda, invece, più concentrata, presenta la cruciale fusione tra l'io lirico e gli elementi del paesaggio con una certa incisione del verbo "avere" iterato per quattro volte alla prima persona singolare: v. 21 «ho veduto»; v. 23 «ho abbandonato»; v. 25 «ho liberato»; v. 26 «ho esplorato». Segue in chiusura un'ultima strofa dedicata interamente al paesaggio, in continua interrelazione con l'io lirico, accompagnato, infatti, da un ultimissimo accenno al soggetto nel verso finale «della mia mutata memoria». In schema:

1° strofa → Paesaggio: le ultime vacche; dal fieno profondissimo; avvicinato la neve; si alzeranno quelle vette; su tutti i prati; secchio dolce di latte; l'azzurro sceso a coprirsi di foglie; il legno ed il fuoco; non si distingue dal muschio; le colline; sono alveari pungenti; il mare imputridisce; nuvole e oche passano alle sue soglie; una stella marina gode ancora; identificando conchiglie; tra le più oscure sabbie.

2° strofa → Soggetto + Paesaggio: *dall'alto dell'autunno ho veduto; il cauto viziarsi del bosco; ho abbandonato ... moltitudini rosse di bacche; ho liberato la via dell'oblio; ho esplorato tutto il silenzio.*

3° strofa → Paesaggio: *mentre valichi ottobre; le fortune dell'oro; la città ch'è il più stabile corallo.*

Soggetto: *mutata mia memoria.*

4.1.2.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *La fredda tromba*

Nella prima stesura dattiloscritta compaiono alcuni versi che inizialmente sostituivano la seconda parte della prima parte e l'intera seconda strofa:

e l'ombra imputridisce;
il mare si trascina ferito
nuvole ed oche passano alle sue soglie,
ho composto il sole tranquillo
ho tutto composto
e tutto perfezionato
con una sosta non necessaria,
ho esplorato tutto il silenzio.

In questa versione compaiono due elementi interessanti. Il primo è la scelta di un'immagine più forte di deterioramento che nella versione finale viene associato al mare, che qui risultava ferito. Nel secondo caso, invece, l'idea di composizione e di perfezione vengono sostituite dall'ordine delle piante e dal silenzio che il poeta riesce a cogliere. L'ultima strofa della prima versione sembra evocare volti ancora armonici identificandosi con la cromatura dell'oro, distinguendosi, così, da una luminosità pura e sublime, che poi diventa "stabile corallo":

Soltanto quella nave
che persiste a salire
oltre il mondo
può scorgere
il volto che rispecchia l'oro
La città che è la rosa più fulgida
della mia memoria.

Perché siamo

Perché siamo al di qua delle alpi
su questa piccola balza
perché siamo cresciuti tra l'erba di novembre
ci scalda il sole sulla porta
5 noi con gli occhi che il gelo ha consacrati
a vedere tanta luce ed erba

Nelle mattine, se è vero,
di tre montagne trasparenti
mi risveglia la neve;
10 nelle mattine c'è l'orto
che sta in una mano
e non produce che conchiglie,
c'è la cantina delle formiche
c'è il radicchio, diletta risorsa
15 profusa alle mie dita,
a un vento che non osa disturbarci

Ha sapore di brina
la mela che mi diverte,
nel granaio d'adagia un raggio amico
20 ed il vecchio giornale di polvere pura;
e tutto il silenzio di musco
che noi perdiamo nelle valli
rende lento lo stesso cammino
lo stesso attutirsi del sole
25 che si coglie a guardarci
che ci coglie su tutte le porte

O mamma, piccolo è il tuo tempo,
tu mi vi porti perch'io mi consoli
e là v'è l'erba di novembre,
30 là v'è la franca salute dell'acqua,
sani come acqua vi siamo noi;
sana azzurra sostanza
vi degradano tutte le sieste
cui mi confondo e che sempre più vanno
35 comunicando con la notte

Né attingere al pozzo né alle alpi
né ricordare come tu non ricordi:
ma il sol che splende come cosa nostra,
ma sete e fame all'ora giusta
40 e tu mamma che tutto
sai di me, che tutto hai tra le mani.

Con la scorta di te e dell'erba
e di quella lampada precaria
di cui distinguo la fine,
45 sogno talvolta del mondo e guardo
dall'alto l'inverno del nord.

La lirica, composta da sei strofe di metrica libera e qualche assonanza, è stata composta nel 1947. Il poeta canta la propria appartenenza ai luoghi familiari con una certa risonanza sulla figura della madre. Questo senso di radicamento nei luoghi verso i quali il poeta si sente legato con il corpo e con la memoria, viene reso ancora più esplicito nella sintassi, dominata perlopiù dalla serie di anafore ravvicinate che rendono il ritmo ancora più serrato foneticamente e semanticamente. Allo stesso tempo, tuttavia, aleggia un senso di irrealtà

che coinvolge gli oggetti descritti in un quadro fitto di un'aurea surreale e fittizia, che apre al panorama immaginativo del poeta. Tale chiusura viene riconfermata dal verso «Né attingere al pozzo né alle alpi» atto a indicare l'intenzione di non voler sondare il reale più di quanto sia necessario e non voler ricevere distrazioni, in questo le alpi, dal recinto degli affetti domestici.

Cromatismo del verde, di un verde particolare che riguarda quel verde dell'«erba di novembre», la cui presenza ricorre due volte all'interno del componimento, motivo, già emerso in *L'amore inferno del giorno*, in *Là cercando* e che tornerà nella poesia successiva *Al bivio*. Emerge una certa distanza dalle cose al fine di poterle comprendere al meglio: una vista collinare dall'alto permette all'io una possibile protezione e fonte di salvezza, forse resa ancora più resistente dall'evocazione dei ricordi famigliari e della dimensione contadina, «con la scorta di te e dell'erba / e di quella lampada precaria / di cui distinguo la fine, / sogno talvolta del mondo e guardo / dall'alto l'inverno del nord». Le «tre montagne si fanno «trasparenti» quasi a voler denotare la loro non esistenza, o perlomeno la loro consistenza diventata effimera, data la collocazione del poeta “dietro” il paesaggio e la percezione trascendentale di esso. In *Dietro il paesaggio* ha forse inizio una progressiva immersione nel paesaggio, proprio per averne assunto la giusta distanza, al punto di non sentirsi più ospite o estraneo ad esso, ma unità integrata che segue i ritmi della natura nutrendosi di essi. Il trascendentalismo tra natura e lingua trova le sue radici a questa altezza poetica, che nonostante sia esordiente, dispone già le tracce di un lungo percorso metamorfico che sfocerà verso due direzioni: l'esplosione del linguaggio nelle raccolte appena successive *Vocativo*, *IX Ecloghe*, *Là Beltà*, *Il Galateo in Bosco* e *Idioma* e la conglomerazione geologico-paesaggistico nelle ultime tre raccolte poetiche *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*. Nelle ultime due strofe viene accentuata questa dimensione di iniziale assottigliamento con l'elemento geologico: viene messa in luce ancora una volta la precarietà della memoria «come tu non ricordi» e la volontà di ricongiungimento con l'elemento materno sicuro «tu mamma che tutto / sai di me», poiché il poeta inizia a intravedere la fine «di quella lampada precaria», ovvero quella luce fosfenica della scrittura.

Di questa poesia esistono tre versioni dattiloscritte (datt. n. 105, 131 e 157) identiche a quella definitiva.

Questo componimento, tuttavia, risulta interessante per quanto riguarda la continua variazione, tra i tre vettori di movimento. Nelle prime cinque strofe prevale il paesaggio con qualche interferenza da parte dell'io lirico, in particolare al v. 10 «mi risveglia la neve»; v. 16 «profusa alle mie dita»; v. 29 «tu mi vi porti perch'io mi consoli»; v. 35 «cui mi confondo». L'ultima strofa, invece, mostra una più fitta concentrazione del soggetto poetico che occupa gli interi ultimi tre versi, sebbene i primi due della strofa siano dedicati rispettivamente al paesaggio «con la scorte di te e dell'erba» e al linguaggio, connessa sempre all'attività di scrittura «di quella lampada precaria» come luce creativa non sempre presente e individuabile da parte del poeta. In schema:

1° strofa → Paesaggio: *al di qua delle alpi; questa piccola balza; tra l'erba di novembre; ci scalda il sole; gli occhi che il gelo ha consacrati; tanta luce ed erba.*

2° strofa → Paesaggio: *nelle mattine; tre montagne trasparenti.*

Soggetto: *mi risveglia la neve.*

Paesaggio: *nelle mattine c'è l'orto; conchiglie; la cantina delle formiche; il radicchio.*

Soggetto: *profusa alle mie dita.*

Paesaggio: *un vento che non osa disturbarci.*

3° strofa → Paesaggio: *ha sapore di brina; la mela; un raggio amico; il silenzio di musco; nelle valli; attutirsi del sole.*

4° strofa → Paesaggio: *o mamma, piccolo è il tuo tempo.*

Soggetto: *tu mi vi porti perch'io mi consoli.*

Paesaggio: *là v'è l'erba di novembre; là v'è la franca salute dell'acqua; azzurra sostanza;*

Soggetto: *cui mi confondo.*

Paesaggio: *comunicando con la notte.*

5° strofa → Paesaggio: *né attingere al pozzo né alle alpi; il sol che splende.*

6° strofa → Paesaggio: *scorta di te e dell'erba*.

Linguaggio: *quella lampada precaria*.

Soggetto: *di cui distinguo la fine; sogno talvolta del mondo e guardo /
dall'alto l'inverno del nord*.

Proseguendo con *Al bivio* emerge una situazione di bilico evocata da ossimori. Il poeta che aveva il proprio sguardo rivolto al nord, si affida ancora una volta alle stelle settentrionali come possibile fonte di orientamento «la vite s'è abbandonata / fuor del muro e del sole / alle stelle settentrionali». Durante il mese di novembre «degradano i prati» iniziano a insinuarsi il motivo invernale e del freddo che il poeta tende ad associare all'eternità «le ragioni eterne della neve» in quanto in grado di congelare e di conseguenza di placare la putrefazione dei corpi.

Dietro il paesaggio

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato
toccandomi ai piedi.

5 Sulle orme incerte delle fontane
 ho seguito da vicino
 e senza distrarmi
 le tenebre tenere del polo
 ho veduto da vicino
10 le spoglie luminose
 gli ornamenti perfettissimi
 dei paesi dell'Austria.

Hanno fatto l'aria tutta fresca

15 di ciliegi e di meli nudi
 hanno lasciato soltanto
 che un piccolo albero crescesse
 sulla soglia della sua tristezza
 hanno lasciato fuggire in un riverbero
 un tiepido coniglio di pelo.

20 Per le estreme vie della terra caduta
 assisto da giorni tardi e scarsi
 discendo nel sole di brividi
 che spira da tramontana.

Il soggetto si trova ad essere coinvolto all'interno di una serie di allusioni che lentamente lo rendono partecipe del «lento/ discendere del mondo» iniziato con *L'amore infermo del giorno*, che qui sembra concludersi «la terra è caduta». In questo processo metamorfico così come gli uomini sono caduti in battaglia anche la terra sprofonda in una caduta, affermandosi come prima strato geologico della poesia di Zanzotto. A proposito della stratificazione geologico-semantică, in una lettera del 6 ottobre 1969 Zanzotto scriveva a Carlo Betocchi:

«Come tutti gli altri antichi messaggi che si sovrappongono, vivendo in un ricchissimo e “instancabile” passato, nel quadro di questa mia terra che è sempre quella di “Dietro il paesaggio” e che è, prima di tutto, “il paesaggio” “il luogo”, e in ciò conta in modo onnipresente e, penso, potenzialmente per ogni uomo».

L'io ora viene coinvolto nel paesaggio chiamato da una folla di persone indistinte «mi hanno raggiunto / mi hanno chiamato / toccandomi ai piedi», in una bellissima immagine sensoriale tattile dei piedi che entrano in contatto con la terra. Poi ancora, tramite la percezione visiva il poeta ha potuto seguire da vicino e vedere il nord connotato qui come «tenebre tenere del polo», in quanto bussola orientativa. L'aria raffreddata dal gelo invernale ha lasciato solo ciliegi e meli nudi e le azioni dell'uomo, che qui fa il suo ritorno,

«hanno lasciato soltanto / che un piccolo albero crescesse / sulla soglia della sua tristezza».

Il «piccolo albero» e il «tiepido coniglio» riportano l'attenzione sull'istanza soggettiva che rinvia «alle denominazioni autoironiche dei gruppi di partigiani sbandati: battaglione Lepre, brigata Coniglio, ecc...».²⁹⁹

Questa discesa negli iperborei, invece che agli inferi, «per le estreme vie della terra caduta», è un avvicinarsi alla realtà della poesia, nel *sole di Apollo che spira* che ispira e l'io del poeta si rivolge a sé stesso: «assisto da giorni tardi e scarsi / discendo nel sole di brividi / che spira da tramontana». Nella prima versione manoscritta,³⁰⁰ invece, vi si era aggiunta la neve che si pone come donativo rispetto alla terra sebbene sia e sieda lontana, come lo stesso ricordo provoca danno e dolcezza allo stesso tempo.

Danno oscuro e dolcissimo alla mente
lungi siede la neve
coi suoi presagi ~~fa dono~~
alla terra caduta.

Il richiamo si condensa in qualche verso successivo esemplificato dal «sopore» che avvolge le estreme vie della terra che a sua volta è caduta al di là della valle e dell'ombra la cui endiadi si racchiude nelle «estreme vie della terra».

Questo testo è cruciale per quanto riguarda il discorso dei tre vettori di movimento al centro dell'analisi di questo lavoro. Qui, infatti, si assiste a una variazione emblematica nell'intreccio tra soggetto, linguaggio e paesaggio, che consente di valorizzare l'ipotesi secondo la quale in questa raccolta poetica si registra un movimento di fusione tra l'io e il paesaggio. Il soggetto collocandosi “dietro” il paesaggio, in realtà compie un movimento immersivo più che di presa di distanza: il procedere osservando la natura nel suo “dietro” implicherebbe anche una certa distanza orizzontale e spaziale rispetto al fenomeno osservato. Tale distanza, tuttavia, andrebbe colta in una distanza verticale che implica una

²⁹⁹ A. Zanzotto, *Profili dei libri e note alle poesie, Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1423.

³⁰⁰ Anche in questo caso, come per *Primavera di Sant'Augusta*, le varianti, non essendo numerose, ma per alcuni tratti significative, sono inserite nel commento generale alla poesia. Si rimanda al testo della prima stesura dattiloscritta in *Appendice* al capitolo.

discesa nella terra che inevitabilmente coglie la stratificazione temporale dei sedimenti spaziali. In questa accezione il paesaggio, non più osservabile in posizione diretta collocandosi “di fronte” tra uno sguardo soggettivo e una porzione di mondo, diventa uno scenario che cinge il soggetto. In questo senso comincia ad esistere, invece di un paesaggio, un *Umwelt*, un ambiente che circonda e avvolge intorno il soggetto. In questa immersione verticale che comprende anche una dimensione spazio-temporale si riscontra anche un riconoscimento dell’esistenza del paesaggio, ma si assiste ad una progressiva presa di coscienza del suo deterioramento, sebbene la sua parvenza in ogni caso sia ancora contemplabile.

La prima strofa, infatti, presenta sin dall’inizio una fusione tra soggetto e paesaggio in cui l’io viene direttamente interpellato e risvegliato dagli elementi della natura. Il soggetto poetico è protagonista dell’intera seconda strofa in cui si intuisce come le cromature del paesaggio insieme al freddo e all’azzurro invernali conducono l’io verso sentimenti armoniosi in relazione al paesaggio. Segue una strofa interamente dedicata all’elemento naturale permeata da una precisa descrizione paesaggistica e alle vicende che accadono durante i cicli stagionali. Il soggetto, infine, fa ritorno nell’ultima strofa lasciandosi condurre e identificandosi con gli elementi geologici della terra, per le cui «estreme vie» il poeta può solo “assistere” senza parteciparvi attivamente, in quanto immerso nel paesaggio. In schema:

1° strofa → Soggetto + Paesaggio: *nei luoghi chiusi dei monti; mi hanno raggiunto; mi hanno chiamato; toccandomi ai piedi.*

2° strofa → Soggetto: *ho seguito da vicino; senza distrarmi; ho veduto da vicino.*

3° strofa → Paesaggio: *l’aria tutta fresca; di ciliegi e di meli nudi; un piccolo albero; un tiepido coniglio di pelo.*

4° strofa → Soggetto: *assisto da giorni tardi e scarsi; discendo nel sole.*

Nella valle

Oltre la mia porta le ultime colline
dell'anno e della guerra
s'alzano al vento di san Silvestro,
un uomo che non subisce
5 le leggi della notte
e che ha il mignolo d'oro
s'annuncia sulle strade
presagendo i suoi doni,
io vado ai ponti del presepe.
10 E l'ambra sottilmente
è cresciuta dovunque
è cresciuta la gioia
di chi non sa parlare
che per conoscere
15 il proprio oscuro matrimonio
con il cielo e le selve;
le mense ed i giardini
traboccano di riccioli d'indivia
di lumache dolcissime
20 di zuccheri preziosi,
una stella dai suoi paesi
di solitario cristallo
ha osato sporgersi più acuta,
l'insetto sale al puro volto affranto
25 e diviene farfalla
e delude la fredda polvere
fuochi sicuri scarabei
si accampano con le alpi nuove

e col cielo formato dal domani

30 Nella valle scricchiolano porte
 e botole, nella valle
 mi hanno preparato il caro pasto
 hanno rifatto il mio letto
 di cruda indivia e di vischio.

Attraverso le due strofe (la prima di settenari mentre la seconda di ottonari e decasillabi) con metrica libera, si chiude la stagione invernale, anche se poco descritta, con la data del 31 dicembre 1945. Si conclude anche la stagione bellica che nell'intera raccolta sembra declinarsi insieme alla presenza umana, come se con il dramma portato dalla guerra non vi sia più una possibilità di ragione, rappresentabile un tempo dal soggetto cognitivo. In tutta la raccolta l'unico riferimento esplicito al tema bellico è accennato dal componimento della sezione di apertura *Notte di guerra, a tramontana* che nella raccolta viene rimosso insieme alla presenza umana. *Nella valle*, invece, rappresenta la parte bassa e abitata del paesaggio, che conclude la discesa dell'io, nonché il ciclo stagionale di *Dietro il paesaggio*.

La poesia è densa di simboli palingenetici: dalla fantasticheria sull'uomo «che ha il mignolo d'oro», all'indivia cresce in gennaio ed è immagine di fertilità all'insetto, ancora una volta l'immagine del baco da seta, che si nutre del dolore del «puro volto affranto / e diviene farfalla», deludendo la «fredda polvere», la morte; alla stella che si presenta come cristallo «che ha osato sporgersi più acuta», confermando ancora l'immagine vitrea di trasparenza e di autenticità che appartengono agli astri e nella coppia antitetica, ricorrente lungo tutta la raccolta: alto/basso, polvere-terra/astro-freddo, cristallo/fiamma; sino agli scarabei che rinviano alla rigenerazione legata al mondo orfico-egizio.

La visione panica, che incontra una certa pienezza nel rapporto pacificato con il paesaggio espresso dall'«oscuro matrimonio / con il cielo e le stelle», viene ribadita negli ultimi versi dove il letto è una culla o talamo nuziale; mentre le porte e le botole sono spiragli che permettono la catabasi nelle viscere del paesaggio.

Il componimento aiuta a comprendere il movimento ultimo che chiude e che conferisce il senso del moto a luogo, ricorrente e cruciale per la raccolta, ovvero quello dell'interazione tra soggetto e paesaggio. Il corpo dell'io poetico è qui racchiuso completamente nel paesaggio, reso ancora più esplicito dal titolo "nella valle", che implica chiaramente uno stare in luogo immersivo, come già avveniva nel testo di *Dietro il paesaggio*. La prima strofa più lunga contiene il solo movimento vettoriale paesaggistico con un rapido accenno al soggetto che lo attraversa al v. 9 «io vado ai ponti del presepe». Decisiva, invece, l'ultima strofa, che contiene la definitiva immersione e fusione tra il soggetto e il paesaggio in cui il poeta tra la «cruda indivia» e il «vischio» potrà trovare una possibile dimora. In schema:

1° strofa → Paesaggio: *le ultime colline; al vento di San Silvestro; le leggi della notte.*

Soggetto: *io vado ai ponti del presepe.*

Paesaggio: *l'ambra sottilmente / è cresciuta dovunque; il proprio oscuro matrimonio con il cielo e le selve; le mense ed i giardini; riccioli d'indivia; lumache dolcissime; zuccheri preziosi; una stella; solitario cristallo; l'insetto sale; diviene farfalla; la fredda polvere; fuochi sicuri scarabei; con le alpi nuove; col cielo formato dal domani.*

2° strofa → Soggetto + Paesaggio: *nella valle / mi hanno preparato; hanno rifatto il mio letto / di cruda indivia e di vischio.*

**4.1.3. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componimenti scelti in
*Dietro il paesaggio***

Arse il motore

Prima stesura

Manoscritto n. 7

Viaggio

Arse il motore a lungo sulla via.
con organi sferrati ed atterrì
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

Assetato di polvere e di fiamma
aspro cavallo s'impennò nella sera;
sparse silenzio dietro la sua fuga sua agonia
e insegne false agli angoli dei paesi

Figura non creduta di stagioni
di creta, di neri tuoni precoci,
di tramonti penetrati per fessure
in case e stanze col vento che impaura,

aspettai solo nella lunga sosta;
di finestre e di piazze sostenni la rovina
ghiacci (umidi volti) ricoperti di febbre
alghe e fontane con me discesero

nel fondo del mio viaggio:

e clessidre e quadranti mi esaltarono
l'abbandono del mondo nei suoi ponti
nei monti devastati, nei lumi dei confini.

O ruote e carri alti come luna,
luna argento di sotterranei ceselli
voci oscure come le mie ceneri
e strade ch'io vidi precipizi,

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.

Seconda stesura

Manoscritto n. 7 (su retro dello stesso foglio)

Viaggio a

Arse il motore a lungo sulla via.
con organi distrutti ed atterri
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

(manca la II quartina)

Figura non creduta di stagioni
di creta, di neri tuoni precoci,
di tramonti penetrati per fessure
in case e stanze col vento che impaura

aspettai solo nella lunga sosta,
dei numi e fiumi sostenuti le rovine

*sonni e febbri brillarono dalle
alghe e fontane con me discesero
[(unita con l'altra quartina), dopo viaggio compare una virgola]
nel fondo del mio viaggio:
e un quadrante mi esaltò l'abbandono
del mondo nel vetro delle clessidre di ghiaccio*

O ruote e carri alti come luna,
luna argento di sotterranei ceselli
voci oscure come le mie ceneri
e strade ch'io vidi precipizi

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.

Terza stesura

Manoscritto n. 10

Viaggio

Arse il motore a lungo sulla via.
il suo sangue selvaggio ed atterri
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

*Assetato di polvere e di fiamma
di curiosi volti
il proprio viaggio condusse nel fuoco
(sparse paesi dietro la sua corsa
diede milioni di insegne alla sera)*

Figura non creduta di stagioni
di creta, di neri tuoni precoci,
di tramonti penetrati per fessure
in case e stanze col vento che impaura,

aspettai solo nella lunga sosta;
di questi fiumi sostenni la ~~rovina~~-sfacelo
febbri e sonni brillarono dai pozzi,
alghe e fontane con me discesero

nel fondo del mio viaggio,
e clessidre e quadranti mi esaltarono
l'abbandono del mondo nei suoi ponti
nei monti devastati, nei lumi dei confini.

O ruote e carri alti come luna,
luna argento di sotterranei ceselli
voci oscure come le mie ceneri
e strade ch'io vidi precipizi,

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.

Quarta stesura

Dattiloscritto n. 63

Arse il motore a lungo sulla via.
il proprio cupo sangue ed atterri
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

Assetato di polvere e di fiamma
aspro cavallo s'impennò nella sera
a insegne false, a svolte di paesi
giacque e tentò le crepe dell'abisso.

Figura non creduta di stagioni
di creta, di neri tuoni precoci,
di tramonti penetrati per fessure
in case e stanze col vento che impaura,

aspettai solo nella lunga sosta;
acuti ghiacci increspati di febbre
alghe e fontane con me discesero

nel fondo del mio viaggio:
e clessidre e quadranti mi esaltarono
l'abbandono del mondo nei suoi ponti
nei monti devastati, nei lumi dei confini.

O ruote e carri alti come luna,
luna argento di sotterranei ceselli
voci oscure come le mie ceneri
e strade ch'io vidi precipizi,

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.

N. B. Nell'ultimo dattiloscritto n. 198 si legge luogo e data (Valdobbiadene 1941) insieme
a due precedenti titoli cancellati:

- *Viaggio al sud*
- *Viaggio ad Aspro cavallo*

Primavera di Santa Augusta

Firmata Vittorio Veneto 1943

Stesura dattiloscritta n. 68 presenta lo stesso titolo ed è uguale alla definitiva n. 170

Alla pioggia dei monti, dei castelli,
le bandiere cadono in sfacelo;
leggero come scheletro
mi forma questo giorno
che selvoso si versa sul mondo.

*Dietro il verde cieco dei ghiacci
nell'azzurro defunto
delle valanghe
l'inverno s'incrina e vacilla,
primavera tuona sui monti.*

(mancano gli ultimi quattro versi)

La tua pena avvampa
ancora, discendi in tumulto
dalle madide chiome dei paesi
coi torrenti dell'ombra e delle strade
e scavi abissi sotto le mura
e sotto i treni
immoti davanti alla sera.

I lampi della vera

età, chiara ti fanno,
ma gli occhi restano spenti
su questa terra che di te s'estenua
e dal tuo volto vinto da morte
il mio conosco.

Là cercando

Prima stesura

Dattiloscritto n. 69 (dattiloscritto n. 127 uguale a versione definitiva) e uguale a dattiloscritto n. 154 e n. 189 con luogo e data: Rolle 1945

Là cercando
si nutrivano di bionda pioggia
volpi, e splendevano
d'astuzia nel profondo
dei cimiteri e delle vigne
il cielo prometteva
l'oscurità, informe vaso,
luci armate di falce
uscivano dalle miniere
d'acqua gelata,
la falce s'appiattava nell'erba
le uve e le mele si allietavano
del ricciolo di un bimbo sepolto.
Mi svegliavo dal libro e dall'anello
ingenuo colore gemeva come un cuore
mi chiudevo nella finestra
quietavo il capo pauroso
della falce e dell'uragano.

(Manca stanza)

Paesi di pampani madidi,
di fienili e poggioli
invasi da volpi e da talpe,
mi gocciavano sopra un tramonto
come un giardino,
sere verde-lume
si snodavano con tutte le spire
a bagnarsi alla pioggia.
a bagnarsi alla pioggia.
C'era l'oro assoluto
e il vaso deserto,
le corti che accendevano
i loro fanali d'acqua
al riverbero dei vulcani.

Dattiloscritto n. 102 e 105 (14) (n. 131 uguale a versione definitiva) anche datt. n. 157

La fredda tromba

Dattiloscritto n. 58 (n. 110 uguale a versione definitiva e al dattiloscritto n. 136 e n. 162)

Le ultime vacche
sono uscite dal fieno profondissimo
la fredda tromba
ha di tanto avvicinato la neve.
Di tanto si alzeranno quelle vette
su tutti i prati
che mi faranno dimenticare
il secchio dolce di latte

l'azzurro sceso a coprirsi di foglie
il fuoco
che non si distingue dal muschio.
Là dietro, le colline
sono alveari pungenti e vuoti
e l'ombra imputridisce;
il mare si trascina ferito
nuvole ed oche passano alle sue soglie,
ho composto il sole tranquillo
ho tutto composto
e tutto perfezionato
con una sosta non necessaria,
ho esplorato tutto il silenzio.
Soltanto quella nave
che persiste a salire oltre il mondo
in vetta al mondo
può scorgere
il volto che rispecchia l'oro
La città che è la rosa più fulgida
della mia memoria.

Dietro il paesaggio

Prima stesura

Manoscritto n. 17

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato
toccandomi ai piedi.

Sulle orme incerte delle fontane
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.

Hanno fatto l'aria tutta fresca
di ciliegi e di meli nudi
hanno lasciato soltanto
che un piccolo albero crescesse
sulla soglia della sua tristezza
hanno lasciato fuggire a sinistra
un piccolo coniglio di pelo.

danno oscuro e dolcissimo alla mente
lungi siede la neve
coi suoi presagi fa ~~da~~ dono
alla terra caduta
al di là della valle e dell'ombra
è caduta la terra, il sopore
per le estreme vie delle terre cadute,
assisto da giorni tardi e brevi
discendo nel sole di brividi
che spira da tramontana.

Seconda stesura

Dattiloscritto n. 90

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato
toccandomi ai piedi.

Sulle orme incerte delle fontane
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.

Hanno fatto l'aria tutta fresca
di ciliegi e di meli nudi
hanno lasciato soltanto
che un piccolo albero crescesse
sulla soglia della sua tristezza
hanno lasciato fuggire a sinistra
un *tiepido* coniglio di pelo. *[correzione di "piccolo" con "tiepido"]*

Per le estreme vie della terra caduta
assistito da giorni tardi e scarsi
discendo nel sole di brividi
che spira da tramontana.

Monte di Solighetto 1944

4.2. *Vocativo* (1957)

«Per il risvolto della copertina (dattiloscritto n. 248)

VOCATIVO

Contro la suggestione delle teste di medusa che sembrano sbarrare tutti i cammini, anche qui la tentazione della poesia continua, di tutto dubitosa ma non delle sue ragioni. Sarà questo, per ora, un discorso che si svolge “come se”; e la persona, in tutti i suoi sviluppi, o nelle vicende del suo esistere, non potrà sperare di documentarvisi meglio che per accadimento, né oltre la sua miseria di fatto “grammaticale”. La stessa tensione al colloquio, che oggi si avverte violenta (in questo caso il movimento, da una “terra” e da “esseri” appena constatati, almeno verso la domanda e l’invocazione), non oserà chiamarsi più che “interrogativo” o “vocativo”, anche se con la coscienza della contraddittorietà di tale autodefinizione e con la speranza ineliminabile di superarla. Com’è ovvio vera storia non può darsi in una situazione del genere: ma questa “assenza” equivale forse a una presenza; è, in fondo, inizio e condizione di un’attesa più alta. Del resto sembra ormai che il concetto stesso di storia si debba formulare ex novo, mentre urgono altre realtà, mentre ogni “spazio” va restringendosi... E quanti persistono nel credere che scrivere conti, figli del loro tempo, necessariamente ne testimoniano, ciascuno nella sua misura.

A. Z.»³⁰¹

Così annotava Andrea Zanzotto in un dattiloscritto, che chiude la raccolta *Vocativo*, tra le carte conservate presso il Fondo Zanzotto del Centro Manoscritti degli autori contemporanei di Pavia. La prima edizione di *Vocativo* venne pubblicata da Mondadori nella collana «Lo Specchio» nel 1957. Questa data segna un momento cruciale nella storia della letteratura italiana: nel 1957, infatti, Pier Paolo Pasolini pubblica *Le ceneri di Gramsci*, opera che segna il suo abbandono del tono elegiaco precedente in favore dell’impegno ideologicamente connotato. Quello stesso anno ha visto anche la polemica tra Edoardo Sanguineti e Pasolini, ovvero fra il rappresentante di uno sperimentalismo di stampo europeista che guardava positivamente all’innovazione formale de «Il Verri»

³⁰¹ Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei. Università di Pavia. “Fondo Zanzotto” (dattiloscritto n. 248).

(rivista che l'anno prima dava inizio alle prime pubblicazioni della Neoavanguardia) e quello di una linea più antiermetica.³⁰²

Anche per Zanzotto il 1957 segna un cambiamento importante, come scrive lo stesso Pasolini: «è accaduto qualcosa per cui l'incosciente (e raffinata) felicità di Zanzotto si va corrompendo».³⁰³ Con *Vocativo* Zanzotto vuole rifondare un rapporto con la realtà a partire dalle base del linguaggio, da quelle interiezioni, appunto vocative, dei pronomi e di tutte quelle forme asemantiche che per la loro essenzialità possono ricreare un senso. Per fare questo, sembra dire *Vocativo*, è necessario rifondare il linguaggio su basi universalmente riconoscibili.

Come ha sottolineato Dal Bianco, nell'opera di Zanzotto il ricorso alla lingua latina corrisponde al tentativo esasperato di distacco dalla Storia, che il poeta cercava già in *Dietro il paesaggio*:

«da *Vocativo* in poi è la lingua della Storia, con tutto il suo portato di terrore. Quando in Zanzotto troviamo il latino, o un latinismo accusato, possiamo star certi che siamo di fronte alla registrazione di una violenza (che di solito è storica). Questo vale particolarmente nei frequenti casi in cui il latino si sposa con il lessico scientifico, e vale in generale, come un sottofondo, quando Zanzotto si impegna in affondi etimologici»³⁰⁴

Il latino è rintracciabile già nel titolo della raccolta, *Vocativo*: «caso grammaticale del richiamo; la lingua che si esprime in quanto lingua: non designazione, non segno che rappresenta qualcosa, ma atto di presenza e richiesta di corrispondenza»³⁰⁵ (poetica che verrà messa in luce nelle *IX Ecloghe*).

La prima edizione di *Vocativo* comprendeva ventinove poesie divise in due sezioni: la prima, *Come una bucolica*, conta di sedici testi, mentre la seconda, *Prima persona*, di tredici. La seconda edizione «riveduta e ampliata» viene pubblicata nella medesima

³⁰² Cfr. R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino, 1981.

³⁰³ P.P. Pasolini, *Principio di un engagement*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1994, p. 508.

³⁰⁴ S. Dal Bianco, *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (a cura di), *Nel «melograno di lingue»: plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze University Press, Firenze, 2018, p. 41.

³⁰⁵ N. Gardini, *Il latino di Andrea Zanzotto*, in Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (a cura di), *Nel «melograno di lingue»: plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 87.

collana Mondadori nel 1981 con varianti minime ma con l'aggiunta di un'*Appendice* che comprende sei poesie composte tra il 1953 e il 1955, per un'opera finale di trentacinque testi.

Tra *Dietro il paesaggio* (1951) ed *Elegia e altri versi* (1954) Zanzotto giunge alla consapevolezza amara ma ineludibile di un paesaggio fattosi inattingibile e da questa deduzione tenta di ricercare un nuovo inizio da cui ripartire. La questione su come ricreare un senso e un dialogo con il dato esterno trova eco attorno all'elemento minimo del linguaggio, e non più nell'alto grado di codificazione letteraria, ma nella semplicità dei morfemi grammaticali. Il soggetto di questa raccolta «si trova a enunciare le prime, trepidanti sillabazioni grammaticali del suo stesso pronome, cui sembra ridursi ormai la propria consistenza».³⁰⁶ Da qui si comprende pienamente la scelta del titolo che evoca il caso della declinazione latina e greca più irrelato e lontano dal dialogo con la realtà, che può essere solo invocata. Sono proprio queste invocazioni “o” a presentarsi come unico segno di un paesaggio che non ha più esistenza autonoma, dove il rapporto tra ‘io’ e ‘tu’ si fonde in un *unicum*, e forse il ‘tu’ non è altro che un destinatario fittizio, frutto di un'elaborazione che risponde all'esigenza di interloquire, ma tutto «anche tu mio brevissimo nitore / di cellule mentali»³⁰⁷ diventa un prodotto della psiche. Come scrive Agosti:

«l'Io e il Mondo finiscono dunque per riconoscersi come autentici solo ai loro livelli minimi di consistenza: come fibre e cellule, mormorii e silenzi, cui è corrispettiva una lingua la cui letterarietà e, diciamo pure, il cui splendore si dichiarano come precari, e la cui resistenza è, di fatto, affidata alle forme vuote del linguaggio: il vocativo, il pronome, l'esclamazione (“Ed ah, ah soltanto»: *Fuisse*)».³⁰⁸

Beverly Allen a questo proposito traccia una certa conformazione della raccolta con la teoria degli atti linguistici:

³⁰⁶ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, op. cit., p. XII.

³⁰⁷ *Idea*, vv. 13-14.

³⁰⁸ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. XIV.

«Il vocativo può sempre essere concepito come un atto illocutorio sia pur “infelice” date le difficoltà nel determinare se la sua espressione “modifichi la situazione dell’interlocutore”. [...] Il vocativo testualizzato dà un sapore di realtà all’implicazione che il soggetto testualizzato riconosca qualcuno o qualcosa altro da sé e li riconosca capaci di ascoltare e persino di rispondere [...]. In altri termini, il riconoscimento e l’invocazione soggettiva nel testo incoraggiano una sospensione volontaria dell’incredulità nel lettore e collocano, almeno temporaneamente, tra i personaggi che popolano la storia, quelle effimere entità che sono la “vita irraggiungibile”, la “remota passione che edifica il nulla”, la “scansione sospesa” e i “grumi verdi”».³⁰⁹

È come se tramite il vocativo, in quanto atto illocutorio, Zanzotto implorasse l’esistenza del paesaggio, dandogli spazio nella finzione letteraria. L’elemento minimo del pronome linguistico consente anche la ricerca di un soggetto, il quale è sparito insieme al paesaggio, e a emergere è un soggetto che ha preso atto della propria scissione interna, ma anche della sua nullità. “IO” ed “O”, oltre a simboleggiare graficamente l’immagine della chiusura del bozzolo del baco da seta la cui apertura segnerà un nuovo inizio, costituiscono quei morfemi di grado zero dai quali si originerà l’intera poesia di Zanzotto:

«cominciando ad aprire la bocca si vagisce, e la si atteggia a pronunciare *i* o a pronunciare *o* come punti di massima emergenza del suono vocalico in due direzioni, e la figura della *i* e della *o*, linea e circolo, rappresentano approssimativamente anche l’aspetto che assumono le labbra pronunciando queste vocali. [...] Allora, quanto più elementare era il segno, tanto più violentemente originaria poteva essere la sua giustificazione o motivazione, e quindi la sua empatia».³¹⁰

Ecco, quindi, come la minimalizzazione linguistica viene riflessa nell’essenzialità grafica sulla pagina scritta e come questa evoca la stessa perdita di un contatto diretto con il paesaggio, che ora scompare del tutto. L’immagine della chiusura nel bozzolo protettivo del baco da seta ricorre lungo l’intera raccolta, dalla lirica di apertura *Epifania*: «col vivo cardo col bozzolo e l’oro» (v. 13) a *Dove io vedo*: «troppo tremore per il mio chiuso corpo» (v. 14) fino ad arrivare alla seconda sezione della raccolta con *Esistere psichicamente*: «chiarore-uovo» (v. 21) e la lirica di chiusura *Fuisse*: «Chiuso io giaccio» (v. 1, II). Tale

³⁰⁹ B. Allen, *Verso la «beltà». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, op. cit., pp. 129-131.

³¹⁰ A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, in *Le poesie e le prose scelte*, pp. 1295-1296.

chiusura circolare risponde alla difficoltà nel rivolgersi ad un 'tu', nello stabilire un colloquio con l'Altro: «*Vocativo* è un'invocazione che si rivolge al niente, che si trasforma in una specie di sberla in faccia; quella che era un'invocazione torna indietro dal vuoto e diventa solo e misero 'caso vocativo'; 'colloquio' è il tema che tende sempre a riproporsi».³¹¹

In questa raccolta Zanzotto mette in discussione la teoria tradizionale del linguaggio che vede il significante riflettere o imbrigliare il significato, osservando a posteriori, il riconoscimento di un pre-lacanismo inconsapevole. Egli, infatti, si è trovato quasi sullo stesso terreno di Jacques Lacan quando gli *Écrits*, editi nel 1966, non erano ancora stati pubblicati, proprio per la sua necessità di «saggiare la profondità di questa *manque*, di questo vuoto, di questo sbarramento, di questa linea di frattura esistente proprio all'interno del linguaggio»,³¹² una «linea di frattura» che egli intendeva suggerire nel titolo *Vocativo*. Non tutta la raccolta, però, riguarda il problema linguistico; nel saggio *Effetto Lacan*, Zanzotto afferma che, sebbene ci sia «qualcosa di lacaniano»³¹³ nel titolo, questo aspetto non riguarda l'opera nella sua totalità³¹⁴.

Il titolo, dunque, si riferisce innanzitutto a una perdita di fiducia nel corretto funzionamento del linguaggio. In effetti, nei testi poetici compaiono "vocativi" a un «ponte» e a un «vortice» - metafore rispettivamente della poesia e della lingua - nonché a un 'tu', identificabile nei tre libri precedenti a *Vocativo*, con la presenza femminile vista come l'ispirazione poetica che agiva come una sorta di Musa. In realtà, come ha messo in luce la studiosa Vivienne Hand, la raccolta presenta altri "vocativi": quelli al paesaggio (ricorrentemente all'«acqua» nella prima sezione e alla luce del «cielo» e del «sole» nella seconda sezione), che assumono particolari valenze simboliche; vocativi agli amici che hanno combattuto e talvolta sono morti nella Seconda guerra mondiale; vocativi all'io e

³¹¹ A. Zanzotto, *Paesaggio con figure*, in *La voce frustrata*, in *Fonè. La voce e la traccia*, atti della rassegna di Firenze, ottobre 1982-febbraio 1983, a cura di S. Mecatti, La casa Usher, Firenze 1985, pp. 384-399, cit., p. 392.

³¹² V. Hand, *Zanzotto*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1994, p. 46.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Dei rapporti tra Zanzotto e Lacan si dirà più avanti e più nel dettaglio nel paragrafo successivo dedicato alle *IX Ecloghe*.

alla madre del poeta; vocativi biblici; vocativi a persone dei luoghi di Zanzotto per le quali il dialetto sta diventando una lingua del passato; e vocativi a umili cantori georgici.³¹⁵

La domanda che scaturisce da questo contesto, proposta da Vivienne Hand, potrebbe essere posta in questi termini: è possibile rappresentare la soggettività del poeta? Vi è qualcosa di esterno alla mente e al pensiero capace di evocarlo?³¹⁶ In *Prima persona* Zanzotto rinnega questa funzione alla parola scritta, ma suggerisce che esiste un altro luogo dove il 'tu' sgorga in una pienezza d'essere: «ma tu scaturisci per lenti / boschi, per lucidi abissi, / per soli aperti come vive ventose».

Nella prima sezione, *Come una bucolica*, il problema della separazione tra letteratura e realtà è indagato da tre diverse prospettive. Zanzotto discute, in prima istanza, quale rilevanza abbia avuto la poesia lirica e paesaggistica che ha scritto finora rispetto alla realtà che lo circonda e, infine, il problema della lingua, da cui emerge la domanda se la letteratura sia un mezzo di comunicazione efficace e importante.

Nella prima sezione della raccolta, secondo Vivienne Hand, Zanzotto «alludeva all'idealismo fittizio della sua poesia, intenta a poeticizzare il paesaggio piuttosto che a presentarlo come realmente era».³¹⁷ Nella seconda sezione, *Prima persona*, Zanzotto prende invece in considerazione ciò che ancora non aveva contemplato: ovvero «inizia a discutere dell'esistenza di quello che chiama in *Io attesto* un "altrove", un luogo dell'essere superiore a cui il paesaggio può essere segretamente sintonizzato»³¹⁸. Zanzotto sembra pensare che se questo luogo "superiore" esiste davvero e se il paesaggio è in sintonia con esso, allora a maggior ragione la sua poesia precedente, che presentava una visione idealistica del paesaggio, dovrebbe essere considerata rilevante. Infatti, un paesaggio dotato di un significato che si colloca "altrove", non dovrebbe essere rappresentato in modo realistico. Se, invece, quel luogo non esiste, allora la sua poesia precedente risulterebbe davvero irrilevante.³¹⁹

³¹⁵ Cfr., V. Hand, *Zanzotto*, op. cit., pp. 46-47.

³¹⁶ *Ivi*, p. 80.

³¹⁷ V. Hand, *Zanzotto*, op. cit., p. 73 (trad. it. mia) «In section 1 Zanzotto alluded to the fictitious idealism of his poetry which was intent upon poeticizing the landscape rather than presenting it as it really was».

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibidem*.

Nei componimenti della raccolta, *Epifania* e *Se non fosse*, sembra che la sua coscienza spinga Zanzotto ad abbandonare il suo personale rapporto con il paesaggio, quelle visioni creative e fantasiose che aveva dato in *A Che Valse? (Versi 1938-1942)* e in *Dietro il paesaggio* (1951) e agognato in *Elegia e Altri Versi* (1954) quando percepiva che la sua intraprendenza immaginativa era venuta meno. Qui nasce la necessità di non reinterpretare il paesaggio in modo poetico, ma semmai di rappresentarlo in una visione più realistica, ovvero mostrarlo così come si presenta. Le altre poesie delle sezioni contemplano l'abbandono totale del tema del paesaggio a favore di una poesia che si occupi degli interessi umani.³²⁰

La citazione di Eluard che fa da epigrafe al libro sottolinea questo pensiero ambiguo: «Ce qui est digne d'être aimé / contre ce qui s'anéantit»: Ciò che è degno di amore / contro ciò che è annichilente. Quello che è ancora degno di essere amato è il paesaggio, ma colui che osserva il paesaggio – se nelle opere precedenti di Zanzotto era considerato in opposizione all'“uomo” e alla storia politica – in questo momento sta cominciando a rompersi, a causa dei dettami della sua coscienza.

4.2.1. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici

Il rivolgersi ad un 'tu' e il tentativo di dialogo con l'altro sfoceranno in un componimento dall'ironico titolo *Colloquio*, in cui si farà più acuta una «sorta di neutrale sensitività e sospensione del giudizio di fronte ai segnali della natura».³²¹ La condizione di un io «appassito» corrisponde a quella di un soggetto lirico postumo a sé stesso, spettatore di un divenire fenomenico: «io come un fiore appassito / guardo tutte queste meraviglie». In simile stato di “avvizzimento” nella lirica *Fuisse*, che si colloca come componimento centripeto della raccolta, seppur conclusivo, si presenta in due tempi (I-II) un io «morto e sepolto», esistito prima, come segnala l'infinito passato del verbo latino “essere”, l'essere stato appunto. Il soggetto poetico si fa avanti con una «pace», indotta dal costante

³²⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

³²¹ S. Dal Bianco, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1447.

“cingersi” intorno ai *Paesaggi primi* («l’alone dei prati la cinta / originaria dei colli la rosa» vv. 6-7), ma del tutto apparente, poiché è anticipata dal «supremo torpore» in merito al quale viene evocata la cicuta di Socrate. La prospettiva, dunque, è postuma e riguarda un io già «sepolto» nella «terrena polvere» e «tra pieghe della terra», fino a trovare rifugio «nel regno della rovere e del faggio», sedimentandosi negli «abissi di carbone». In questo scenario di infinito passato, tuttavia, si coglie anche uno sguardo di un «io versato nel duemila» che guarda alla «futura età», come ha osservato Ferroni: «nell’attesa di un futuro [...] in cui il soggetto disumanizzato, senza nulla attendere, potrà solo restare prigioniero di quel passato congelato, del suo ‘fuisse’, senza nessuna possibilità di rinascita».³²²

In realtà soltanto la contemplazione di sé stesso come già estinto «la vicenda non umana / del mio fuisse umano» consente al poeta di far fronte alle fatiche della condizione umana «ogni opera ogni umano / o sovrumano moto». Questo meccanismo consente all’io lirico di poter contemplare le origini più remote del cosmo e della distruzione ambientale prossima dopo la quale il ciclo dell’universo continuerà indifferente «dove reagiscono / urticano soli in formazione» e in cui le uniche presenze animali sopravvivono soltanto nelle immagini pietrificate nei fossili «serpenti e uccelli covano / confusi in marmo». In questa condizione di «non-uomo», tuttavia, il poeta «riversato dal nulla» cerca l’ultimo tentativo di uscita dal silenzio, un’ultima possibilità di parola tramite una domanda: «le labbra / mie dall’assenza / debolmente si muovono?».

All’assenza dell’io corrisponde una sua «disgregazione riflessa dalla *langue*, che, per Zanzotto, si identifica con la disgregazione della realtà»,³²³ tanto che con *Vocativo* si può confermare che solo dopo la disgregazione dell’io seguirà una disgregazione linguistica. Tale atteggiamento si riscontra soprattutto nel componimento di apertura della seconda sezione della raccolta, *Idea*, in cui si coglie un distacco tra realtà linguistica, io psichico e natura, quando il poeta si rivolge direttamente al linguaggio «tu mio brevissimo nitore / di cellule mentali, tronco alone / di gridi e pensieri / imprevisi ed eterni». L’io si trova quindi nella condizione di cercare la propria «consistenza-esistenza» tra i «coaguli

³²² G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Roma, 2013, p. 122.

³²³ S. Agosti, *Una lunga complicità*, Il Saggiatore, Roma, 2015, p. 31.

interdettivi»,³²⁴ nella materialità linguistica. Il linguaggio, infatti, si pone come veicolo e costrizione soprattutto in un componimento come *Prima persona* in cui il pronome 'io' compare numerose volte, ma si tratta di un soggetto che può esistere solo nella sua manifestazione fàtica: egli esiste solo psichicamente. Nell'eloquente titolo della lirica *Esistere psichicamente*, infatti, la possibilità di parola si trova nello strano paradosso in cui il Tutto corrisponde al Nulla: «da tutto questo che non fu / primavera non luglio non autunno / ma solo egro spiraglio / ma solo psiche, / tutto questo che non è nulla / ed è tutto ciò ch'io sono». Tutto è nihil, «ricchissimo nihil», compresa la lingua che si impiega tutti i giorni, di cui avverte una potenziale condizione di caducità e di minaccia, come quella che riguarderà il paesaggio: «io parlo in questa / lingua che passerà» (*Da un'altezza nuova*).

Per quanto riguarda i cromatismi, possono essere rintracciati i tre colori principali (oro, azzurro e verde) già apparsi in *Dietro il paesaggio*, ma che qui fanno il loro ritorno con una preponderanza del colore verde. Lungo l'intera raccolta il cromatismo del verde ricorre quattro volte: la prima compare nella lirica *Dove io vedo*: «e il pigro verdeggiare» (v. 7); la seconda in *Colloquio*: «E marzo quasi verde quasi /meriggio acceso di domenica» (vv. 33-34); la terza in *Idea*: «Tiepido verde il nitore dei giorni / occulta, molle li irrorà» (vv. 3-4) e infine in *Prima persona*: «e l'infinito verde delle piogge» (v. 25).

Il cromatismo dell'oro compare, nelle poesie che ho preso in considerazione, soltanto nella lirica di apertura *Epifania*: «col vivo cardo col bozzolo e l'oro» (v. 13). L'azzurro, invece, in *Dove io vedo*: «nell'azzurro fruttuosi cieli» (v. 18).

Si propone, dunque, una lettura in cui emerge una metamorfosi degli elementi paesaggistici e geologici analizzati anche sulla base delle varianti linguistiche contenute nelle stesure manoscritte e dattiloscritte delle poesie, che in alcuni casi accentuano questo processo in divenire.

Sulla base di queste premesse le poesie analizzate sono le seguenti: *Epifania*, *Piccola elegia*, *Caso Vocativo*, *I compagni corsi avanti*, *Dove io vedo*, *Colloquio*, *Idea*, *Prima persona*, *Esistere psichicamente*, *Bucolica*, *Fuisse*.

³²⁴ *Ivi*, 32-33.

Epifania

Punge il pino i candori dei colli
e il Piave muscolo di gelo
nei lacci s'agita, nel bosco.
Ecco il mirifico disegno
5 la lucente ferma provvidenza
la facondia che esprime
e riannoda e sfila
echi, gemme, correnti.
Tra voi parvenze e valli appena
10 sollecitate dal soffio del claxon,
mormorate dall'alba,
valgo come la foglia che riposa
col vivo cardo col bozzolo e l'oro,
valgo l'onda minuscola
15 che fu tua sete scoiattolo un giorno,
valgo oltre il dubbio oltre l'inverno
che s'attarda celeste ai tuoi balconi,
valgo più che il tuo stesso
venir meno con la neve
20 che il motore per sempre, fuggendo
dietro al sole, tralascia.

In questa prima lirica della raccolta è evidente un ritorno metrico tradizionale dell'endecasillabo, che, tuttavia, viene continuamente posto in dialettica con la componente innovativa che caratterizza l'intera raccolta. Nell'unica strofa polimetra, infatti, i settenari vengono affiancati da endecasillabi che presentano accenti di 4°7°10° e quelli del verso 12 con ictus distanziati 1°6°10°. Le allitterazioni («Punge il pino - il Piave», «candore dei colli», «sollecitate dal soffio»); le assonanze di /e/ - /o/ - /e/ - /i/

(«gelo-disegno», «ferma provvidenza», «echi-correnti», «gemme-parvenze», «foglia che riposa») e le consonanze /nz/ - /rn/ («provvidenza-parvenze», «giorno-inverno») tengono insieme la trama della lirica. Interessante è l'apertura, sin qui inedita, al lessico extrapoetico con l'inclusione a fine verso del lessema *claxon*, scelta che segnala un'importante caratteristica che esploderà nella produzione poetica successiva.

Il titolo *Epifania* segnala una continuità tematica e stagionale rispetto a *Dietro il paesaggio*, che si concludeva con il 31 dicembre 1945: è, infatti, un paesaggio invernale quello che viene presentato dalla descrizione iniziale dei primi otto versi. La poesia, non a caso, si apre con l'immagine della Natura coperta di neve e ghiaccio (vv. 1-3). Il Piave sta già lottando per liberarsi dalle sue insidie di ghiaccio «nei lacci s'agita», e anche se l'immagine del pino scuro che buca il candore delle colline è puramente rappresentativa, il verbo «pungere» indica un movimento, una forza: è la combinazione opposta di immobilità e movimento che consente a Zanzotto di accogliere questo scenario come un «disegno mirifico». Si tratta, infatti, di un «disegno» in cui i fenomeni sono, come dice la poesia, splendenti e immobili «lucente», «ferma». Eppure, compare un'eloquenza «facondia» in questa quiete: echi, germogli e ruscelli si irrigidiscono provvisoriamente ma si libereranno di nuovo con il disgelo, come perle, forse, infilate strettamente insieme «e riannoda» e poi liberate, sfilate dalla corda «e sfila». L'*enjambement* rafforza il processo di liberazione: «che esprime / e riannoda e sfila / echi, gemme, correnti». La scelta dei termini linguistici per descrivere questo «disegno» - la facondia che esprime - implica una correlazione tra esso e la condizione poetica propria di Zanzotto. *Epifania*, infatti, riprende da dove si era interrotta *Elegia e altri versi*, che si concludeva con Zanzotto che proclamava uno stato di «poetica aridità»³²⁵ e la rottura del rapporto tra l'io lirico e la possibilità di comporre versi. L'apertura a questo paesaggio ghiacciato trasmette al poeta una «paralisi mentale».³²⁶ Come ha mezzo in luce Vivienne Hand, così come «la condizione statica del paesaggio è solo qualcosa di provvisorio, tuttavia, anche il poeta potrà in un prossimo futuro riuscire a districarsi dall'attuale stato di inerzia».³²⁷

³²⁵ V. Hand, *Zanzotto, op. cit.*, p. 49.

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ *Ibidem.*

Da questo atteggiamento deriva un appello diretto al paesaggio e un'identificazione da parte del poeta con le sue componenti più piccole: «Tra voi parvenze e valli appena / sollecitate dal soffio del claxon, / mormorate dall'alba, / valgo come la foglia che riposa / col vivo cardo col bozzolo e l'oro, / valgo l'onda minuscola / che fu tua sete scoiattolo un giorno» (vv. 9-15). È l'alba, ma le valli sono appena state «sollecitate» dai primi segni di movimento «valli appena / sollecitate» e dal rumore segnalati dalla presenza dell'auto dal suono lontano del suo clacson: il «soffio del clacson». Nel momento in cui, però, la poesia volge ormai al termine, improvvisamente «la ripetizione enfatica»³²⁸ che contribuisce a trasmettere questa identificazione con il paesaggio «valgo come» viene utilizzata per sostenere un sentimento diverso, anzi oppositivo da «valgo» a «tralascia». Questo passaggio sembra far riferimento ai primi otto versi che aprivano il componimento: là Zanzotto si concentrava sulla crescita e sul movimento che sarebbero stati evidenziati alla fine dal disgelo (quella vitalità che eliminerebbe la morte provvisoria). Ora, tuttavia, arriva la consapevolezza che per alcuni elementi collocati nel paesaggio la morte sarà definitiva. Per lo scoiattolo l'inverno indugia implacabile mentre scruta disperatamente i vasti balconi di neve azzurra «l'inverno / che s'attarda celeste ai tuoi balconi» e la sua morte è inevitabile e prevedibile «il tuo stesso venire meno con la neve». Di conseguenza, come ha evidenziato Hand, l'iniziale identificazione con il paesaggio, dovuta a una dolorosa presa di coscienza della necessità di affrontarlo in modo più realistico, si trasforma in una dissociazione da esso.³²⁹ Zanzotto si rende conto che non può rappresentare quella morte provvisoria che preannuncia un rafforzamento della vita, come aveva originariamente immaginato, ma una fine con cui non è disposto a identificarsi («valgo oltre...oltre», «valgo più»). Secondo l'interpretazione di Vivienne Hand,³³⁰ l'auto non risulta più nemmeno un fenomeno stimolante, ma è semplicemente un mezzo che fugge dal paesaggio, dal freddo, dalle scene senza vita ed è in cerca di sole «che il motore per sempre, fuggendo / dietro al sole, tralascia». Quel rimpianto che inizialmente infondeva il bisogno di cambiamento, poi sfociato in una riaffermazione nostalgica della sua

³²⁸ *Ivi*, p. 50.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ivi*, p. 51.

identificazione con la terra, si sviluppa tramite l'anaforico «valgo» («valgo come»; «valgo»; «valgo oltre»; «valgo più»).

Epifania, tuttavia, rappresenta l'unico vero componimento esplicitamente epifanico della raccolta, poiché le poesie che seguono servono a mostrare che la presa di distanza dal tema del paesaggio non è stata raggiunta.³³¹ Zanzotto non è capace di fare del suo "esilio" dal paesaggio qualcosa di "eterno", ma torna «eternamente» al tema del paesaggio: «Da un eterno esilio / eternamente ritorno» (secondo componimento dell'*Appendice a Vocativo*). Per questo motivo il sentimento ambivalente che sembra evitare in *Epifania*, continua a ripresentarsi in altre poesie, come in *Fiume all'alba*, *Piccola elegia* e *Nuovi autunni*. Tra queste mi soffermerò su *Piccola elegia*.

L'unica strofa del componimento mostra una suddivisione in due principali movimenti: quello del paesaggio e quello dell'incontro tra io lirico e paesaggio. Anzi, considerando l'analisi dei componimenti fin qui svolta, in questo testo si assiste per la prima volta a una prevalenza del movimento che vede la fusione del soggetto con tutti gli elementi della natura. L'iterazione del verbo "valgo" in posizione anaforica mette ancora più in luce il desiderio di comparare la propria esistenza con ciascun elemento della natura (vv. 12; 14; 16; 18), mostrando così un lento discendere verso gli strati geologici più profondi. In schema:

1° stanza → Paesaggio: *punge il pino i candori dei colli; il Piave muscolo di gelo; nel bosco; echi, gemme, correnti.*

Soggetto + Paesaggio: *tra voi parvenze e valli; mormorate all'alba; valgo come la foglia che riposa; col vivo cardo col bozzolo e l'oro; valgo l'onda minuscola / che fu tua sete scoiattolo un giorno; valgo oltre il dubbio oltre l'inverno; valgo più che il tuo stesso / venire meno con la neve.*

³³¹ *Ivi*, p. 51.

4.2.1.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Epifania*

Nella prima stesura manoscritta traspare una maggiore determinazione degli elementi chiamati in causa, che poi il poeta decide di dissolvere, preannunciando quel velo di dubbio che si diffonderà, accentuandosi sempre più, attraverso le anafore espresse dal verbo “valgo” sulla consistenza dell’io che parla. L’epifania sembra essere, infatti, invocata più che testimoniata proprio per l’ostinata ripetizione del verbo all’interno di una poesia che si presenta fin da subito paratattica e polisindetica, costituita perlopiù da periodi nominali, come il secondo. La “folla umana” della prima stesura scomparirà in quella finale, ma verrà sottintesa nell’endiadi dei gesti di riannodare e sfilare, in cui la facondia esprime le “correnti della brina”, elemento, la brina, che poi verrà sdoppiato nelle due figure degli echi e delle gemme per la lucentezza e lo splendore di un simile elemento naturale poliedrico alla luce. È proprio l’aspetto dell’abbaglio a dominare l’intera lirica: già nel titolo *Epifania* viene evocata un’illuminazione improvvisa: un’esperienza che viene richiamata in superficie, dopo un momento di sedimentazione nella memoria. Il tema dell’illuminazione trova una precedente eco nella poesia proemiale di *Dietro il paesaggio*: inizialmente, infatti, *Epifania* era collocata in *Vocativo* in ventunesima posizione. Ad aprire la raccolta era il componimento *Fiume all’alba* (nei primi due fascicoli per «Lo Specchio» Mondadori). La scelta di spostare *Epifania* in posizione liminare sembra voler rispondere alla volontà di mimare quella stessa immersione in un viaggio poetico, come accadeva in *Arse il motore*. Se in *Dietro il paesaggio* era utilizzata la metafora del motore, in *Vocativo* quell’illuminazione trova la sua forma nell’abbaglio, poiché da quel primordiale momento le disillusioni del poeta sono divenute più acute (benché sia stata composta nel ’49, il poeta decide di presentarla nella raccolta del ’57). Anche gli stessi elementi del bozzolo del baco da seta, dell’oro e dell’inverno presenti in *Arse il motore* tornano qui in maniera più esplicita rispetto alla prima stesura manoscritta che nel “fermissimo limo mattinale” vedeva il poeta tra i colli, poi diventati “parvenze” che vengono destate (quasi inaspettatamente) dal “soffio del claxon”, mentre prima vi dominava ancora per un attimo la conversazione a “voce bassa”, presumibilmente umana. Nella prima versione, ad esempio, non compariva il lemma «claxon», ma semmai veniva

posto l'accento sulle gallerie autostradali «colli appena aperti, che nell'ultima stesura diventano «valli appena sollecitate», quasi a voler far emergere la deturpazione paesaggistica dei colli. Il primo vocativo abbozzato “o scoiattolo” non sarà ancora così forte da permanere nella versione finale, spia di questa debolezza è segnalata dall’ “esausto pensiero”, pensiero che poi viene assolutizzato nel “dubbio”.

Nella prima stesura manoscritta è l'immagine invernale a presentare maggiori differenze: quello che nella versione definitiva compare come «dubbio» era un «esausto pensiero», in cui la stagione invernale permane ma si «dirada» nella parola «confidente» del verso successivo, in enjambement con «niente» e dove il Piave è puro ghiaccio che riflette luce. Un'ulteriore differenza rispetto alla stesura finale risiede nella quarta immagine evocata precedentemente: in un primo momento il poeta veniva meno «al di là» della neve, rispettando ancora la “distanza” adottata in *Dietro il paesaggio*, mentre successivamente la volontà di collocarsi *dietro* o *al di là di* viene sostituita da una forza più intensa di immersione con l'elemento naturale: «con», preposizione che da *Vocativo* in poi segnala proprio una diversa presa di posizione verso la natura, già iniziata nelle liriche conclusive della raccolta d'esordio.

Piccola elegia

Giovane ed infelice
qui torna l'anima mia,
più valido e fosco l'amore.
Ti ridiremo, nome sepolto
5 tra questi clivi dove nuziale
s'apre la rosa ai pergolati
e giugno appannato d'acque e funghi
stillicidi insensibili protrae
per la festa delle api e delle zinnie.
10 Ma perpetuo il torrente nel fondo si divora.
Io sto solo e non parlo dell'amore.

Io membra incerte
 occhi sfibrati
 dall'aspro moto delle cose, avvinti
 15 come residue vive contraddizioni
 al moto stesso della sera.
 Ah giovane ancora ed infelice io sono
 e nulla posso
 e nulla posso dare.
 20 E scopro nel mio cuore
 scritta l'elegia,
 e non ho pudore del mio pianto
 né dell'eco invocata. Senza meta
 e senza inizio, in quale
 25 contraddizione, in quale
 valle che stride e scivola e si spezza
 nei millenni, che tuona
 di querce in agonia...

Per la prima volta emerge un pronunciato senso di perdita di contatto con la realtà del paesaggio, in cui il soggetto si sente estraneo non solo alla natura che lo circonda, nonostante tutto continui il suo flusso, e dall'amore per cui soffre, ma anche da sé stesso: «Ma perpetuo il torrente nel fondo si divora. / Io sto solo e non parlo dell'amore» (vv. 10-11).

Eppure, il pronome 'io' viene inserito in posizione iniziale di verso, ma solo per sottolinearne una chiusura totale e un'incapacità reattiva data dagli stessi occhi privi di vitalità: «Io membra incerte / occhi sfibrati / dall'aspro moto delle cose, avvinti / come residue vive contraddizioni / al moto stesso della sera» (vv. 12-16). La chiusura tipica del bozzolo del baco da seta, ammirato più volte dal poeta, si realizza nella sua totalità: «e nulla posso / e nulla posso dare» (vv. 18-19). Il dialogo si riduce ad una pura vocatività testuale in cui prevale una sintassi nominale attraverso l'ellissi del verbo reggente. In

manca la possibilità di un rapporto autentico e reale con un interlocutore, l'io del poeta scopre nel proprio cuore «scritta l'elegia» (v. 21) senza alcun pudore del proprio pianto e nemmeno dell'«eco invocata» (v. 23). «Senza meta / e senza inizio» (vv. 23-24) il soggetto incorpora dentro di sé il passato di un paesaggio «che stride e scivola e si spezza / nei millenni» (vv. 26-27) ritrovandosi nel divenire geologico.

Dopo il momento del distacco, il soggetto si raggruma su sé stesso invocando un lamento liberatorio «e non ho pudore del mio pianto / né dell'eco invocata», che, tuttavia, perde di solennità trattandosi di un'elegia minore, denotata infatti dall'aggettivo «piccola». Anche per questo motivo il componimento venne escluso dalla raccolta poetica precedente, *Elegia e altri versi*, dove la perdita di contatto con la realtà non era ancora totale e in cui i valori della tensione e del desiderio d'amore erano rivolti verso tre elementi precisi: la donna, il paesaggio e il linguaggio, che iniziano a farsi meno ardenti. Forse questo trittico sta lentamente scomparendo e il concetto di «altro», precedentemente rivolto ai tre elementi assumerà nuove declinazioni, prima fra tutte la vocatività, ma «senza meta e senza inizio». L'invocazione è tutta rivolta a un paesaggio che può ancora essere «nuziale» e generoso nell'abbondanza primaverile, ma da cui traspare anche un'ombra di negatività dove l'aggettivo «appannato», riferito all'umidità, evoca anche una riduzione della festa e «insensibili» rimanda a una certa indifferenza del paesaggio antropomorfizzato, connotato anche da «funghi» e «stillicidi» come elementi di sofferenza. Le stesse querce tra gli sprofondamenti tellurici vivono un'angoscia tutta umana. Spia di tale disarmonia sono le anastrofi che, diffuse per tutto il componimento «dove nuziale s'apre la rosa ai pergolati», «e giugno [...] stillicidi insensibili protrae», «perpetuo il torrente nel fondo si divora», hanno la funzione di innalzare il tono turbandone, tuttavia, l'andamento.

Il fenomeno dissonante viene accentuato anche dalle scelte di natura lessicale: accanto a «fosco», «clivi» e «aspro moto delle cose» compaiono termini di precisione botanica come «zinnie», insieme a quelli che appartengono a un campo linguistico altro come «claxon» o a espressioni perlopiù colloquiali.

Questa scelta potrebbe essere motivata dal fatto che proprio a partire da *Vocativo* il poeta intende rifondare il linguaggio su basi universali, ri-creando un senso dal quale la poesia viene riformulata su presupposti di comprensibilità. La dialettica tra l'io e la realtà si

riedifica a partire dalle interiezioni vocative e da tutte le costruzioni a-significative che tentano di identificarsi con il dato esterno tramite la propria essenzialità. La stessa punteggiatura mima un progressivo processo di razionalizzazione: «Io membra incerte / occhi sfibrati / dall'aspro moto delle cose, avvinti / come residue vive contraddizioni». I tentativi di richiesta di dialogo sono marcati da una certa venatura di impossibilità: i puntini di sospensione «di querce in agonia...» segnalano l'attesa di una possibile richiesta di ascolto.

Anche la metrica riflette la dissonanza esistenziale; come ha osservato Silvia Sferruzza «in questa poesia è il v. 17, dodecasillabo "accelerato" (con doppia sinalefe) in cui l'interiezione iniziale non è necessaria e affolla ulteriormente un verso già gremito di sillabe, ma proprio l'ipermetria che procura rispetto a un canonico ritmo endecasillabico [...] rappresenta "un controcanto ritmico-metrico al lirismo del contenuto".³³² Le allitterazioni e le consonanze si inseriscono attraverso suoni stridenti in "r" «s'apre la rosa ai pergolati» o in "s" «stride e scivola e si spezza» o anche nella fusione di entrambe le consonanti «stillicidi insensibili protrae».

L'unica strofa del componimento mostra l'alternanza di due movimenti: «l'anima» del poeta, sebbene «giovane» ma «infelice» si trova «qui», in un luogo ben preciso, ovvero quello della sua *Heimat* poetica, il Bosco del Montello. A seguire è infatti una dettagliata descrizione dei «clivi» e l'inizio della stagione estiva tra un «giugno appannato», «la festa delle api e delle zinnie» e il continuo scorrere del «torrente». È qui che si inserisce l'io lirico rendendo nota la propria condizione: «io sto solo e non parlo dell'amore» (v. 11), oltre a dichiarare l'incertezza della consistenza del proprio corpo-involucro (vv. 12-13) e la situazione paralizzante in cui si trova, sottolineando l'impossibilità di qualsiasi azione vv. 18-19 «e nulla posso / e nulla posso dare». Gli ultimi cinque versi chiudono il componimento con un riferimento al paesaggio «in quale valle» attraverso la duplicazione dell'avverbio "senza", «senza meta / e senza inizio» accentuando la condizione di annullamento sempre più progressiva dell'essere.

In schema:

³³² S. Sferruzza, *Vocativo. Andrea Zanzotto sul margine. Introduzione e commento alle poesie*, Pacini Editore, Pisa, 2017, p. 44.

1° strofa → Paesaggio: *qui torna l'anima mia; tra questi clivi; s'apre la rosa ai pergolati;
giugno appannato d'acque e funghi; la festa delle api e delle
zinnie; il torrente nel fondo si divora.*

Soggetto: *io sto solo e non parlo dell'amore; io membra incerte; occhi
sfibrati dall'aspro moto delle cose; giovane ancora ed infelice io
sono; e nulla posso; e nulla posso dare; e scopro nel mio cuore;
e non ho pudore del mio pianto.*

Paesaggio: *senza meta; in quale / valle che stride e scivola e si spezza; che
tuona di querce in agonia...*

Nelle liriche *Altrui e mia* e in *Esperimento* il soggetto percepisce in maniera più accentuata la sensazione di lontananza dalle vicende umane, anche in quelle più intime e familiari: nella prima la mente del poeta «fallisce» per una banale dimenticanza nella ricorrenza del compleanno materno, ammutolendosi in una condizione di sordità e cecità (vv. 18-23):

Ma la mia mente fallisce e non parlo
non parlo a nessuno. Veloce
e sordo scendo dal frumento
arso a monti, mi distolgo
da cicli oscuri e porto
afa e chiusi occhi.

Nella seconda sezione tale sensazione si acuisce sino ad intaccare la percezione più psichica dell'io in un totale senso di perdita di sé (vv. 12-17):

Dove madre m'acceca
l'estate, dove io sono?
La mia strada s'inerba e dispera.
Dove, tra crepe di nuvole
negre, che sempre mi tolgono
libertà, io penso e non mi vedo?

L'ultimo interrogativo è indice di una forte presa di distanza dal reale e dall'io stesso, il quale è incapace di potersi percepire nei ricordi gioiosi che ora risultano inattingibili.

In *Esperimento* torna con una certa regolarità il tema del ponte, molto ricorrente in *Dietro il paesaggio*, proprio per la sua emblematicità rispetto alla scissione dal mondo da parte di un soggetto in continua sospensione per la sua distanza dalle vicende umane, sottolineando attraverso il pronome di seconda persona plurale la propria estraneità ai versi 6-10:

Ma pure è vostro questo greto assiduo
che eccede, vostra è l'ora
che stride di canzoni e di preghiere,
vostro il sangue premuto dalle nuche
uomo da uomo

In una continua sospensione dell'io, la *via*, la *vita* e la *verità* vengono poste lungo un *climax* ascendente di allitterazioni, che intende racchiudere le tre varianti di unica ricerca che sfocia nella ricerca dell'autentico e dove il poeta dichiara: «a bocca aperta mi sento remoto» (v.11).

Caso vocativo

O miei mozzi trastulli
pensieri in cui mi credo e vedo,
ingordo vocativo
decerebrato anelito.
5 Come lordo e infecondo
avvolge un cielo
armonie di recise ariste, vene
dubitanti di rivi,
e qui deruba
10 già le lampade ai deschi

sostituisce il bene.
Come i cavi s'ingranano a crinali
i crinali a tranelli a gru ad antenne
e ottuso mostro
15 in un prima eterno capovolto
Il futuro diviene.
Il suono, il movimento
L'amore s'ammollisce in bava in fisima, gettata
20 torcia il sole mi sfugge.
Io parlo in questa
lingua che passerà.

II

Anni perduti sotto la rotta vampa
pomeridiana dei cicloni,
anni dove l'attesa mi dissolse,
dove straziato il ritorno invocai;
5 là dietro la mia vita,
presso l'addentante
torrenziale condanna
che mezzogiorno ormai vieta e la vana
perennità del sole.
10 Tremo e piango tra i boschi?
O grumi verdi, ostile
spessore d'erompenti pieghe,
terra – passato di tomba –
dove la mia
15 lingua disperando si districa
e vacilla; vacilla se dal dorso
attonito del monte

smuove le sue lebbrose fronti il cielo.
 Ah passaggio mio fervido, accorato
 20 amoroso passaggio. Vedo felci
 avanzare e sciuparsi nelle nere
 correnti, e tra vaganti
 inferni, gorgghi atomici, il pudore d'ortica
 e il vino e il dolce lavoro di Dolle
 25 deprimere il suo lume,
 la vite inclinarsi disossata
 sventurata sulle case, l'uva
 chiudere il vento e il giorno.

Questa poesia è divisa in due tempi, in cui si alternano liberamente settenari, endecasillabi, novenari e quinari, anche se nella seconda parte compaiono ottonari e a volte versi più lunghi, al punto che per la sua struttura più complessa, i 28 versi di quest'ultima sezione potrebbe essere considerati come «sonetto doppio».³³³ A tenere insieme la tessitura fonica sono soprattutto le assonanze («lordo-infecondo», «recise ariste», «mostro-capovolto», «bava-gettata»); le allitterazioni (perlopiù in “v” ed “r” all'interno dei versi); gli accumuli paratattici (nell'ultimo periodo), i numerosi *enjambements* tra sostantivo e il suo aggettivo («vene / dubitanti», «gettata / torcia», «questa / lingua», «vampa / pomeridiana», «ostile / spessore») anastrofi, iperbati e anadiplosi, come «crinali-crinali», seguita da una punteggiatura spesso asindetica.

Il poeta si rivolge qui ai suoi «mozzi trastulli / pensieri» (v.1) dai quali riesce a credersi e a vedersi, data la distanza che intercorre tra l'io e il paesaggio devastato dal progressismo tecnologico. Zanzotto usa l'elemento nominale del vocativo per richiamare l'attenzione di un destinatario ridotto a un «decerebrato anelito» (v.4), dove si nota una prima apertura volta ad accogliere parte del lessico scientifico tecnologico insieme ai termini: *gru*, *antenne*, *cicloni*, *gorgghi atomici*, oltre a scelte lessicali che esprimono una marcata sterilità

³³³ S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1997, p. 142.

(«decerebrato», «infecondo», «recise», «ottuso») e involuzione («mozzi», «anelito», «dubitanti», «s'ammollisce»). Tali introduzioni rispondono alla volontà del poeta di mettere in luce la sua presa di distanza dal paesaggio, i cui tratti un tempo familiari svaniscono, rinviando a punti di riferimento divenuti ormai irriconoscibili (vv. 5-11).

La marcata vocatività del testo e dell'intera raccolta denuncia l'impossibilità di qualsiasi referente per il soggetto, riflessa in una sintassi priva di supporti verbali che possano reggerla. Ad uno sguardo sconvolto del poeta, il futuro «ottuso mostro» (v. 14) sembra addentrarsi nelle profondità più recondite della natura, tra cavi elettrici che si inseriscono, come un ingranaggio di una catena meccanica, sulle vette più alte dei monti e da questi scendono fino alle gru e alle antenne: «come i cavi s'ingranano a crinali / i crinali a tranelli a gru ad antenne» (vv. 12-13). Questo io, invaso da una nevrosi psichica: «anni dove l'attesa mi dissolse, / dove straziato il ritorno invocai» (vv. 3-4, II sezione) in una non-corrispondenza con il referente reale e vedendo nel progressismo tecnologico negativo un nemico, tenta invano di aggrapparsi alla lingua, quale ultima possibilità resistenziale, consapevole però di parlare una lingua che passerà: «Io parlo in questa / lingua che passerà» (vv. 21-22). Anche gli elementi astrali sembrano mostrarsi nella loro transitorietà: «la vana / perennità del sole» (vv. 8-9, II sezione), la natura non è riconoscibile nelle sue forme naturali «la vite inclinarsi disossata / sventurata sulle case» (vv. 26-27, II sezione) e il passato, precario anch'esso forse confortevole rifugio, diviene un «passato di tomba» (vv. 11-16, II sezione).

La prima sezione del componimento è alternata nei movimenti tra soggetto e paesaggio, con una predominanza da parte di quest'ultimo. Accanto una prima inconsistenza dell'io lirico si delinea un paesaggio deturpato da presenze meccaniche come «tranelli a gru ad antenne» e mostrando un futuro fantascientifico «e ottuso mostro / in un prima eterno capovolto / il futuro diviene» dove tutto si dissolve in «bava» e in «fisima». In questa oscurità sull'orlo dell'afasia l'io lirico prende atto della scomparsa che subirà la sua possibilità di dire, in cui anche la stessa lingua capiterà un destino analogo a quello del paesaggio deturpato: linguaggio e paesaggio non prevaricano mai l'uno sull'altro, ma si alimentano a vicenda generando possibilità di esistenza o re-esistenza reciproche. La seconda sezione, infatti, vede come protagonista principale l'io lirico, che, nonostante stia

assistendo ad una sua lenta dissoluzione all'interno del paesaggio, espone la propria condizione straziante. Tale disperazione non a caso sfocia nella seconda parte nella fusione tra soggetto e paesaggio in cui il poeta cerca ancora un'ultima possibilità di esistenza. In schema:

Prima sezione → Soggetto: *O miei ...pensieri in cui mi credo e vedo; ingordo vocativo.*

Paesaggio: *avvolge un cielo; di recise ariste; dubitanti di rivi; i crinali
a tranelli; gettata / torcia il sole mi sfugge.*

Soggetto: *Io parlo in questa / lingua che passerà.*

Seconda sezione → Soggetto: *anni dove l'attesa mi dissolse; dove straziato il ritorno
invocai; là dietro la mia vita.*

Soggetto + Paesaggio: *Tremo e piango tra i boschi?; o grumi verdi;
terra ... donde la mia / lingua disperando
si districa / e vacilla; vacilla se dal dorso /
attonito del monte; ah passaggio mio
fervido; amoroso passaggio; vedo felci;
gorgi atomici; il pudore d'ortica; e il vino
e il dolce lavoro di Dolle; la vite inclinarsi
disossata; l'uva / chiudere il vento e il
giorno.*

4.2.1.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Caso Vocativo*

Il titolo di questa lirica riflette il senso grammaticale dell'intera raccolta: caso vocativo come unica occasione, seppur assurda, per dire qualcosa, dove con il termine "caso" si intende un momento fortuito, accidentale, quasi un momento epifanico che può realizzarsi solo attraverso questa vocazione disperata e vacillante. Nonostante il poeta sia consapevole che «questa lingua» in cui parla «passerà», il caso vocativo può essere ancora il momento per un ultimo appello disperato alla ricerca di un referente esterno al dato linguistico. Il soggetto, infatti, dopo aver preso le distanze dal paesaggio, tenta di

riavvicinarsi alla propria lingua, ma denunciandone gli aspetti più incompiuti e carenti «mozzi», più infantili «trastulli» e più autoreferenziali «pensieri in cui mi credo e vedo». In questa semantica della “mancanza” la poesia si affida sia alla casualità del caso e alla vocatività epifanica. Il destino dell’io e del paesaggio si riflettono nel paesaggio ecologico che si trova ad essere disgregato e corrotto a sua volta. È per questo che, paradossalmente, è proprio nella comune disgregazione che io e paesaggio trovano una corrispondenza al verso 7, dove compare inaspettatamente la parola «armonie». Per Zanzotto l’industrializzazione è ottusa ed è il progresso tecnologico a far invecchiare precocemente il paesaggio: l’avvento dell’elettricità viene qui paragonato proprio a un doloroso invecchiamento, che minaccia il futuro attraverso uno stravolgimento del passato che sarà definito «passato di tomba». Si potrebbe definire l’armonia della disgregazione, in sé negativa, ma che trova la medesima scissione negli stessi elementi: linguaggio, soggetto e paesaggio: «Come i cavi s’ingranano a crinali / i crinali a tranelli a gru ad antenne / e ottuso mostro / in un prima eterno capovolto / Il futuro diviene». Ma ecco che poi una corrosione generale fa perdere tutto di consistenza, diventando una secrezione corporale e anche l’amore «s’ammollisce in bava / in fisima» e dove anche il sole, ormai ridotto a «torcia» gettata da qualcuno risulta inafferrabile. L’io ricompare a inizio verso (v. 21) forse più consapevole della propria presenza, proprio perché inizia a rendersi conto che «questa lingua» (i cui termini vengono distanziati da un significativo *enjambement*) suo malgrado sta precipitando verso un termine ultimo. Come ha osservato Beverly Allen:

«il paesaggio, ormai incomprensibile come pure l’ultima speranza di autenticità, ha ceduto il posto al paesaggio soggettivo e implicitamente temporale. Il gioco tra paesaggio e passaggio indica un mutamento di enfasi nel discorso dell’io e nel suo modo di esprimersi; la metafora centrale si sposta dal paesaggio ad una specie di temporalità misurata internamente e rivela uno spostamento delle potenzialità significative dell’ambiente ai tentativi interiori di significare».³³⁴

Il paesaggio che viene invocato nella seconda sezione della lirica è infernale, tetro, devastato e corrotto da esplosioni atomiche: «Ah paesaggio mio fervido, accorato /

³³⁴ B. Allen, *Verso la «beltà». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 26.

amoroso paesaggio. Vedo felci / avanzare e sciuparsi nelle nere / correnti, e tra vaganti / inferni, gorgi atomici» in cui si avverte l'antropomorfizzazione della natura nel momento in cui vede la privazione della sostanza anche negli elementi naturali «vite inclinarsi disossata / sventurata sulle case, l'uva / chiudere il vento e il giorno».

I compagni corsi avanti

Compagno, a sera io volgo, ove più antico
d'aneliti e di piante affonda il bosco.
Ah perduto alle spalle, tra il nemico
4 Sole, perché più ormai non ti conosco?

E va, l'estate in guerra, muove al corso
dei suoi dolori le grandi erbe e i fumi.
Ah compagno, chi ti darà soccorso
8 quando agosto deflagri e ti consumi?

Esule il cuore, dentro il regno vuoto
brancolo, è tardi, e monte io muto a monte.
Dove, con altro sguardo, nel remoto
12 gorgo, nel fango celi la tua fronte?

Fieni in faville sui cammini e, vive
ancora, d'altri dì memori luci.
Ah compagno, ma a quali spente rive
16 la disillusa vita riconduci?

Dove sei se Diana già trasuda
gemmate tra i notturni rami e invade
delle ore il giro diafano e denuda

20 terrori ebbri di foglie e di rugiade?

Oh stringiti alla terra, a terra premi
tu la tua fantasia. Strugge la mite
notte Hitler, di fosforo, e congiunta

24 in alito di belva sugli estremi
muschi dardeggia Diana le impietrite
verità della mia mente defunta.

La poesia si presenta come uno dei momenti più dolorosi e violenti nella riflessione del poeta, che trova eccezionalmente un corrispettivo metrico nella scelta di una struttura isometrica di alta letterarietà. È come se l'impossibile colloquio con i compagni partigiani «corsi avanti», ovvero morti prima, confermasse il disincanto del soggetto che non è più in grado di entrare in contatto con la storia. Ecco perché il ritorno alla presunta solidità e resistenza della tradizione letteraria è ancora illusoriamente possibile; come spiega Dal Bianco l'isostrofismo:

«non va puramente nel senso della già nota iperletterarietà di questa silloge, ma può essere sintomo e preludio del successivo polarizzarsi della poesia di Zanzotto fra testi di carattere “disordinato” e informale e testi regolari con un assetto metrico chiuso e neo-citazionale. [...] 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 di perseverante antistoricismo».³³⁵

³³⁵ S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1997, pp. 139-140.

Il componimento, infatti, anche se ritmicamente irregolare, è interamente in endecasillabi. Le prime cinque strofe sono quartine a rima alternata, con le ultime due righe di ogni quartina che assumono la forma di una domanda rivolta all'amico. Le due penultime strofe sono entrambe terzine con rima ABC ABC, collegate da un *enjambement*, si rivolgono all'amico con l'imperativo.

Affiora qui per la prima volta il tema post-resistenziale, che richiama la prosa di *Pagine dissepolte* (1942-1950), la cui stesura risale ad anni quasi coevi rispetto alla composizione di *Vocativo* (pubblicato nel 1957 ma composto tra il 1949 e il '56). Il titolo, infatti, ricorre nello scritto risalente a mercoledì 29 aprile, dove il poeta osserva il mondo dalla sua finestra e tutto sembra essersi assestato in un ordine arcaico e dove «la terra degradando insensibilmente si protende verso freddi, ferrei colori chiusi nella gamma degli azzurri».³³⁶ Tale ordine, tuttavia, si infrange: la direzione delle ombre è mutata e tutto rimane senza significato e persino Portenne sembra vacillare sospesa nel vuoto. Ricorre la presenza di una macchia oscura che, dopo averla osservata a lungo, impedisce di mettere a fuoco ciò che si osserva. Anche le voci giungono mutate: si tratta delle medesime voci dei compagni scomparsi in guerra e che, evocando il titolo della poesia *sono corsi avanti* in un passo tratto dalla prosa zanzottiana:

«E col tornare della notte, il vago perdurare delle voci, a lunghi intervalli, quasi messaggi da un aldilà, riaccende nella mia mente il ricordo di certi compagni, ora da tempo defunti, che vidi scendere nella tomba evitando di ripetere in me, di rivivere le ragioni del loro destino, forse per paura, ma più per accidia. Ora soltanto, cadute le invidie e i risentimenti che allora mi travagliavano, sento avvicinarmi la verità di quegli esseri, anzi, ora soltanto mi accorgo della possibile storia delle loro azioni. [...]

Ma ora comprendo il probabile errore di quelle mie valutazioni. Anche essi avevano sentito il morso delle istanze più contrastanti, ma avevano cercato di conservare vivi intorno ad un centro unico i loro spiriti minacciati, erano passati oltre le forse paralizzanti della loro minuziosa intelligenza: eppure agendo non avevano mai fatto a meno di essa, né mai sacrificato a immondi fanatismi la ricchezza delle loro vicende interiori, avevano sofferto sempre anche per i nemici».³³⁷

³³⁶ A. Zanzotto, *Pagine dissepolte*, Aprile 29, mercoledì, in *Sull'Altopiano*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1010.

³³⁷ *Ivi*, p. 1011-1012.

Il poeta avverte un senso di colpa per aver affrontato egoisticamente il trauma bellico, pietrificandosi nella nevrosi e in una morte mentale, rispetto ai suoi compagni partigiani morti, i quali hanno anch'essi sentito «i loro spiriti minacciati», eppure non si sono lasciati paralizzare «dalle loro voci interiori» e che con grande animo erano addirittura riusciti a soffrire e a provare compassione anche per i propri nemici. Tale «senso del finire» ritorna nella poesia dove il l'io del poeta non è nemmeno più in grado di riconoscere i compagni (vv. 1-4):

Compagno, a sera io volgo, ove più antico
d'aneliti e di piante affonda il bosco.
Ah perduto alle spalle, tra il nemico
Sole, perché più ormai non ti conosco?

Sulla pagina di prosa riaffiorano le immagini dei loro gesti, delle loro voci e dei volti tornando in giorni vacui e senza corpo che costringono il poeta ai più tristi bilanci:

«Eccoli, ora, nel loro cielo, eccoli ora che è notte e che le costellazioni cominciano a disegnare sulla vertigine il fasto del loro sterile ed iniquo cifrario, per offenderci qui nelle nostre case di terra. I morti prima forse odiati, i compagni che ci sono corsi avanti [...] essi avevano accondisceso a qualche cosa che andava oltre l'umano».³³⁸

Interessante come infine venga menzionato il motivo dello sguardo da una finestra, immagine che tornerà anche nelle *IX Ecloghe*, dalla quale i compagni «avevano abbandonato i loro ultimi sguardi sulla terra».³³⁹

Qui il tema della guerra è trattato più direttamente che in *Esperimento*: Hitler viene citato per nome e Zanzotto immagina l'amico in territorio ostile «Ah perduto alle spalle, tra il nemico sole», sdraiato a faccia in giù nel fango o nell'acqua «Dove, con altro sguardo, nel remoto / gorgo, nel fango celi la tua fronte?» o che ritorni disilluso alla sua terra natale «Ah compagno, ma a quale spente rive -... fino a riconduci?». Escluse queste esplicitate

³³⁸ *Pagine dissepolte*, p. 1012.

³³⁹ *Ibidem*.

allusioni alla guerra, la poesia manifesta ancora una forte riluttanza a parlarne direttamente. Il suo amico si trova «tra il nemico sole» (vv. 3-4) anziché «tra i nemici» e anche in altre occasioni si fa riferimento alla guerra in modo indiretto, attraverso il paesaggio. Non è un caso se è la stagione estiva ad andare in guerra: «E va, l'estate in guerra» (vv. 5-8). Allo stesso modo, non è il poeta stesso ma il suo cuore a essere «esiliato» o distaccato mentre vaga – come Petrarca – di monte in monte «brancolo, è tardi, e monte io muto a monte» (vv. 9-12). L'eco petrarchesca «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor» (Canzoniere 129) è probabilmente legata all'enfasi che la poesia pone sull'idea stessa di poesia.

Il componimento presenta una continua alternanza tra i movimenti di paesaggio e soggetto, insieme alla fusione tra i due movimenti, sebbene, diversamente dai testi sin qui analizzati, mostri una ricorrente invocazione a un tu, in questo caso i compagni e il ricordo del tema bellico. In schema:

1° quartina → Soggetto + paesaggio: *a sera io volgo; ove ... affonda il bosco.*

invocazione al compagno: *perché più ormai non ti conosco?*

2° quartina → Paesaggio: *l'estate in guerra; le grandi erbe e i fiumi.*

invocazione al compagno: *chi ti darà soccorso / quando agosto deflagri e ti consumi?*

3° quartina → Soggetto: *dentro il regno vuoto / brancolo; io muto a monte.*

invocazione al compagno: *dove ... nel fango celi la tua fronte?*

4° quartina → Paesaggio: *fieni in faville; d'altri di memori di luce.*

invocazione al compagno: *ah compagno, ma a quali spente rive / la disillusa vita riconduci?*

5° quartina → invocazione al compagno: *dove sei ...?*

6° terzina → invocazione al compagno: *oh stringiti alla terra; tu la tua fantasia.*

Paesaggio: *la mite / notte Hitler, di fosforo.*

7° terzina → Paesaggio: *in alito di belva; sugli estremi / muschi dardeggia Diana*

Soggetto: *impietrite / verità della mia mente defunta.*

Dove io vedo

Favore, aroma appena
fiatato, estate che scuotesti
dal seno aperto di settembre
spighe ed erbe su tutta la terra
5 ed eccitasti l'immaturo sole
e il sudore benigno
e il pigro verdeggiare
d'uve tra argille e nubi,
breve fervore in cui mi riconosco
10 sopravvissuto, ovunque, ovunque l'occhio
mio già lebbroso accendi?
Non su tutta la terra, non dovunque ma solo
dove oggi mi rinvenni,
dove scelse il mio cuore.
15 Tenerissima valle
che un filo di frescura apre a ricetta
di fragole e di goccioline,
alluso lume di mattina,
tu animato Soligo
20 poveri specchi e povere penombre:
dove sei che davanti a te e nel tuo
sottile definirti io sto per sempre e invano
ed invano ti parlo mio solo nutrimento?
Ma oggi qui accadesti, oggi dalie e campanule
25 e pioppi e astri sfarfallano
sui mellificanti paesaggi,
oggi trepidamente

guardo la valle
che per sempre amerò. Torrido e debole
30 settembre s'allunga dentro il nord
tra pomi azzurri, fino ai pomi azzurri.
Sovrabbondano i colli.

II

Troppo scarsi occhi per tanta ricchezza,
o cuore troppo lento per tanto amore,
per tutto il sole, mia voce
soltanto umana
5 Infinito letargo e spasimo,
contestato dominio
- montes exsultastis -
e barbaglio di fiori
più che la mia mente
10 palpitanti, gemebondi
più che di vita,
fiori che mai l'inverno calmerà
che mai lacrime scioglieranno,
troppo tremore per il mio chiuso corpo
15 Messa a fuoco è l'ansia nell'augusta
profondità dell'ora nona,
e settembre per sempre
nell'azzurro fruttuosi cieli
apre al genio inquieto del sole.

La poesia è scandita in due tempi: la prima parte è costituita da 33 versi con metrica libera dove a prevalere sono i settenari, mentre i 19 versi della seconda sono strutturati in tre strofe di lunghezza irregolare, al pari della metrica. La struttura chiastica si riflette anche nel continuo gioco di deformazioni attraverso le allitterazioni in sibilante, le anafore

(ovunque, dove, invano, per sempre, oggi, pomi azzurri, fiori, settembre), le paronomasie («favore-fervore», «alluso lume», «settembre per sempre»), le “rime per l’occhio” («fragole-gocciolate»), le assonanze («seno aperto», «riconosco-lebbroso», «amore-sole-voce»).

Il titolo è costruito tramite un chiasmo anagrammatico do-ve: ve-do che esprime il profondo senso di disagio rispetto allo scollamento causato dal trauma dovuto all’impossibilità di godere appieno del paesaggio. Fra l’io e il paesaggio si avverte una certa inadeguatezza comunicativa: «dove sei che davanti a te e nel tuo / sottile definirti io sto per sempre e invano / ed invano ti parlo mio solo nutrimento?» (vv 22-24, sezione I). Nonostante la sensazione di non appartenenza ai luoghi, l’anima del poeta rimarrà legata in eterno alla valle che l’ha sempre cullata: «oggi trepidamente / guardo la valle / che per sempre amerò» (vv. 28-30), dove il contrasto tra l’appartenenza totale ai luoghi e il sentirsi estraneo al proprio tempo viene annesso al motivo cromatico dell’azzurro, colore che nell’universo metaforico del poeta attutisce le ustioni della vita: «Torrido e debole / settembre s’allunga dentro il nord / tra pomi azzurri, fino ai pomi azzurri» (vv. 30-32).

Con una «voce soltanto umana» il poeta ricorre all’uso del latino *montes exsultastis*:

«Mi sono trovato, fin da quando stavo scrivendo *Vocativo* (1948-56), di fronte all’esigenza di una rottura dell’istituzione linguistica italiana, soprattutto con l’intarsio latino, come per il crearsi di una faglia naturale, alla quale io opponevo la massima resistenza. Quel latino era come l’apparire di una struttura scheletrica per incrinamento di strati duri che la velassero, o per esser del tutto divenuta lisa una coltre di vitale humus, cioè per un insieme di situazioni depressive per altro combattute il più possibile. il latino, ritorno di una certa origine ma come devitalizzata, e insieme ritorno alla metastoria (per non dire di una metafisica) schiacciante per la sua a-umanità, per me riappariva in un trauma. Lingua morta e lingua della morte, eppure lingua che ha preteso di essere universale e che in qualche modo (assorbito anche il greco) lo è divenuta: nell’universalità della terminologia di molte scienze. [...] il latino salito dalla storia per trovarsi di fronte alla storia, glacialmente irrigidito eppur proliferante, putrefatto ed eterno, poteva, può sempre apparire come una fauce aperta ad inghiottire il suo limpido *rejeton*, l’italiano in cui noi non possiamo non sentire il nostro rifugio e la nostra piccola vicenda privata e sociale».³⁴⁰

³⁴⁰ A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, in *Prospezioni e consuntivi, Le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 1130-31.

Qui si apre un dialogo tutto rivolto al fiume, chiamato per nome «animato Soligo» in cui il soggetto chiede al suo «solo nutrimento» dove esso si trovi, poiché in questo desiderio di antropomorfizzazione «animato» è come se non lo riuscisse a vedere nella sua oggettività: egli può stare solo dietro o davanti il paesaggio parlandogli «per sempre e invano». Nella seconda sezione il soggetto, ormai consapevole della propria inadeguatezza di fronte a una realtà troppo piena e forse oltraggiosa, dichiara la sua sofferenza «infinito letargo e spasimo» dinanzi al riverbero, «barbaglio», del paesaggio. Il soggetto avverte una natura immensa rispetto al corpo fragile dell'uomo. Nonostante l'ultima speranza, permane la volontà di credere in un settembre ricco di frutti alimentati da un sole antropomorfizzato nell'immagine di un «genio inquieto», il paesaggio rimane comunque inaccessibile e impenetrabile anche tramite quel «mozzo trastullo» rappresentato dalla poesia che lascia dolorosamente le tracce della propria incomunicabilità.

1° sezione → Paesaggio: *estate che scuotesti; dal seno aperto di settembre; spighe ed erbe su tutta la terra; ed eccitasti l'immaturo sole; il pigro verdeggiare; d'uve tra argille e nubi.*

Soggetto + Paesaggio: *breve fervore in cui mi riconosco; ovunque l'occhio / mio già lebbroso accendi?; non dovunque ma solo; dove oggi mi rinvenni; dove scelse il mio cuore.*

Paesaggio: *tenerissima valle; un filo di frescura; di fragole e di goccioline; lume di mattina; tu animato Soligo; poveri specchi e povere penombre.*

Soggetto + Paesaggio: *dove sei che davanti a te e nel tuo / sottile definirti io sto per sempre; e invano ti parlo mio solo nutrimento?*

Paesaggio: *Ma oggi qui accadesti, oggi dalie e campanule; e pioppi e astri sfarfallano; sui mellificanti paesaggi.*

Soggetto: *guardo la valle / che per sempre amerò.*

Paesaggio: *torrido e debole / settembre s'allunga verso il nord; tra i pomi azzurri; sovrabbondano i colli.*

2° sezione → Soggetto: *troppo scarsi occhi per tanta ricchezza; mia voce soltanto umana.*

Paesaggio: *infinito letargo; montes exsultastis; e barbaglio di fiori; fiori che mai l'inverno calmerà.*

Soggetto: *troppo tremore per il mio chiuso corpo.*

Paesaggio: *profondità dell'ora nona; e settembre per sempre / nell'azzurro fruttuosi cieli
/ al genio inquieto del sole.*

Le stesure manoscritte non presentano differenze sostanziali, ma cambia solo il titolo che precedentemente era *La valle del Soligo*.

Colloquio³⁴¹

“Ora il sereno è ritornato le campane suonano per il vespero ed io le ascolto con grande dolcezza. Gli uccelli cantano festosi nel cielo perché? Tra poco è primavera i prati metteranno il suo manto verde, ed io come un fiore appassito guardo tutte queste meraviglie.”

Scritto su un muro in campagna

Per il deluso autunno,
per gli scolorenti
boschi vado apparendo, per la calma
profusa, lungi dal lavoro
e dal sudato male.

5

Teneramente
sento la dalia e il crisantemo
fruttificanti ovunque sulle spalle
del muschio, sul palpito sommerso

³⁴¹ La prima stesura manoscritta (n. 185), riportata nell'apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte della raccolta, non presenta sostanziali differenze rispetto a quella definitiva e nei tre fascicoli si trova la stessa versione definitiva.

10 d'acque deboli e dolci.
Improbabile esistere di ora
in ora allinea me e le siepi
all'ultimo tremore
della diletta luna,
15 vocali foglie emana
l'intimo lume della valle. E tu
in un marzo perpetuo le campane
dei Vespri, la meraviglia
delle gemme e dei selvosi uccelli
20 e del languore, nel ripido muro
nella strofe scalfita ansimando m'accenni;
nel muro aperto da piogge e da vermi
il fortunato marzo
mi spieghi tu con umili
25 lontanissimi errori, a me nel vivo
d'ottobre altrimenti annientato
ad altri affanni attento.
Sola sarai, calce sfinita e segno,
sola sarai fin che duri il letargo
30 o s'ecciti la vita.
Io come un fiore appassito
guardo tutte queste meraviglie
E marzo quasi verde quasi
meriggio acceso di domenica
35 marzo senza misteri
inebeti nel muro.

Il tono metrico di questo componimento risulta piuttosto regolare, tenuto costante dalle assonanze («deluso autunno» o «attendo-segno»); dalle allitterazioni («lungi dal lavoro», «altrimenti annientato / ad altri affanni attento»); tuttavia sono soprattutto la paratassi, le inversioni solenni, le dittologie e le simmetrie a contribuire alla struttura solida e classicheggiante del componimento. Anche se dai vv. 28-30 tale compostezza sfocia in ripetizioni, balbettamenti e incertezze fino al punto in cui la citazione murale posta in apertura compare nei versi poetici, quasi a voler mostrare un paradossale appiglio ad una lingua lontana da quella letteraria.

«Per il deluso autunno, / per gli scolorenti / boschi vado apparendo» (vv. 1-3) il poeta dialoga direttamente con chi ha lasciato il messaggio scritto sul muro di campagna, col quale condivide lo stupore di sentirsi tra uno stato di natura primaverile incerto, per il suo essere minacciato da una reale atmosfera autunnale. Tale atteggiamento dimostra un'indifferenza volta a non accogliere i segnali della natura o a confonderli proprio per la sua sospensione rispetto ai richiami che essa tenta di offrire. Come il suo interlocutore della scritta sul muro il poeta si sente «come un fiore appassito / guardo tutte queste meraviglie» (vv. 31-32). Nell'«improbabile esistere di ora / in ora allinea me e le siepi / all'ultimo tremore / della diletta luna» (vv. 11-14) l'io del poeta avverte il medesimo allinearsi delle ombre al tramonto che si verifica durante il periodo equinoziale, qui interscambiabile tra una desiderata primavera e una delusa accoglienza e rassegnazione per la stagione autunnale. Non rimane, allora, che inebetirsi dinanzi ai segnali di una natura non più familiare «inebeti nel muro» (v. 36).

L'epigrafe prosastica che apre la poesia segnala una frattura, una presa di distanza, che, come il tratto vocativo della raccolta, segnala l'arbitrarietà dell'uso espressivo del linguaggio. La scritta sul muro è sgrammaticata, ma proprio per tale ragione risulta efficace e in grado di instaurare un colloquio. È proprio la povertà sociale, linguistica e psichica che conduce a un tentativo di confronto e di dialogo con l'altro. Il rovesciamento si rivela attraverso la dimensione anti-letteraria e popolaresca di un dialogo autentico, mentre il tratto di incomunicabilità trova forma nella struttura classica. Zanzotto si identifica nell'intimità della «dalia» e del «crisantemo», simboli di precarietà e di dolore, quasi a voler dimostrare che il battito del paesaggio è ancora «debole» prossimo ad una

sua estinzione. Ecco perché il soggetto adotta come unica prospettiva di esistenza, seppur improbabile, quella di un allineamento tra lui e le siepi, in cui si instaura una negazione conoscitiva tra il soggetto e l'oggetto della conoscenza, dunque un tratto di oscurità, messo in evidenza dall'incerto barlume di luce lunare che sta per spegnersi del tutto. Per questo motivo il colloquio con la natura diventa possibile grazie alla scritta murale poiché è con la povertà e la semplicità dei mezzi e del segno linguistico che l'insufficienza si è fatta colloquio. In una lettera inviata a Franco Fortini l'11 gennaio 1958, Zanzotto spiega le ragioni della possibilità di avvalersi di una forma, per l'appunto "colloquiale":

«Ti sono grato per la fiducia che mi confermi anche solo 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 salvarsi».³⁴²

Le perplessità di Zanzotto, tuttavia, sull'effettivo funzionamento del linguaggio non sono del tutto sradicate e torneranno a tormentarlo poi nella seconda sezione di *Vocativo*.

Lungo il testo di questo componimento si delineano molteplici intersezioni tra i movimenti di Paesaggio, Linguaggio e Soggetto, con particolare attenzione alla componente linguistica, che rispetto alle altre poesie della raccolta, risulta più incisiva. Nella prima strofa prevale la commistione tra l'io lirico e il paesaggio circostante, per poi concludersi con l'esplicito riferimento al discorso linguistico, oggetto della poesia, e in particolare alla possibilità di "colloquio" tramite il diretto rivolgersi al "tu" che qui rappresenta il segno linguistico, dichiarato nella terzina immediatamente successiva. Il distico in corsivo riguarda il momento di contemplazione da parte del soggetto lirico, ormai totalmente incorporato negli elementi naturali «come un fiore appassito», che osserva passivamente lo stupore del paesaggio. I quattro versi finali chiudono il componimento all'interno di uno scenario stagionale che fa da cornice e contiene la vicenda personale del poeta: il paesaggio viene sempre più a costituire non solo lo sfondo inattivo dietro al quale avviene

³⁴² Lettera n. 5, Fascicolo Carte di Andrea Zanzotto a Franco Fortini (1956-1994), Centro studi Franco Fortini.

l'esperienza del paesaggio, ma l'involucro che racchiude al proprio interno l'io lirico in progressiva fusione con gli elementi tellurici. In schema:

1° strofa → Soggetto + Paesaggio: *per il deluso autunno; per gli scolorenti / boschi; vado
apparendo; dal lavoro; sento la dalia e il crisantemo;
fruttificanti ovunque sulle spalle; del muschio;
d'acque deboli e dolci; improbabile esistere di ora /
in ora; allinea me e le siepi; della diletta luna; vocali
foglie emana; l'ultimo lume della valle.*

Paesaggio: *in un marzo perpetuo; le campane / dei Vesperi; la meraviglia / delle gemme
e dei selvosi uccelli.*

Linguaggio: *E tu [...] nel ripido muro; nella strofe scalfita; nel muro aperto da piogge e
da vermi; il fortunato marzo; mi spieghi tu con umili / lontanissimi errori, a
me nel vivo / d'ottobre.*

2° terzina → Linguaggio: *calce sfinita e segno; sola sarai.*

3° distico → Soggetto: *Io come un fiore appassito / guardo tutte queste meraviglie.*

4° terzina → Paesaggio: *E marzo quasi verde; meriggio acceso di domenica; marzo senza
misteri.*

Verso finale → Paesaggio: *inebeti nel muro.*

***Idea*³⁴³**

E tutte le cose a me intorno
colgo precorse nell'esistere.
Tiepido verde il nitore dei giorni
occulta, molle li irrorà,

³⁴³ La prima stesura manoscritta (n. 184), riportata nell'apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte della raccolta, non presenta sostanziali differenze rispetto a quella definitiva e nei tre fascicoli si trovano versioni uguali a quella definitiva.

5 d'insetti e uccelli s'agita e scintilla.
 Tutto è pieno e sconvolto,
 tutto, oscuro, trionfa e si prostra.
 Anche per te, mio linguaggio, favilla
 e traversia, per sconsolato sonno
 10 per errori e deliqui
 per pigrizie profonde inaccessibili,
 che ti formasti corrotto e assoluto.
 Anche tu mio brevissimo nitore
 di cellule mentali, tronco alone
 15 di gridi e di pensieri
 imprevisi ed eterni.
 Ed esanime il palpito dei frutti
 e delle selve e della seta e dei
 rivelati capelli di Diana,
 20 del suo felice dolcissimo sesso,
 e, agra e vivida, l'arsura.
 che all'unghie s'intromette ed alle biade
 pronte a ferire,
 e il mai tacente il mai convinto cuore,
 25 tutto è ricco e perduto
 morto e insorgente
 tuttavia nella luce
 nella mia vana chiarezza d'idea.

Idea inaugura la sezione intitolata *Prima persona*, dove il poeta assiste a una prima dissociazione tra la realtà linguistica e quella mentale, alle quali si rivolge sin dai primi versi: «tutte le cose a me intorno / colgo precorse nell'esistere» (vv. 1-2), in una realtà dove «tutto è pieno e sconvolto, / tutto, oscuro, trionfa e si prostra» (vv. 6-7). Il soggetto è imprigionato in un'esistenza che si affanna nella mente del poeta, al quale non rimane

che vivere il paesaggio come memoria o immaginarlo in una prefigurazione mentale tramite un'idea di esso «tutto è ricco e perduto / morto e insorgente / tuttavia nella luce / nella mia vana chiarezza d'idea» (vv. 25-28). L'io ha intrapreso un percorso verso l'autoannientamento e, confrontandosi con la propria autoreferenzialità, l'individuo viene a coincidere solo con un'idea. Perso il confronto con una seconda persona, la prima diventa una pura costruzione linguistica, ma anche perché la riduzione del mondo a idea compromette anche l'esistenza di una soggettività. Lo scollamento tra soggetto e oggetto riduce tutto a psiche, all'astrazione di una proiezione mentale. È il linguaggio a contribuire a una simile proiezione e, consapevole dell'impossibilità di raggiungere il dato esterno, trasferisce i propri vocativi dal paesaggio alla psiche. Il paesaggio, dunque, non può essere colto nella sua oggettività: è secco e ineludibile. Il verde che dominava nei componimenti precedenti ha perso di densità e intensità, al punto che ne risulta un appiattimento tra il corpo dell'uomo e quello del paesaggio. Il linguaggio, infatti, si è dato tramite una sospensione della razionalità «sconsolato sonno» e con perdite dei sensi: ecco perché la percezione del soggetto è cambiata poiché quel senso di pienezza è ora oscuro. Verso la fine del componimento l'io poetico tenta di riepilogare quelle immagini di abbondanza e di proliferazione della natura, ormai perduta, e non più accessibile perché priva di vita «esanime». Nonostante le sue manifestazioni nei frutti, nei boschi, nei bozzoli dei bachi da seta, nella dea delle selve che mostra i suoi capelli di donna con generosità, «s'intromette» un'afa acuta che arriva a indebolire allo stesso modo «l'unghie» umane e i cereali prodotti dalla natura, come se qualsiasi tentativo di appiglio al reale fosse diventato impossibile. Il paesaggio che si configura in questo scenario si oppone a qualsiasi tentativo di dialogo con l'uomo, presentandosi sotto l'aura dell'aggressività e dell'ostilità. Allo stesso modo anche il registro lessicale, se nei primi versi registra termini illustri («nitore», «irrorare», «si prostra», «deliqui», «palpito», «agra», «arsura», «biade») nel finale si fa più basso e scheletrico con il fine di registrarne lo stato di povertà e indebolimento totali. Il risultato ultimo, tra periodi sintattici perlopiù dichiarativi, vocativi e nominali legati da rapporti paratattici, è un incremento crescente alla destrutturazione. Nonostante ciò l'allusione alla poesia classica è suggerita dalle rime («scintilla:favilla», «tacente:insorgente»), dalle quasi rime («intorno-giorni», «nitore-irrorare»), dalle

assonanze («intorno-colgo», «nitore-alone», «pensieri-eterni») e dalle allitterazioni («molle-uccelli-scintilla», «trionfa e si prostra», «per pigrizie profonde», «selve-seta-sesso», «tutto-tuttavia») che contribuiscono a rallentare l'andamento sintattico evocando così l'istanza vocativa.

Il testo mostra l'evoluzione dell'intessitura continuamente alternata tra i movimenti di Soggetto, Paesaggio e Linguaggio. Interessanti sono gli ultimi tentativi della comparsa dell'io psichico cui la poesia si rivolge (vv. 1-2; 13-16; 25-28). Prevala ancora il paesaggio, che contiene la vicenda linguistico-psichico dell'io in quanto pronomi (vv. 3-7; 17-24). Tra l'io e il paesaggio si inserisce la presenza del linguaggio, connessa inevitabilmente sia con il soggetto che cerca di rivolgersi ad un "tu", sia con la possibilità di espressione puramente linguistica che attinge dal contesto offerto dalla natura. In schema:

1° strofa → Soggetto: *E tutte le cose a me intorno; colgo precorse nell'esistere.*

Paesaggio: *tiepido verde; d'insetti e uccelli; tutto, oscuro, trionfa e si prostra.*

Linguaggio: *Anche per te, mio linguaggio, favilla / e traversia; per errori e deliqui; per pigrizie profonde inaccessibili; ti formasti corrotto e inaccessibile.*

Soggetto: *Anche tu mio brevissimo nitore / di cellule mentali, tronco alone / di gridi e di pensieri / imprevisi ed eterni.*

Paesaggio: *il palpito dei frutti; e delle selve e della seta; rivelati capelli di Diana.*

Soggetto: *tutto è ricco e perduto; morto e insorgente; nella luce / nella mia vana chiarezza d'idea.*

Prima persona

- Io - in tremanti continui, - io - disperso
e presente: mai giunge
l'ora tua,
mai suona il cielo del tuo vero nascere.

5 Ma tu scaturisci per lenti

boschi, per lucidi abissi,
per soli aperti come vive ventose,
tu sempre umiliato lambisci
indomito incrinì
10 l'essere macilento
o erompente in ustioni.
Sul vetro
eternamente oscuro
sfugge pasqua dagli scossi capelli
15 primavera dimora e svanisce.
Tu ansito costretto e interrotto
ora, ora e sempre,
insaziabile e smorto raggiungermi.

Ora e sempre? Ma se di un bene
20 l'ombra, se di un'idea
solo mi tocchi, o vortice a cui corrono
i conati malcerti, il fioco
sospingermi del cuore. E là nel vetro
pasqua e maggio e il rissoso lume affondano
25 e l'infinito verde delle piogge.

Col motore sobbalza
la strada e il fango, cresce
l'orgasmo, io cresco io cado.

Di te vivrò fin che distratto ecceda
30 il tuo nume sul mio
già estinto significato,
fin che in altri terrori tu rigermini

in altre vanificazioni.

Questa poesia si presenta con un'unica strofa di 33 versi e presenta una costante diversificazione metrica: da misure brevi come il trisillabo del verso 12, al quadrisillabo del verso 3, a versi più lunghi come i dodecasillabi o endecasillabi. Tra le allitterazioni prevalgono quella sibilante in "s" «ansito costretto», il suono in "nt" nei vv. 2-5 e 10-11 («presente-lenti» e «macilento-erompente»), rime interne che legano versi distanti fra loro, come il v. 5 al v. 8 («scaturisci:lambisci») con rimando su vocale atona al v. 15 «svanisce». La seconda metà della lirica mostra un'allitterazione del nesso "co" «corrono-conati-fioco» e l'assonanza «fango-orgasmo». La punteggiatura risulta, invece, piuttosto frammentata e sospensiva, mentre gli *enjambements* contribuiscono a sgretolare ulteriormente la sintassi, caratterizzata da nove periodi brevi, paratattici e nominali, dove anche i verbi vengono giustapposti eludendo uno svolgimento statico e immutabile, del resto come gli stessi elementi del paesaggio. Non sembra esserci possibilità di intervento da parte dell'uomo che assiste inerme ai movimenti della psiche senza riuscire ad intervenire - «io cresco io cado» - o poterli gestire razionalmente anche attraverso la sintassi.

Con *Prima persona* si assiste a un'iniziale scissione tra il significante e il significato che nasce da una più intrinseca dissociazione dell'io dal corpo. In tale stato di frattura esistenziale il soggetto, quell'«essere macilento / o erompente in ustioni» (vv.10-11), si rivolge «in tremiti continui» al pronome di prima persona io che ormai è «disperso e presente: mai giunge / l'ora tua» (vv. 1-3). Inizia qui una progressiva scomparsa o messa in discussione dell'io. Nella raccolta successiva, *IX Ecloghe*, questo aspetto sarà reso ancora più esplicito, ma forse già in questa apertura può essere rintracciata una prima tessera di questa erosione psichica. Da questi primi versi emerge una *prima persona* che fa fatica a manifestarsi: l'io che viene descritto contiene tutti i connotati di una interruzione, di uno stato di non-continuità con il proprio essere, definendolo come un «Tu ansito costretto e interrotto / ora, ora e sempre, / insaziabile e smorto raggiungermi» (vv. 16-18). Sembra il respiro di chi è affannato e costretto a manifestarsi, ma continuamente interrotto da un fattore esterno vincolante. Il soggetto, nella sua impossibilità a divenire

persona, viene così appiattito e disteso sul medesimo orizzonte della realtà linguistica, sebbene il poeta si domandi se si tratta di uno stato momentaneo o perenne: «Ora e sempre? Ma se di un bene / l'ombra, se di un'idea / solo mi tocchi, o vortice a cui corrono / i conati malcerti, il fioco / sospingermi del cuore» (vv. 19-23). È come se una possibile unione tra io pronominale ed io esistenziale fosse affidata, però, al solo potere immaginifico o ad una semplice *idea* che avrebbe luogo soltanto nella realtà psichica del poeta.

L'io esistenziale dichiara la propria resistenza nel sentirsi ancora parte dell'io-pronome, anche se il proprio *significato* dello stare al mondo si è già dissolto ed *estinto* (vv. 29-33):

Di te vivrò fin che distratto ecceda
il tuo nume sul mio
già estinto significato,
fin che in altri terrori tu rigermini
in altre vanificazioni.

L'aggettivo del titolo «prima» può avere due connotazioni: o quella che denota la connotazione grammaticale dell'aggettivo, dall'altro se lo si interpreta come avverbio temporale, il termine che segue, ovvero «persona» assume un significato che supera la pura manifestazione grammaticale, come un 'io' che era persona e adesso non lo è più. Il contrasto che ne deriva e che permane in tutta la raccolta è tra un elemento di natura linguistica e uno esistenziale legato all'identità. Questo accade perché caduta l'illusione del paesaggio, per il soggetto diventa difficile farsi persona e l'io inizia a configurarsi come pronomine vuoto, privo di consistenza a cui riesce a rivolgersi solo in seconda persona, in quanto alterità estranea e inattuabile. Ciò che questa poesia intende manifestare è quindi un'irrimediabile scissione tra un "soggetto esistenziale" e un "soggetto grammaticale", che, tuttavia, non è altro che un puro involucro di una sostanza mancante. Il paesaggio è un elemento necessario per la costruzione identitaria dell'essere che tenta di rinascere in una completa e piena soggettività. L'io, infatti, trae proprio la sua origine dalla natura, dai boschi, da un sole che risucchia come una ventosa, ma nonostante esso venga continuamente evocato per una possibile realizzazione identitaria del soggetto, assume immediatamente le connotazioni più catastrofiche facendosi terra bruciata

«l'essere macilento / o erompente in ustioni». È da qui che scaturisce l'impenetrabilità del paesaggio che lascia solo e «umiliato» il pronome grammaticale impedendogli un rapporto sano con l'altro e con l'elemento esterno. In questa finzione resa possibile attraverso lo strumento poetico, l'io si riconosce nell'unico significato di natura linguistica, soffrendo nel vuoto dell'identificazione con un'entità pronominale.

L'intero componimento è attraversato dal movimento prevalente del Soggetto (vv. 1-4; 16- 23; 26-33), come già denota il titolo *Prima persona*. L'io lirico si muove nella direzione di una ricerca del pronome che lo identifichi, almeno grammaticalmente, ma ogni tentativo viene messo in dubbio per segnalarne un'impossibilità. Compaiono, seppur brevemente, componenti e sfondi paesaggistici (vv. 12-15; 23-25) ma in minor misura rispetto a tutte le poesie sin qui analizzate, dal momento che diventa più incisiva, semmai, la fusione tra io e paesaggio che non costituisce più il vettore di moto, ma sempre più una circolarità. In schema:

1° strofa → Soggetto: - *Io – in tremiti continui, - io – disperso / e presente; mai giunge l'ora tua.*

Soggetto + Paesaggio: *Ma tu scaturisce per lenti / boschi; per lucidi abissi; per soli aperti come vive ventose; tu sempre umiliato lambisci; l'essere macilento; o erompente in ustioni.*

Paesaggio: *Sul vetro; eternamente oscuro; sfugge pasqua; primavera dimora e svanisce.*

Soggetto: *Tu ansito costretto e interrotto; insaziabile e smorto raggiungermi; se di un'idea / solo mi tocchi; o vortice a cui corrono / i conati malcerti; il fioco / sospingermi del cuore.*

Paesaggio: *pasqua e maggio; e l'infinito verde delle piogge.*

Soggetto: *io cresco io cado; di te vivrò; il tuo nume sul mio / già estinto significato; fin che in altri terrori tu rigermini / in altre vanificazioni.*

Esistere psichicamente

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava di vicende
5 - soli che urtarono fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli –
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu
10 primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
ma solo psiche,
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
15 tale la verità geme a se stessa,
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
Chiarore acido che tessi
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
20 torbido d'alghe e vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.

La lirica composta perlopiù da endecasillabi, novenari e settenari, ad eccezione di due quinari e un dodecasillabo (vv. 13-14), un ottonario «ed è tutto ciò ch'io sono» preceduto da un decasillabo «da tutto questo che non è nulla», dove gli ottonari in Zanzotto «sembrano programmaticamente veicolare un surplus di figure», con il «compito di

mantenere incandescente la tensione metrica fra norma e disordine, sbilanciandola verso il secondo polo».³⁴⁴ I rimandi fonici hanno funzione strutturante tramite le assonanze «sensi-silenzi», «soli-colli», «luglio-spiraglio», «chiarore-parole», mentre le allitterazioni contribuiscono alla frammentazione sintattica: «Da questa... da questa... da questo... da tutto questo... da tutto questo... tutto questo», «sensi / e sussulti e silenzi», «attimo / inghiottito...inghiottito», «gonfia ed infradicia», comprese le simmetrie ritmiche (ai vv. 5-6, 7-8, 12-13, 22-23). Prevalgono le coppie aggettivali «esili acuminati sensi», ma anche verbali «gonfia ed infradicia» e nuove formazioni nominali «terra-carne» e «chiarore-uovo». La sintassi è costituita da due periodi prevalentemente nominali che concorrono all'andamento vocativo che spesso restano sospesi «chiarore acido che tessi... chiarore-uovo che nel morente muco fai...».

Con questa lirica si passa da uno stato di evocazione a quello di vocazione in cui l'interlocutore assume un ruolo di confine: limite demarcatore del possibile e del reale. L'unico luogo in cui uomo e natura possono ancora dialogare è quello della poesia stessa e una simile possibilità comunicativa viene espressa dalla coppia «terra-carne» posta appositamente in chiusura del primo verso. I sensi umani e i significati linguistici, tuttavia, mostrano la loro debolezza e il loro scarso vigore arrivando a singhiozzi e fremiti pre-linguistici, nonché a silenzi. La storia viene ridotta a una «bava di vicende» e il dato geografico-paesaggistico alla propria cartografia corporea: negli elementi naturali si intravedono spesso alcune raffigurazioni antropomorfe, come ad esempio le metafore delle «ciglia», le «ariste» (termine già presente in *Caso vocativo*) assimilabili a capelli biondi per l'aggettivo che le accompagna «sfrangiate» e al plurale di collo «colli» scambiabile anche per il colle. Le stagioni perdono consistenza e sequenzialità diventando qualcosa di sofferente: il paesaggio assume tutte le caratteristiche di un corpo malato e infetto.

Questo stato di degrado fisico e psichico non conduce inevitabilmente a un processo del tutto negativo, ma anzi può rivelarsi anche un momento catartico di una nuova rinascita. È proprio il contatto con una realtà più bassa e profonda, quasi prelinguistica e non

³⁴⁴ S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, op. cit., p. 59.

controllabile, a essere motivo di salvezza nel cui «morente muco fai parole / e amori»: la possibilità di comunicazione non è ancora perduta del tutto.

Nel testo si possono rinvenire il movimento del Linguaggio (vv. 17-23) e la fusione, ormai definitiva, tra Soggetto ed elementi naturali (vv. 1-16). Per la prima volta si assiste alla non presenza del Paesaggio, come elemento a sé stante, ma questo si mostra soltanto sotto la parvenza dell'unione tra io e natura. Si tratta di un movimento in divenire nel corso dell'opera di Zanzotto attraverso il quale si assiste alla lenta erosione del paesaggio stesso che accompagna la vicenda linguistico-psichica dell'io. In schema:

1° strofa → Soggetto + Paesaggio: *Da questa artificiosa terra-carne; esili acuminati sensi; da questa bava di vicende; soli che urtarono fili di ciglia; ariste appena sfrangiate pei colli; inghiottito da nevi, inghiottito dal vento; non fu / primavera non luglio non autunno; ma solo egro spiraglio; ma solo spiche; da tutto questo che non è nulla; ed è tutto ciò ch'io sono; si vuole pomo che gonfia ed infradicia.*

Linguaggio: *chiarore acido che tessi / i bruciori d'inferno; degli atomi e il conato; chiarore-uovo / che nel morente muco fai parole / e amori.*

4.2.1.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Esistere psichicamente*

Nella prima stesura manoscritta l'aggettivo «esangue» (v. 4) della bava anticipa le immagini del sanguinamento e dell'emorragia che si fanno più esplicite nelle *IX Ecloghe* con la disintegrazione dell'io. I «gementi» e «acuminati sensi», che poi saranno «esili» esprimono maggiormente il rapporto stridente e quasi sofferente delle percezioni sensoriali rispetto alla realtà. Nella prima versione la verità si esprime in termini di irruzione «rompe a se stessa» infrangendo la verità stessa, mentre nella versione finale

viene marcata l'idea del lamento appena accennato «geme», ovvero si lamenta ma non può fare più nulla, si è quasi arreso di fronte all'impossibilità di dimostrazione del vero. L'immagine delle mani non sicure «mani malsicure» anticipa il doppio uso del finale «colli» che indica sia il collo umano ma anche i colli del paesaggio; l'intento, dunque, consiste nel sovrapporre trasformando l'elemento umano con quello naturale. La scelta di inserire già nel testo di questa seconda stesura l'espressione «esistere psichicamente» anticipa il titolo definitivo della poesia e implica una maggiore attenzione all'aspetto esistenziale del vivere psichicamente, anziché il definitivo «solo psiche». Il titolo, infatti, intende soffermarsi proprio sull'esistenza per cui insiste sull'«esistere psichicamente» e non solamente sulla sola «psiche» soprattutto nel titolo e non nel corpo della poesia. La faglia «tale è dunque la faglia» esplicita meglio la scissione tra significato e significante che verrà messa in luce soprattutto nella Beltà. Persiste ancora l'idea della rottura della verità che «rompe se stessa» e non sul «gemere», che verrà scelto per la versione finale. Nella terza stesura manoscritta (n. 222) il verso «friabile ritmo» verrà eliminato nella versione finale, in sostituzione di «lungo attimo», ma accentua l'idea della frammentarietà ritmica. Al verso 14 la volontà di esprimersi in termini greci denota ancora di più l'allontanamento dalla verità che si serve della lingua italiana per esprimersi. Zanzotto probabilmente ricorre al greco per due ragioni: da un lato per una ricerca di verità che sfocia nell'esprimersi nella lingua dalla quale deriva l'italiano, come in una sorta di discesa nelle origini. La parola greca *psykanos* esprime infatti l'idea originaria della parola “psiche” come viene intesa oggi, rivolta all'anima più che alla mente come il significato moderno denota. La seconda ragione di questa scelta, invece, può essere rintracciata nella scelta di evocare l'armonia del mondo antico, con un vago richiamo alla poesia di Hölderlin.

Il verso composto da due parole legate volontariamente dal poeta, «chiarore-uovo», nella terza versione manoscritta si trova sciolto in tre versi, dove il chiarore è associato al frutto o all'uovo della dea, la quale, tuttavia, è acefala e quindi solo corpo o solo psiche.

Nella quarta stesura manoscritta (n. 236), l'artificiosità finale viene anticipata in quest'ultima versione dall'aggettivo «pigra», come emerge da alcuni sussulti e percezioni sensoriali non dinamiche come «ottuse». La poca consistenza degli «entusiasmi» e dei

«timori», due sentimenti contrastanti che procedono sempre per coppie antitetiche in *Vocativo* e che sfociano nella friabilità. Nessuno dei due sentimenti può verificarsi, nonostante la diversità che li caratterizza. Il verso «tra valli piovose, tra giorni» nella versione finale verrà eliminato, insieme all'immagine della rottura. Per la quarta versione manoscritta, infine, il poeta opta per l'idea della nascita: la verità, quindi, potrebbe manifestarsi sotto una nuova forma, con una possibile rinascita, appunto.

Bucolica³⁴⁵

Corrotto è l'orizzonte, né rinfranca
poco cielo i pendii deboli e foschi,
ma nella mente sei, fede mai stanca,
-tu innocente con me nei vuoti boschi?-

E se intorno la terra è tempestosa,
se premono laggiù le rupi acerbe,
oltre i secoli amica a te la rosa
pende al lembo d'Arcadia pingue d'erbe.

Qui, se a pace tu inviti questo ambiguo
fondersi del respiro nel passato,
questo, che altrove inclina, moto esiguo
d'alberi, questo raggio abbandonato,

qui all'estenuata luce si compone
della mia della tua congiunta vita
la voce risanata, la ragione

³⁴⁵ Per quanto riguarda le stesure manoscritte e dattiloscritte del componimento, le tre versioni presenti risultano uguali alla stesura definitiva. L'unica variazione consiste nelle scelte dei titoli: nei primi due fascicoli compare: *Memoria arcadica*; mentre nel terzo: *Bucolica*

irrealmente a dirsi fatta ardita.

Ah, ma tra poco volgerà da fragili
dubbiose piogge l'ombra a noi, tra piante
e foglie, donde ieri bevvero agili
lepri in tremanti abissi acqua tremante...

Quel nimbo ci dissanguerà, quel furto
molle che tarpa con la rosa il mostro
fossile e il marmo piega: stasi ed urto
dove in un altro vero affonda il nostro.

Il componimento presenta una struttura regolare di sei quartine di endecasillabi canonici a rima alterna, attraverso cui Zanzotto intende esibire una lingua artificiosa, già consumata dai poeti della tradizione lirica, citando sin dall'epigrafe un verso di Rilke: «Da secoli ci chiama il tuo profumo»³⁴⁶ dal quale vengono evocati «il motivo della rosa e lo stesso parlare a nome di un noi».³⁴⁷ Il poeta si affida momentaneamente al paesaggio e alla lingua letteraria, in quanto unici elementi ancora portatori di valori esistenziali autentici e che possano consentire una continuità «fede mai stanca» del codice bucolico nelle diverse epoche «Corrotto è l'orizzonte, né rinfranca / poco cielo i pendii deboli e foschi, / ma nella mente sei, fede mai stanca, - tu innocente con me nei vuoti boschi?» (vv. 1-4).

Bucolica si presenta come risposta alla domanda di idillio sottesa in tutta la raccolta di *Vocativo*. In un paesaggio dissestato la suggestione del verso ripreso dai *Sonetti a Orfeo* di Rilke tenta di idealizzare un dialogo autentico con la natura. Tale armonia viene interrotta dall'interiezione dei versi 16-17 «nel tuo grido quale grido mio / per te, dal cuore lacerato» che offuscano l'atmosfera bucolico-classiceggiante iniziale. In realtà il codice bucolico viene enunciato sotto un velo ironico: lo strumento letterario rende anacronistica

³⁴⁶ Da R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, II, VI, 9, traduzione italiana a cura di Franco Rella, Feltrinelli, Milano, 1991.

³⁴⁷ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1456.

e vacua la semplicità della natura. Tale impossibilità viene accentuata dal fatto che la prospettiva del soggetto viene continuamente limitata e interrotta nella sua comunicazione con il paesaggio ormai vuoto e disabitato «vuoti boschi». Nella fantasia idilliaca dei primi tre versi l'avversativa introduce il discorso sull'aspetto ameno della psiche quale unico luogo di tranquillità e armonia che consente la fusione con l'altro. Sono la lingua stessa e la voce a restituire unicità circolare tra *logos* e paesaggio, anche se tale prospettiva si fa sempre più minacciosa: «quel nimbo ci dissanguerà» dove la nuvola carica di pioggia è pronta a risucchiare la linfa vitale dal corpo del soggetto. Anche la solidità granitica può essere incrinata: «[...] quel furto / molle che tarpa con la rosa il mostro / fossile e il marmo piega: stasi ed urto / dove in un altro vero affonda il nostro». Questo significa che anche la fossilità del genere bucolico si ottiene scavando nella tradizione letteraria, ma ormai è estinto e sterile, inconsistenza accentuata ancora di più dalla contrapposizione tra «un altro vero» che coincide con la finzione bucolica e «il nostro» che comprende la verità degli uomini.

Questo componimento risulta interessante se posto in relazione con la scelta del titolo originario dell'intera raccolta, modificato su suggerimento di Vittorio Sereni, in quanto lettore per il comitato di lettura di Mondadori:

Segreteria editoriale Mondadori sezione autori italiani

Fascicolo: Zanzotto

Arnoldo Mondadori Editore – Direzione editoriale

Comitato di lettura

19 novembre 1956

Autore: Andrea Zanzotto

Titolo: Come una bucolica

Lettore: Raffaele Crovi

«Finalmente un ritorno utile, un ritorno atteso, un ritorno che potrà appassionare e lettori e critica. Dopo l'esperienza di DIETRO IL PAESAGGIO e l'intermezzo di ELEGIA ed altri versi (pubblicato ormai da due anni) Zanzotto si riscopre e scopre la sua ariosa e colorita poesia ai lettori. Come una bucolica con una motivazione già umanissima, Zanzotto definisce il suo canto elegiaco, le sue frasi di tenerezza, la sua aperta natura di tenero verde. Come s'infittisce d'ombre e figure la sua campagna veneta, dove ogni voce costruisce, rincantata, una storia d'uomo. Forse Zanzotto qualcosa ancora concede alla dialettica della forma, alla versione della forma in miti poetici, alla ricomposizione, da rintracciare in essa, di frammenti di memoria: ma oggi, nella sua poesia, c'è una moderazione di intelletto veramente convincente (nella misura in cui naturalmente, si ricompongono il desiderio di "scoperta" e il desiderio di "descrizione"). Superata la freddezza del mito dell'infanzia, dei ricordi apodittici, i fatti umani prendono rilievo per misura interiore, per sicurezza morale. L'apprensione del cuore si è composta e fin dall'inizio le luci, i colori, le pause di respiro, le orgogliose paure, trovano forza di sciogliersi ed esistere. Sembrerebbe un così ridotto mondo: il fatto è che Zanzotto ha dalla sua parte il sottile incantesimo della musica, la passione del canto, la vivacità del mistero. E così il paesaggio, ancora con figure vive, con figure morte, non è più sospeso al legame di varietà di misure che il sentimento può possedere: è una cosa concreta, è una umana presenza e, dietro ad esse, ne viene al cuore (come è giusto) stimolo ed apprensione. Anche il paesaggio diventa sentimento e il dialogo del poeta, con noi, si trasforma, perciò, in una lenta, ma dolcissima canzone.

Da pubblicare nello SPECCHIO.

Raffaele Covi³⁴⁸

* *

³⁴⁸ Comitato di lettura, 19 novembre 1956, Prima lettura. Autore: Andrea Zanzotto; Titolo: "Come una bucolica"; Lettore: Raffaele Covi, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fascicolo Andrea Zanzotto.

Segreteria editoriale Mondadori sezione autori italiani

Fascicolo: Zanzotto

Arnoldo Mondadori Editore – Direzione editoriale

Comitato di lettura

9 gennaio 1957

Autore: Andrea Zanzotto

Seconda lettura

Titolo: “Come una bucolica”

Lettore: Vittorio Sereni

Il titolo è coraggioso, in questo libro coraggiosissimo, ma è la sola cosa che toglierei. E cioè: il titolo non vale il libro, che è forte e ricco, il più forte, il più ricco, il più imprevedibile libro di versi italiani, editi e inediti, che io abbia letto da cinque anni a questa parte, tolta la montaliana Bufera, che d'altra parte avevamo visto formarsi via via che l'autore ne pubblicava dei brani.

Il primo contatto non è agevole, appunto perché si tratta d'un libro nuovo che si potrebbe dire gremito di riferimenti e che al tempo stesso non ne offre alcuno palesemente accertabile. È un'opera che richiede tutta l'attenzione e che rivela nuove ricchezze ad ogni rilettura. Con “Dietro il paesaggio” Zanzotto ci aveva dato non l'imitazione in versi di un paesaggio, ma addirittura l'invenzione di un paesaggio. Già allora si sarebbe potuto applicare ai suoi orientamenti espressivi la definizione che Dylan Thomas ha dato della poesia: “è per sua natura un esperimento. Tutti gli impulsi poetici sono tesi alla creazione di avventure. E l'avventura è movimento”. Prese con le debite cautele, queste parole si potrebbero riferire al mondo poetico di Z., fisso e immutabile fin che si vuole nel suo sfondo generale, ma in continua ebollizione e metamorfosi da una poesia all'altra. Né inganni il ricorrere di titoli come “elegia” e “bucolica” perché ad esse si potrebbe senz'altro contrapporre quanto Ungaretti disse di quel primo libro al convegno di San Pellegrino: “Il segreto d'un panorama, e lo scopre tutte le mattine... sempre stupefacente

per noi come avesse ogni volta per noi un nuovo mondo straniero...un paese frusto, vetusto, violento, feltrato, che di continuo si corrompe e si rigenera..." – Su questo Veneto trasfigurato, "aperto e chiuso territorio", parve per un momento di cogliere la minaccia della ripetizione, di un dialogo tra poeta e paesaggio che a furia di ossessive identificazioni avrebbe finito col ridursi a soliloquio cancellando il volto di uno dei due interlocutori.

Z. era attesa a questa prova e mi pare che l'abbia splendidamente superata. Nel secondo libretto ("Elegia e altri versi"- ed. della Meridiana, 1954) le sorti erano ancora in bilico; ma il giovane critico Giuliano Gramigna, nel presentare quel gruppo di versi, poteva comunque dare atto di un movimento di rottura rispetto alla precedente, "un po' astratta", "energia di sensazione", di una "maturazione morale", di una "possibilità di storia" del mondo precedentemente scoperto e, più che scoperto, inventato; di una "insistente seppure cauta apertura morale". Direi che oggi è scomparsa anche la cautela, specie nella seconda parte di questa raccolta e che l'ossessiva ma non contrastabile e sempre rinnovata domanda rivolta al paesaggio ha investito l'ordine degli affetti e al tempo stesso dispiegato agli occhi del lettore la condizione esistenziale dell'uomo Zanzotto, ora presente non più dietro ma dentro il paesaggio, un paesaggio che ha nel frattempo grandemente allargato i suoi contorni, accentuando le sue linee, guadagnando in solennità e forza simbolica.

Oggi la poesia e i discorsi intorno ad essa (più questi di quella) seguono altra strada, quella dell'interpretazione del "reale" – intendendo per ciò il consorzio umano e i rapporti che vi si svolgono – e non mi meraviglierei se qualcuno accusasse Z. di voler di nuovo "inselvare" una ricerca poetica che tanto si sforza di essere cittadina, sociale, corale, colloquiale e via dicendo (e che sta avviandosi ad essere una sorta di saggismo in versi). E magari gli rinfaccerebbero che Ungaretti abbia parlato a suo riguardo, per chiarire il suo modo di fare poesia, di Petrarca e di Canzoniere: o – come già è avvenuto – la sua confessione di non riuscire a vedere veramente nulla al di là di alcune "entità mentali e sensibili a un tempo". Io penso che questa è stata ed è invece la sua forza, una forza da innovatore, di quelli che tirano su la loro pianta proprio sul versante opposto a quello sul quale tutti si affannano a dissodare pensando che l'altro sia ormai esausto e brullo.

È proprio questa convinzione, questa irriducibilità, unita all'innegabile capacità di comunicazione e di emozione insita nei versi, a farmi pensare che Z. con questo libro fa un passo avanti per tutti, non da studioso di poetiche ma da autentico, indiscutibile poeta.

(Vittorio Sereni)³⁴⁹

Fuisse

I

Pace per voi per me
buona gente senza più dialetto
senza pallide grandini
di ieri, senza luce di vendemmie,
5 pace propone e supremo torpore
l'alone dei prati la cinta
originaria dei colli la rosa
dispersa il sole
che morde tra le tombe.
10 Ah la cicuta e il poco
formicolio, non più, colà sepolto.
Ah l'acqua troppo tenue che mi cola
oltre la gola e gli occhi e di là di là s'invischia
in tiepidi miseri specchi
15 su cui l'ortica insuperbisce.
Ed ah, ah soltanto, nei modi
obsoleti di umili
virgili, di pastori castamente

³⁴⁹ Comitato di lettura, 9 gennaio 1957, *Seconda lettura*. Autore: Andrea Zanzotto; Titolo: "Come una bucolica"; Lettore: Vittorio Sereni, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fascicolo Andrea Zanzotto.

avvizziti nei libri, nella conscia
20 terrena polvere, ah ripeto io versato nel duemila.
-Ah- risuona il colloquio
in eterno sventato,
dovunque io passi, ovunque
l'aria mai sfebbrata mi sospinga,
25 la selva mi accompagni
e impari la vicenda non umana
del mio fuisse umano.
Futura età, urto di pietra,
sulfureo sangue che escludi
30 che inintelligibili fai questi
fiori e gridi ed amori,
non-uomo mi depongo
ad attenderti senza nulla attendere,
già domani con me nel mio fuisse,
35 pieghe tra pieghe della terra
cieca ad ogni tentazione d'alba.

II

Chiuso io giaccio
nel regno della rovere e del faggio
che ombra là dove piovvero folgori.
Lontana ogni opera ogni umano
5 o sovrumano moto: e come or ora
incatenati gli strati della terra
nel silenzio ricadono.
Lontano ogni sospiro ogni furente
ogni smorto desío della vita.
10 Nel silenzio ricado.

Speranza dentro gli ultimi
 dubbi inseguita fin dove reagiscono
 e urticano soli in formazione,
 dove serpenti e l covano
 15 confusi in marmo,
 mia stoltezza e sostanza,
 in te guistificato
 un nome avrò per quelle mani nude
 nel bollore dell'acqua nel nitore
 20 rodente della seta, per il volto
 che arse la falce,
 per il corpo che brancica
 scalfendo abissi di carbone?
 Qui riversato dal nulla o da violenta
 25 onnipossente verità,
 qui inarticolato contro luci
 dure e squallidi dogmi-
 anche por voi le labbra
 mie dall'assenza
 30 debolmente si muovono?

La poesia è divisa in due tempi con prevalenza endecasillabica e settenaria e forse rappresenta il momento in cui emerge in maniera evidente «l'osservanza dei canoni», ma con la finalità di smuovere e problematizzare la tenuta letteraria. Le rime («cola:gola», «versato:sventato», «fiori:amori», «incatenati:strati», «speranza:sostanza», «bollore:nitore») si infittiscono insieme a quasi rime («occhi-specchi», «escludi-gridi»), assonanze («propone-torpore-alone», «sole-morde-trombe»), allitterazioni («pace propone-supremo-prati», «troppo tenue», «sulfureo sangue», «regno-rovere», «covano confusi»), paranomasie («colà-cola», «futura-sulfureo», «giaccio-faggio»), omoteleuti

(«rosa / dispersa», «umili / virgili», «ripeto-versato», «stoltezza-sostanza»), e poliptoti («umana-umano», «attenderti-attendere»).

Un supremo torpore si diffonde inondando il paesaggio e l'io del poeta, al quale non rimane che rivolgersi alle generazioni morte attraverso una serie anaforica di interiezioni cariche di disperazione.

Ed ah, ah soltanto, nei modi
obsoleti di umili
virgili, di pastori castamente
avvizziti nei libri, nella coscienza
terrena polvere,
ah ripeto io versato nel duemila.
- Ah – risuona il colloquio
in eterno sventato,
dovunque io passi, ovunque
l'aria mai sfebbrata mi sospinga,
la selva m'accompagna
e impari la vicenda non umana
del mio fuisse umano.

Ecco che l'essere stato di un tempo, utilizzando il modo infinito del perfetto latino, *fuisse*, che non implica la declinazione ad alcuna persona, mette in luce la presenza di un passato che vede ormai vanificate le sue potenzialità. L'arrancarsi tramite le interiezioni implica una perdita linguistica, recata dalla sfiducia nella storia e della conseguente distanza presa dal soggetto rispetto alla sua stessa vicenda umana.

Nella II sezione si legge:

Chiuso io giaccio
nel regno della rovere e del faggio
che ondeggia e si rinfrange
in ombra là dove piovvero folgori.
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.

La chiusura del poeta si infrange in un'assoluta sospensione priva di un'istanza discorsiva: la sua è una referenzialità univoca priva di deittici.³⁵⁰ Egli, tuttavia, non può rinunciare a una speranza comunicativa, che fa parte della propria vocazione poetica, al punto che negli ultimi versi ci troviamo dinanzi a due interrogativi dai quali non si può eludere un atteggiamento combattivo verso la storia: «questa speranza di lingua e di poesia è un imperativo giustificato dalle sofferenze umane».³⁵¹

La minaccia metereologica porta ad una forte scissione all'interno del soggetto che arriva a fondare una nuova intensità di valore nella parola stessa. Il pronome "io" inizia a essere percepito come "non-uomo" visto da una prospettiva post-umana denotato dall'infinito perfetto latino del titolo "fuisse", ovvero "essere stato": la vicenda umana si è conclusa e con essa anche la lingua, se un tempo sono stati adesso non sono più. *Vocativo* dimostra la piena coscienza del fallimento e di come sia possibile ripartire proprio dal discorso dell'"essere stato", questa raccolta si presenta come punto di arrivo e di partenza. È proprio questo momento che smuove e rimette in discussione la tradizione letteraria con l'obiettivo di rifondarne le fondamenta. La dimensione di vocatività riparte dall'incrocio della componente fonica da un lato e sintattica dall'altro, compresa l'abbondanza delle preposizioni ottative «pace per voi...», «futura età» e interrogative «Speranza...mia stoltezza e sostanza...un nome avrò...?», «anche per voi...si muovono?». Tutti gli elementi della natura come i «prati», i «colli», la «rosa», il «sole» che prima accoglievano l'io, assumono ora i tratti incerti della nebulosità «alone» e non più nitidi o facilmente

³⁵⁰ Come ha osservato Niva Lorenzini: «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, o a un "ora" misurabile e definito, dunque a una spazialità e a una temporalità riconducibili alla percezione fenomenologica, sensoriale, dell'evento "silenzio")» in N. Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2014, p. 25.

³⁵¹ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1457.

riconoscibili se non addirittura velenosi «cicuta». Ecco perché dinnanzi ad una letterarietà svanita e fuori dal tempo al poeta non resta che aggrapparsi alla grammaticalità delle interiezioni vocative.

Nella seconda sezione della poesia, nonostante l'infittirsi delle immagini ctonie, la speranza di un dialogo e di una apertura tra soggetto e oggetto trova una certa conferma: il silenzio a cui si abbandona il soggetto può rivelarsi fertile per il suo intento. Le parole stesse si fanno «soli in formazione» nell'infinito tentativo di trovare una comunicazione con la realtà. In questa perpetua ricerca di rinascita il canone letterario e i suoi codici hanno dimostrato i propri limiti e l'inconsistenza che si è rivelata alla volontà conoscitiva. È, infatti, negli strati profondi del linguaggio e nella materialità viva delle cose che è possibile rifondare l'armonia con il mondo: l'altisonante ha fallito ed è proprio il tratto più profondo e autentico della realtà che potrà rifondare un nuovo senso. Dopo il vuoto la psiche trova la propria forma nella profondità del corpo.

Il testo che chiude la raccolta è interessante per l'accentuarsi del fenomeno che vede il movimento del soggetto e del paesaggio andare di pari passo. I versi sono prevalentemente occupati dalla concentrazione di questa fusione tra io e natura (vv. 1-20; 33-37): in questa interrelazione si inseriscono ancora i tentativi di evocare il pronome "io" e di osservare la propria esistenza nella prospettiva di "essere stato" in un tempo ormai concluso (vv. 21-28). Il paesaggio come unicum nella sua evocazione compare solo per qualche verso (vv. 29-32).

La seconda sezione, invece, mostra una maggiore alternanza dei tre movimenti: a un primo accenno della fusione io-paesaggio, ricompare la pura descrizione della natura che fa da cornice per pochi versi (vv. 5-8; 12-16), fra il rapido accenno al soggetto (vv. 9-11). Il componimento, infatti, si chiude con i due quesiti rivolti rispettivamente al paesaggio, all'interno del processo di fusione con esso (vv. 17-24), e al linguaggio cui l'io tenta di appellarsi (vv. 25-31). In schema:

1° sezione → Soggetto + Paesaggio: *buona gente senza più dialetto; senza pallide grandini; senza luce di vendemmie; supremo torpore; l'alone dei prati; la cinta / originaria dei*

*colli la rosa; dispersa il sole / che morde le trombe;
ah la cicuta e il poco formicolio; colà sepolto;
l'acqua troppo tenue che mi cola / oltre la gola e
gli occhi e di là di là s'invischia / in tiepidi miseri
specchi / su cui l'ortica insuperbisce; nei modi
obsoleti di umili / virgili, di pastori castamente /
avvizziti nei libri; nella conscia / terrena polvere.*

Soggetto: *ah ripeto io versato nel duemila; dovunque io passi; l'aria mai sfebbrata mi
sospinga; la selva m'accompagni; e impari la vicenda non umana; del mio
fuisse umano.*

Paesaggio: *urto di pietra; inintelligibili fai questi / fiori e gridi ed amori.*

Soggetto + Paesaggio: *non-uomo mi depongo; ad attenderti senza nulla attendere; già
domani con me nel mio fuisse; pieghe tra pieghe della terra; cieca
ad ogni tentazione d'alba.*

2° sezione → Soggetto + Paesaggio: *Chiuso io giaccio; nel regno della rovere e del faggio
/ che ondeggia e si rinfrange.*

Paesaggio: *Lontana ogni opera ogni umano / o sovrumano moto; incatenati gli strati della
terra; nel silenzio ricadono.*

Soggetto: *Lontano ogni sospiro furente; ogni smorto desio della vita; Nel silenzio ricado.*

Paesaggio: *e urticano soli in formazione; dove serpenti e uccelli covano / confusi in
marmo.*

Soggetto + Paesaggio: *mia stoltezza e sostanza; in te giustificato / un nome avrò per quelle
mani nude; nel bollore dell'acqua nel nitore; per il volto / che arse
la falce; per il corpo che brancica / scalfendo abissi di carbone?*

Linguaggio: *onnipresente verità; qui inarticolato contro luci / dure e squallidi dogmi;
anche per voi le labbra / mie dall'assenza / debolmente si muovono?*

4.2.1.4. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Fuisse*

Dattiloscritto n. 217

Il papavero sarà la pianta protagonista dell'opera di Zanzotto a partire da *Meteo* in poi, ma è interessante una simile anticipazione già in *Dietro il Paesaggio*. È come se il poeta avesse avuto fin da subito l'intuizione dell'immagine di una pianta che sarà fortemente significativa per la sua evoluzione poetica, ma aspetta il "momento cromatico" giusto per darle voce. Il colore e l'immagine della rosa rispondo a quell'apparente senso di armonia cromatica della prima fase della sua poesia.

Interessante che le «buone memorie» diventino una polvere terrena e consapevole: questa scelta potrebbe voler intendere la disgregazione della memoria in polvere e un'andatura che tocca il terreno, l'humus e che riflette l'umiltà dell'io che si fa puro detrito, polvere.

Immagine più forte quella del grido rispetto al «colloquio» finale. È come se nella prima versione manoscritta il poeta avesse in mente delle immagini più forti, che, però, decide di far esplodere in un altro momento della sua produzione poetica, più adatto alle immagini della sua contemporaneità.

**4.2.2. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componimenti scelti in
*Vocativo***

Epifania

Prima stesura

Manoscritto n. 190

Epifania 1949 riveduta 7/3/55

(Mancano i primi tre versi)

Ecco il mirifico disegno
della lucente, ferma provvidenza
la facondia che esprime
e in sé piega la folla umana
e le correnti della brina
tra voi *colli appena aperti*
conversate a voce bassa
valgo come la foglia che riposa
nel fermissimo limo mattinale
valgo l'onda minuscola
che fu tua sete, *o scoiattolo*, un giorno
valgo più che il mio esausto pensiero
là dove l'inverno si dirada
nel mio fiato silente e confidente
un niente il Piave è un mucchio di luce
valgo più che il tuo stesso
venir meno *al di là* della neve
che per sempre il motore fa quando
dietro al sole, tralascia e *disperde*

_____ · _____

*Alla giocata di dadi sul versante
accessibile e vivo del muschio
e muori lontana dalla luna,
Soligo complice oscura della notte,*

Seguono 3 fascicoli: il primo varia di poco, ovvero compaiono i primi 3 versi che nella prima non c'erano. Gli altri due fascicoli sono identici alla versione finale.

Fascicolo 1 Andrea Zanzotto, *Vocativo* (o caso vocativo) 1949-1956, parte I^ *Come una bucolica*:

Punge il pino di esigui candori dei colli *ricchi di vita*
e il Piave muscolo di gelo
nei lacci s'agita, *oltre* il bosco.

Caso Vocativo

Prima stesura

Manoscritto n. 197

O miei mozzì trastulli
pensieri in cui mi credo e vedo,
ingordo vocativo
ove entrato per sempre
inverno accenno a lungo.

Come lordo e infecondo
avvolge il cielo
armonie di recise ariste, vene
dubitanti di rivi,

e qui deruba
già le lampade ai deschi
sostituisce il bene.
Come i cavi s'ingranano a crinali
elettrici e friabile passato
ottuso mostro
in un prima perpetuo capovolto
il futuro diviene.
Il vostro movimento m'impaura
il vostro amore s'ammollisce in bava
in fisima, gettata
torcia il sole mi sfugge.
Tocco l'amaro seme requie, il lume
sono che disintegra.

Seconda stesura

Manoscritto n. 220

O miei mozzi trastulli
pensieri in cui mi credo e vedo,
ingordo vocativo
mi curi ed ansioso entro per sempre

[ha cancellato tutti i versi centrali fino a
“Io parlo in questa lingua che passerà”]

[Poi seguono versi in forma di appunti:]
Gli altri cavi s'affondano nel lampo
elettrico friabile passato
già l'ottuso futuro diviene,

*già non comprendo il vostro stesso muovervi
il vostro amore s'ammollisce in bava
tocco l'amaro scura requie il grido
aperto che disintegra*
Io parlo in questa
lingua che passerà

Fascicolo I (inizialmente si intitolava solo *Vocativo*, c'è un'aggiunta a penna di *Caso*)
(I tre versi 4-6 sono sostituiti con solo questo)

O miei mozzi trastulli,
pensieri in cui mi credo e vedo,
ingordo vocativo
ove entrato invano chiamo o languo.
Come lordo e infecondo
avvolge un cielo
armonie di recise ariste, vene
dubitanti di rivi,
e qui deruba
già le lampade ai deschi
sostituisce il bene.
Come i cavi s'ingranano a crinali
i crinali a tranelli di petrolio
e ottuso mostro
in un prima eterno capovolto
il futuro diviene.
il vostro movimento,
il vostro amore s'ammollisce in bava
in fisima, gettata
torcia il sole mi sfugge.

Io parlo in questa
lingua che passerà.

Fascicolo 3 uguale alla versione definitiva.

Dove io vedo

Prima stesura

Manoscritto n. 193

23 sett. 1955

Non c'è la prima parte fino a colli

II

Troppo scarsi occhi per tanta ricchezza
o cuore troppo *labile* per tanto amore
di tutto il sole, mia voce
soltanto umana
infinito letargo, *lacrime*, spasimo
e barbaglio di fiori
più che il *mio sangue* più che la mia mente
palpitanti, gemebondi di vita
eppure lungi in monologo [eliso?]
troppo temere per il mio chiuso corpo
Nella giustezza equinozionale
si attesta incoercibile lo [sguardo?]
ove sfugge e ognuna emerge dalle labilità

Messa a fuoco è l'ansia nell'augusta
profondità dell'ora nona,
e settembre per sempre

nell'azzurro fruttuosi cieli
apre al genio inquieto del sole.

Fascicolo I

Caldo favore appena
fiatato, estate che scuotesti
dal seno aperto di settembre
spighe ed erbe su tutta la terra
ed eccitasti l'immaturo sole
e il sudore benigno
e il pigro verdeggiare
d'uve tra argille e nubi,
breve fervore in cui mi riconosco
sopravvissuto, ovunque, ovunque l'occhio
mio già lebbroso accendi?
Non su tutta la terra
non dovunque ma solo
dove oggi mi rinvenni,
dove scelse il mio cuore.
Tenerissima valle
che un filo di frescura apre a ricetta
di fragole e di goccioline,
alluso lume di mattina
tu ~~sealzo~~ animato Soligo
poveri specchi e povere penombre:
dove sei che davanti a te e nel tuo
sottile definirti io sto per sempre e invano
ed invano ti parlo mio solo nutrimento?
Ma oggi qui accadesti, oggi dalie ~~di miele~~ e farfalle

e campanule ed astri sfarfallano,
oggi trepidamente
guardo la valle
che per sempre amerò. Torrido e debole
settembre s'allunga dentro il nord
tra pomi azzurri, fino ai pomi azzurri,
sovrabbondano i colli.

II (La valle del Soligo)

Troppo scarsi occhi per tanta ricchezza,
o cuore troppo lento per tanto amore,
per tutto il sole, mia voce
soltanto umana

Infinito letargo e spasimo,
contestato dominio
–Montes exultastis –
e barbaglio di fiori
più che la mia mente
palpitanti, gemebondi
più che di vita,
fiori che mai l'inverno calmerà
che mai lacrime scioglieranno,
troppo tremore per il mio chiuso corpo

messa a fuoco è l'ansia dell'angusta
profondità dell'ora nona,
e settembre per sempre
nell'azzurro fruttuosi cieli

apre al genio inquieto del sole.

Fascicolo 3 uguale a definitivo datato 1955

Colloquio

Prima stesura

Manoscritto n. 185

Non c'è questa prima parte, ma inizia da "per il deluso..."

Per il deluso autunno

del sole, per gli scolorenti

boschi (ma trascrivo) → vado apparendo, per la calma

profusa, lungi dal lavoro

e dal sudato male, teneramente

s'addensa d'acqua il verde, buone

sabbie mi cullano oltre l'alluvione

sento la dalia e il crisantemo

fruttificarti ovunque, sulle spalle

tra lievi o muschio o casa

o fermentata ombra di luce dentro i sogni.

Esilissimo esistere di ora

in ora allinea me e le siepi

all'ultimo tremare

della luna come impaurita foglia,

delle foglie essudate dalle termiti

in cambio del bosco, della valle. E tu

in un marzo perpetuo, alle campane

dei vesperi la meraviglia

delle gemme e dei selvosi uccelli

e del languore, *nel vuoto del muretto*
nella strofe scalfita, che, ansimando mi accenni
senza voce e senza occhi.
Nel muretto percosso
dai cammini di vermi
il fortunato marzo
mi spieghi, o forma?, con dei
desiderati errori, a me nell'oro
d'ottobre annientato altrimenti,
ad altri venti attendo pericoli
sola sarai nel fiume che duri la vita
“Io come un fiore appassito
tutte guardo queste meraviglie”
e marzo quasi verde quasi meriggio acceso di domenica
marzo senza misteri.
Cadde al di là del muro –
marzo senza misteri
spiombò divorato dal muro.

Ottobre 19 scritta sul capitello Calsanta

Nei tre fascicoli si trovano versioni uguali a quella definitiva.

Idea

Prima stesura

Manoscritto n. 184 (45)

E tutte le cose a me intorno
sveglio intese al *fervore* d'esistere
tiepido verde il nitore dei giorni
occulta, molle li irrorà,

d'insetti e uccelli s'agita e scintilla.
Tutto è pieno e sconvolto,
tutto, oscuro, trionfa e si prostra.
anche per te mio linguaggio, *insufflata*
traversia, per durissimo sonno
per insostenibile buio
per pigrizia profonda (*incurabile*)
per formando corrotto e assoluto.
Anche tu mio brevissimo nitore
di cellule mentali, *tu mio giorno*
morirari, di pensieri
imprevisti ed eterni
ed esanime il palpito dei frutti
e delle selve e della seta e dei
fiorenti capelli di Diana
del suo felice dolcissimo sesso,
e, agra e vivida, l'arsura.
che all'unghie s'intromette ed alle biade
pronte a *tagliare*
e il mai tacente il mai convinto cuore,
tutto è ricco e perduto
morto e insorgente
tuttavia nella luce
nella mia vana chiarezza d'idea.

Nei tre fascicoli si trovano versioni uguali a quella definitiva.

Esistere psichicamente

Prima stesura (numero del manoscritto non presente)

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava esangue di vicende -
soli che urtarono fili di ciglia
e mani malsicure,
ariste appena sfrangiate pei colli -
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu
primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
ma solo *esistere psichicamente,*
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
Tale è dunque la faglia
per cui la verità rompe a se stessa
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
Chiarore acido che legghi
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
torpido d'alghe e vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.

Seconda stesura

Manoscritto n. 222

Esistere psichicamente

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava leggera di vicende
– soli che *faranno* fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli –
da questo *friabile ritmo*
da un lungo attimo
tra valli grosse tra giorni
inghiottiti di nevi, inghiottiti da venti –
da tutto questo che non fu
primavera non luglio non autunno
ma solo [egri?] – non sole – che fu
l’“einai psykichos”
che tutto ciò ch’io sono:
tale è dunque la via
per cui la verità geme a se stessa
io, l’atteso che mi tende.
Ahi chiarore che lega bocche e lenti
come il frutto o l’uovo della dea
multiforme ed acefala, dea
che nel sinistro muco fà parole
e amori

Terza stesura

Manoscritto n. 236

Esistere psichicamente

*Da questa terra-carne pigra
da questi sussulti e sensi ottusi
da questa bava leggera di vicende -
soli che ferirono fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli -
da questo friabile
o d'entusiasmi e timori
da un lungo attimo
tra valli piovose, tra giorni
inghiottiti da nevi, inghiottiti dal sole -
da tutto questo che non fu
primavera, non luglio non autunno
ma solo ansia, ombra e conato, che fu
non vita ma presenza -
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
tale è dunque la via
per cui la verità nasce a se stessa
io, l'inteso che mi intende –
ahi chiarore che lega lingue e lenti
come il frutto, l'uovo della dea
della multiforme terra, bosco
che nel sinistro mucro fa parole
e amori.*

Quarta stesura

Manoscritto n. 200

Stesso titolo: *Esistere psichicamente*

Da questa artificiosa terra-carne
gementi acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava di vicende
– soli che urtarono fili di ciglia
mani tremanti [verso in più, poi segue “ariste...”]
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu
primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
*ma solo l’einai psukenos (tra parentesi con ?)*³⁵²
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch’io sono:
per cui la verità rompe a se stessa
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
chiarore acido che legghi
i bruciori d’inferno
degli atomi e il conato
torbido d’alghe e vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.

³⁵² Scritti con caratteri greci.

Quinta stesura

Dattiloscritto n. 206

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava esangue di vicende -
solì che faranno fili di ciglia
e mani malsicure,
ariste appena sfrangiate pei colli -
da questo lungo attimo
da un lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu
primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
ma solo esistere psichicamente,
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
tale è dunque la faglia
per cui la verità *rompe* a se stessa
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
Chiarore acido che *legghi*
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
torpido d'alghe e vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.

Sesta stesura

Manoscritto n. 236

Esistere psichicamente

Da questa terra-carne *pigra*
da questi sussulti e sensi ottusi
da questa bava *leggera* di vicende -
soli che *ferirono* fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli -
da questo friabile
o d'entusiasmi e timori
da un lungo attimo
tra valli piovose, tra giorni
inghiottiti da nevi, inghiottiti dal sole -
da tutto questo che non fu
primavera, non luglio non autunno
ma solo *ansia, ombra e conato*, che fu
non vita ma presenza –
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
tale è dunque la *via*
per cui la verità nasce a se stessa
io, l'inteso che mi intende -
ahi chiarore che lega *lingue e lenti*
come il frutto, l'uovo della dea
della multiforme terra, bosco
che nel sinistro muco fa parole
e amori.

Fascicolo I:

Ai vv. 15-16:

tale è dunque la faglia
per cui la verità si fa se stessa,

Fascicolo II: manca la poesia

Fascicolo III: uguale alla versione definitiva

Fuisse

Prima stesura

Dattiloscritto n. 217

Stesso titolo: *Fuisse*

I

Pace per voi per me
buona gente senza più dialetto
senza miti
di ieri, senza luce di vendemmie,
pace propone e supremo torpore
l'alone dei prati la cinta
originaria dei colli e il papavero
disperso e il sole
che morde tra le tombe.
Ah la cicuta e i segni e il poco
formicolio, non più, colà sepolto.
Ah l'acqua troppo tenue che mi cola
oltre la gola e gli occhi e di là di là *s'inclina*
in tiepidi miseri specchi
su cui l'ortica insuperbisce.
Ed ah, ah soltanto, nei modi

obsoleti di umili
virgili, di pastori castamente
avvizziti nei libri, nelle buone memorie [??]³⁵³
terrena polvere, ah ripeto io versato nel duemila.
Ah suona il grido del colloquio
in eterno sventato,
ah dovunque io passi ovunque
la selva m'accompagna
l'aria mai sfebbrata mi sospinga,
e ridico la storia non umana
del mio fuisse umano.

Ma già non cresci nel sangue nel tuo
urto di pietra
là tu vita futura di cui nulla
intenderò giammai?
E io nelle ere non-uomo mi depongo
ad attenderti senza nulla attendere
-già, domani, con me, nel mio fuisse
pieghe tra pieghe della terra cieca
ad ogni tentazione d'alba

II

Chiuso io giaccio
nel regno della rovere e del faggio
che ombra là dove piovvero folgori.
Lontana ogni opera ogni umano
o sovrumano moto: e come or ora
incatenati gli strati della terra
nel silenzio ricadono.

³⁵³ Illeggibile, forse è annotato: «nella cromia e nel cordone».

Lontano ogni sospiro ogni furente
ogni smorto desío della vita.
Nel silenzio ricado.
Speranza dentro gli ultimi
dubbi inseguita fin dove reagiscono
e urticano soli in formazione,
dove serpenti e l covano
confusi in marmo,
mia stoltezza e sostanza,
in te giustificato
un nome avrò per quelle mani nude
nel bollore dell'acqua nel nitore
rodente della seta, per il volto
che arse la falce,
per il corpo che brancica
scalfendo abissi di carbone?
Qui riversato dal nulla o da violenta
onnipotente verità,
qui inarticolato contro luci
dure e squallidi dogmi-
anche por voi le labbra
mie dall'assenza
debolmente si muovono?

Nei tre fascicoli compare la stessa versione definitiva.

4.3. IX Ecloghe (1962)

Le *IX Ecloghe* vengono pubblicate nel 1962 da Mondadori nella collana «Il Tornasole», riservata ai testi di letteratura militante e sperimentale, scelta che Zanzotto interpretò come un declassamento rispetto alle raccolte precedenti, pubblicate invece nella collana «Lo Specchio». Il biennio 1961-1962 è particolarmente significativo nel contesto della letteratura italiana: nel 1961 viene pubblicata l'antologia poetica curata da Alfredo Giuliani dal titolo *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*; mentre l'anno successivo Zanzotto ne scriverà una recensione. Dinnanzi a questa tensione sperimentale Zanzotto si oppone con una certa fermezza, annotando come *I Novissimi*:

«possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile perfino essere veri spetttri. Certo anche un fenomeno come quello da loro rappresentato ha pienezza di diritti, ma non meno tra parentesi che altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa e cogliere gli eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossibile salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualche cosa che alluda, almeno, all'amore, ne isoli l'immagine per assurdo».³⁵⁴

Da questa dichiarazione si può cogliere l'atteggiamento di Zanzotto rispetto alla possibilità di sopravvivenza del canone letterario nella contemporaneità. Per Zanzotto questa permanenza è solo possibile mantenendo un equilibrio tra ribellione e obbedienza: grazie a queste due dinamiche, solo in apparenza in opposizione, può infatti essere rifondata una "norma". Secondo Zanzotto, quest'ultima deve assumere la funzione di schema mentale di riferimento da cui è possibile plasmare un nuovo modello poetico che, tuttavia, non punta a uno sperimentalismo fine a sé stesso. Prima di addentrarsi nell'analisi delle *IX Ecloghe* è utile soffermarsi sul modo in cui Zanzotto considera il rapporto tra innovazione e "canone". Uno degli esempi più evidenti della messa in atto di questa "norma" nella poesia di Zanzotto è visibile nel modo in cui il poeta, nel *Galateo in bosco*

³⁵⁴ S. Dal Bianco, *Profilo dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1460.

(1978), si approccia a uno schema poetico canonizzato, come quello del sonetto, riproponendolo, però, in una sua versione adattata alla contemporaneità che, di nuovo in modo sia ribelle che conservativo, Zanzotto chiamerà *Ipersonetto*³⁵⁵. Nella sua scrittura, spesso, la “norma” diventa oggetto di riflessione come istanza metapoetica: se si guarda di nuovo alla sezione *Ipersonetto* nel *Galateo in Bosco* vi è un componimento che reca il titolo, non casuale, *Sonetto dello schivarsi e dell'inchinarsi* che implica l'opposto movimento di “schivarsi” da un coinvolgimento nella storia e un “inchinarsi” al codice.³⁵⁶ L'*Ipersonetto* è stato definito da alcuni studiosi, tra cui Luigi Tassoni, come la forma più rappresentativa e quasi emblematica del «neometricismo», uno dei fenomeni più controversi della poesia italiana di fine Novecento.³⁵⁷ Il «neometricismo», infatti, è un fenomeno che implica il costituirsi di una «grammatica metrica»,³⁵⁸ che sarebbe tendenzialmente conservativa poiché registra ciò che è già esistito e collaudato, ma allo stesso tempo è alla continua ricerca del nuovo, inglobando e adattandosi a nuove realtà. Si tratta, quindi, di un fenomeno tendenzialmente canonico, ma anche molto dinamico. Escluso lo sperimentalismo fine a sé stesso, Zanzotto crede piuttosto proprio a una «ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione» per confermare le sue parole citate precedentemente.

Tale reversibilità è il fulcro anche delle *IX Ecloghe* che, sin dal titolo, evocano un chiaro e diretto riferimento a Virgilio. La raccolta non casualmente presenta un'*Ecloga* in meno rispetto a quelle virgiliane: l'obiettivo del poeta è quello di mostrare una propria perplessità che rende ancora più manifesta la l'aporeticità del rapporto con la tradizione e di conseguenza la messa in discussione della “letterarietà” come riparo dalla Storia. Zanzotto desidera mettere in evidenza l'incompletezza dell'opera – il “non-finito” – enfatizzando il processo compositivo insieme a tutte quelle componenti strutturali che si collocano oltre l'atto creativo della scrittura poetica stessa. Questa raccolta, infatti, risulta

³⁵⁵ La trilogia composta da *Galateo in Bosco*, *Idioma* e *Fosfeni* non è oggetto di analisi di questo lavoro. L'*Ipersonetto*, ad ogni modo, è un esempio utile per comprendere le scelte poetiche di Zanzotto centrali nelle *XI Ecloghe*.

³⁵⁶ G. Giuliadori, *Su Zanzotto*, Aracne, Torino, 2010, pp. 55-72.

³⁵⁷ Cfr. L. Tassoni, *Ipersonetto*, Carocci, Roma, 2001.

³⁵⁸ Cfr., R. Scarpa, *Secondo Novecento: lingua, stile e metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2011. Cfr., G. Giuliadori, *Su Zanzotto*, Aracne, Torino, 2010, pp. 55-72.

transitoria rispetto alle precedenti, come se Zanzotto intendesse oltrepassare la staticità tratteggiata in *Dietro il paesaggio* e in *Vocativo*, superandola attraverso la previsione di quanto avverrà in seguito: l'impossibilità figurativa dell'io (*IX Ecloghe*) e la deflagrazione linguistica (*La Beltà*).

L'io lirico, che si era innalzato titanicamente in *Vocativo*, ora entra in contatto con la realtà storica, consapevole, però, di non poter accogliere più un'autenticità, ormai scomparsa e non più attingibile tra i referenti della realtà. Il soggetto, infatti, scopre ora di potersi identificare unicamente con la macchia informe. Come hanno osservato Dal Bianco e Villalta, «alla luce di una coscienza superiore il trauma soggettivo, l'esperienza del terrore e l'io stesso, non sono più al centro dell'operazione poetica, ma vengono posti tra parentesi, come in una *epochè* fenomenologica».³⁵⁹ Nelle *IX Ecloghe*, l'io fuoriesce non solo dal proprio corpo-involucro, ma assume piuttosto una posizione trascendentale anche nei confronti della poesia e della realtà in quanto elementi inautentici e contaminati da una patina di falsità.

Nella raccolta sono frequenti gli *enjambement* che spezzano ed esaltano l'andamento poetico, scivolando verso una sintassi che da aulica spesso vuole denigrare la versificazione, insieme a movenze colloquiali.

La questione dominante per l'intera raccolta riguarda la possibilità di esistenza stessa della poesia e la sua funzione. In alcuni dei componimenti, cinque in totale, il soggetto lirico si sdoppia nei personaggi "a" e "b": personificati rispettivamente dal poeta e dalla poesia o dalla coscienza poetica, ad eccezione dell'*Ecloga IV* dove il personaggio "b" è il Polifemo omerico. La tensione è tutta rivolta verso il nulla, «un semantico silenzio», in cui l'io, fattosi puro pronome, è riuscito a identificarsi con l'indefinito e l'inesprimibile verso un «mormorio più depresso del nulla».

Da «un'istanza di espressività» (presente in *Dietro il paesaggio* e in *Vocativo*) con le *IX Ecloghe* si passa quindi a un'istanza esplicitamente «metalinguistica».³⁶⁰ A questo proposito, Beverly Allen ha osservato come il passaggio dagli anni Cinquanta al decennio

³⁵⁹ S. Dal Bianco, *Profilo dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1460.

³⁶⁰ S. Agosti, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, Mondadori, Milano, 1993, p. 15.

successivo, per Zanzotto, sia connotato dall'aspetto metalinguistico dei suoi primi tre libri: «il primo si autodefinisce elegia, il secondo vocativo, il terzo ecloghe».³⁶¹

Il soggetto, in questa raccolta, è costretto a venire a contatto con la realtà storica, anche nei suoi aspetti più triviali e mondani, e prende atto dell'impossibilità di porsi come depositario dell'autentico. L'io poetico inizia a prendere le distanze dal vissuto soggettivo, dalla realtà inautentica e dalla stessa tensione lirica, considerandole indistintamente come contaminate e menzognere. Questo distanziamento ironico della coscienza comporta inevitabilmente anche la rottura dell'affidamento al codice letterario. Tale atteggiamento di forte distacco anche dalla propria coscienza, innalzata dalla precedente pura vocatività, ha comportato il crollo degli strumenti di difesa formale e un ultimo, disperato, appello alla norma, che, tuttavia, si rivela a sua volta inadeguata. Ecco perché la lingua delle *IX Ecloghe* si apre ad accogliere anche i registri scientifici e tecnologici, cui vengono giustapposti anche arcaismi, latinismi, neologismi e termini ad alto grado di codificazione letteraria. Anche il latino qui interviene spesso con funzione di mediatore tra il repertorio tradizionale e la terminologia tecnica. Vi è, dunque, la cognizione di una condizione manieristica, nella quale le forme di una tradizione, che non si crede viva malgrado tutto, consentono di dire ancora qualcosa «muovere debolmente le labbra».³⁶² La consapevolezza della natura convenzionale del linguaggio conduce Zanzotto a pensare alla letteratura come un «coro di citazioni»,³⁶³ un impasto verbale *conglomerato* «fittissimo» e «compatto», alludendo al titolo dell'ultima raccolta del poeta. Tale pre-condizione del dire si manifesta attraverso il *pastiche* parodico tramite la struttura amebica di alcune delle *Ecloghe* in cui le voci si distinguono fra due o più persone (*Ecloga I, I lamenti dei poeti lirici*), ma anche con il metro popolare dell'ottava in rima baciata (*Miracolo a Milano*) – oltre ai settenari doppi di stile carducciano della lirica di apertura *Un libro di Ecloghe*; infine, il sonetto petrarchesco *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*.

Lo stesso anno di pubblicazione delle *IX Ecloghe*, 1962, vede anche un carteggio tra Vittorio Sereni (allora dirigente editoriale presso Mondadori) e Zanzotto in cui i due

³⁶¹ B. Allen, *Verso la «Beltà»*. *Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 85.

³⁶² Da *Fuisse II*, in *Vocativo*, (vv. 29-31): «anche per voi le labbra / mie dall'assenza / debolmente si muovono?».

³⁶³ A. Zanzotto, *Su «Il Galateo in Bosco»*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1219.

parlano di una possibile traduzione a più voci dell'*Eneide* da pubblicare nella collana dello "Specchio" (30 marzo 1962). Nello stesso tempo avanzano altre attrazioni della contemporaneità come «l'École du regard» e l'«informale» dell'avanguardia letteraria e artistica, oltre ai «jazz antichi», i «razzi» che «dipanano / il metallo totale dei cieli» e gli «squintillanti satelliti // che il gioco umano ha lanciato, con lampi / di fantascienza» e dove «Urania» è la musa dell'astronomia, ma anche la collana di romanzi di fantascienza lanciata da Mondadori già nel 1952. Questi diversi strati culturali e questa tendenza al «raddoppiamento» caratterizzano le *IX Ecloghe*. L'aspetto fondante della raccolta è la vista dall'alto, che «dispiega agli occhi della nostra mente un paesaggio fantastico, un lussureggiante luogo mentale evocato dalle citazioni della seicentesca *Carte du Tendre*, nonché del canto esordiale del Paradiso dantesco – "con miglior corso e con miglior stella"»,³⁶⁴ che in Zanzotto rimanda costantemente al tema della vista e della parola, come accade nell'*Ecloga V*. «*Lorna, Gemma delle colline*»:

[...] l'inerme e caldo occhio favorisce
 «con miglior corso e con migliore stella»:
 oggi colline fitte come petali
 nella rosa, onde di maggio,
 soli impigliati in frange e lappole,
 verdicante sapere
 che tutto insegna riflette stabilisce. [...]
 Gemma delle colline,
 mio mirifico occhio di mosca, icosaedro,
 arnia porosa d'umana sostanza,
 frutto tu stessa, nel battagliante meriggio
 nella linfata sera

Nell'*Ecloga V* si ritrovano due sguardi diversi: se nel finale si chiude con un narcisistico unicizzante e unico occhio «perpetue fami, / santi stupri dell'occhio, / dell'occhio-vetta /

³⁶⁴ A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, op. cit., p. 182.

vitale, irraggiungibile, / unicizzante e unico guardare», in realtà l'occhio, che osserva dall'alto quel paesaggio cosparso di gemme, è invece multiplo, multiprospettico, come quello di un insetto, i cui occhi sono caratterizzati da moltissimi prismi sfaccettati in forma di icosaedro, appunto «occhio di mosca, icosaedro». Quest'occhio «mirifico» e «biologale» costituisce l'emblema più rappresentativo della moltiplicazione che connota le *IX Ecloghe*.

Il principio della moltiplicazione delle voci si fa più acuto in quelle cinque voci che chiudono la raccolta nell'*Epilogo, Appunti per un'ecloga*, dove solo il personaggio 'a' rappresenterebbe l'unica voce umana. Le altre, tuttavia, si esprimono con gli strumenti della pittura "informale", rappresentativa di quegli anni, e connotata dall'uso di «materia, macchie, pseudo-braille», oppure da schemi metrico-ritmici «catena di dattili, spondei», o con segni appartenenti ad altre discipline «simboli matematici» e, in generale, con «codici vari per tutti i suoni».

Se in *Dietro il paesaggio* l'io poetico godeva della protezione del paesaggio circostante «non resta che cingersi intorno al paesaggio», già in *Vocativo* l'incontro tra io e realtà si rivelava artificiale: «questa artificiosa terra-carne»,³⁶⁵ preannunciando tale incompatibilità. Le *IX Ecloghe*, infatti, mostrano l'interruzione e l'infrazione di questo movimento circolare: la faglia interna all'io riversa il soggetto all'esterno, lasciando un corpo svuotato del proprio «fondamento egoico»³⁶⁶ e divenendo null'altro che «vacuo soma» (v. 16), come annunciato nel componimento in apertura *Un libro di Ecloghe*. Viene, inoltre, messo in rilievo, in posizione centrale nell'*Intermezzo*, come l'immagine dell'evacuazione evochi l'atto violento di un'emorragia: «Si lasci che io dica "io". / Quanto è difficile: io. / Ora: "io-sono" è questa emorragia...» (vv. 15-17).

Tale immagine del sanguinamento sarà confermata poi nella *Beltà*, divenendo essa stessa metafora dell'impossibilità del soggetto di coagularsi o fermarsi su un significante preciso, ma anche segno della violenza esercitata dalla storia in quegli anni.

³⁶⁵ A. Zanzotto, *Esistere psichicamente*, in *Vocativo*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 174, v.1. L'aggettivo artificiosa denota già un'anticipata presa di coscienza dell'impossibilità di un'armonia tra l'io e il paesaggio; qualche verso più avanti leggiamo: «ma solo psiche, / da tutto questo che non è nulla / ed è tutto ciò ch'io sono», vv. 12-14.

³⁶⁶ G. M. Annovi, *Altri corpi: Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2007, p. 89.

Nell'*Ecloga VIII*, *Passaggio per l'informità*, *La voce e la sua ombra*, *Non temere*, la "figurabilità" dell'io viene messa in dubbio, fino al punto di identificarsi con la materia informe, verso un pragmatismo che non giunge a risultati né antropomorfi né figurativi:³⁶⁷ «e ora tutto questo non è più / non più dell'indolente / forma già umana / che tanto / s'impiccioli sotto le zolle vivide / tanto se ne umiliò / che né umana né forma / né - benchè scarsa - / sostanza più si crede» (vv. 56-63).

Inevitabilmente la "figurabilità" dell'io viene a coincidere con la macchia,³⁶⁸ che annienta il soggetto nella sua volontà di rappresentarsi, escludendolo di conseguenza da qualsiasi aderenza del significante.

In quanto limite della rappresentazione figurativa e del soggetto stesso, la macchia diventerà un tema ricorrente soprattutto nel poemetto *Gli sguardi, i fatti e Senhal* (1969) e nelle prose dal titolo *Pagine dissepolte* contenute in *Sull'altopiano (racconti e prose) 1942-1854*, la cui stesura risulta coeva agli stessi anni delle *IX Ecloghe*, sebbene siano state pubblicate diversi anni dopo.³⁶⁹

La «bolla fenomenica» delle *IX Ecloghe* corrisponde alla «compressione del soggetto in una sfera protettiva e soffocante».³⁷⁰ Questa bolla esploderà poi nella *Beltà* (1968), raccolta che conclude il decennio iniziato con le *IX Ecloghe*, dove si manifesterà il fenomeno epocale che in quegli è chiamato «boom», appunto:

«Qui il senso della deflagrazione, dell'assordante e accecante "boom" verificatosi in questi anni, si è avuto più forte perché tutto pareva assorto in un qualche equilibrio, anche se già vagamente sfibrato, malato. Sembrano cadere a pezzi, nel grande scoppio, la regione veneta, il vecchio mondo veneto».³⁷¹

³⁶⁷ Per un approfondimento sull'argomento si rimanda all'articolo: S. Massafra, *Dall'io al «vacuo soma»: ibridazioni paesaggistico-semantiche nella poesia di Andrea Zanzotto*, pp. 1-9, Atti del XXIII Congresso ADI «Letteratura e Scienze», Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Adi editore, Roma, 2021.

³⁶⁸ A. Zanzotto, *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*, in *Le poesie e le prose scelte*, op. cit., p. 259, qui tra parentesi capiamo che il personaggio *b* coincide con «materia, macchie, pseudo-braille».

³⁶⁹ Id., *Sull'altopiano e prose varie*, Neri Pozza, Neri Pozza, 1995 e Id., *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954). Con un'appendice di inediti giovanili*, Manni, San Cesario di Lecce, 2007.

³⁷⁰ A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, op. cit., p. 192.

³⁷¹ A. Zanzotto, «Corriere della Sera» 21 aprile 1970, poi nell'opera *Italia 70. La carta delle Regioni*, Mondadori 1971, p. 131.

Da *La Beltà* in poi il «boom» economico italiano per Zanzotto rappresenta «il mondo falsificato, la civiltà dei consumi» che impediscono un'«esistenza autentica» e per superare questo “rumore del mondo” ci sono due possibili strade, che mostrano il principio di fondo che si cela dietro le *IX Ecloghe*:

«scavalcare il linguaggio in direzione del silenzio, oppure affrontare la lingua inautentica sul suo stesso terreno, farsi attraversare dalla chiacchiera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio di resistenza attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico».³⁷²

4.3.1. Un inconsapevole “prelacanismo”

La mancata correlazione tra significato e significante, che genera la conseguente autonomia di quest'ultimo, ha dato spazio a un'interpretazione lacaniana della poesia di Zanzotto. In realtà, l'indipendenza del significante, sebbene dia luogo a una mancata comunicazione, induce piuttosto a creare significati in continua evoluzione. Già nel 1966, Michel David faceva riferimento a un orientamento «inconsapevolmente prelacaniano»³⁷³ nella scrittura di Zanzotto. L'attribuzione di un vero e proprio lacanismo, tuttavia, risulterebbe piuttosto azzardato se non addirittura rischioso poiché, come ha osservato acutamente Beverly Allen, occorrerebbe considerare e soffermarsi su una concomitanza di propositi parallela tra Zanzotto e Lacan; come ha annotato lo stesso Zanzotto:

«Il trasformarsi di ogni discorso, anzi di “tutto” in mero significante, anzi in lettera; il sospetto che l'io fosse una produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un punto di fuga e non una realtà [...] Ma si poteva veramente affermare, dire, enunciare tutto questo? Non ne sarebbe rimasta la bocca irreparabilmente muta? Non ne sarebbero andati in corto circuito i *relais* cerebrali? Da nessun luogo mi giungevano allora effetti di verità che non fossero distruttivi, mentre in me si accumulavano, come per dare all'io una specie di superconsistenza ferrea, strati sempre più maledetti di angoscia».³⁷⁴

³⁷² S. Dal Bianco, *Profilo dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1483.

³⁷³ M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966, p. 21.

³⁷⁴ A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994, p. 171-176.

È tale sincronia di intenti a creare un dialogo tra i due autori: «An early reader of Lacan, Zanzotto found in the French analyst notions in many ways parallel to his own. *Pasque* may, in fact, be read as a kind of epiphany of the Zanzotto-Lacan dialogue that had been going on for years».³⁷⁵

Per questa ragione non mi addentrerò in un discorso teorico sul lacanismo di Zanzotto, ma piuttosto su alcune convergenze che risultano rilevanti per mettere a fuoco tale riflessione. Zanzotto, infatti, in un saggio del 1979 si sofferma sugli effetti che le teorie di Lacan, sul rapporto tra soggetto e linguaggio, avevano avuto sulla sua scrittura:

«Sentivo comunque tutta l'incombente necessità del discorso lacaniano, quale punto di arrivo — entro un mondo oramai inguaribile — della stessa idea di psicanalisi, o meglio di analisi. Punto di arrivo alla già prevista 'interminabilità', a una non-terapia per non-medicina, ecc., lungo una sostituzione rapidissima di etichette, di piccole lettere, su un nulla tanto tragicamente omogeneo quanto accidentatissimo nel suo rivelarsi quotidiano [...] "L'istanza della lettera", il risistemarsi dell'onirismo e dei suoi rebus, lo statuto limbico dell'io e lo stravolgimento dell'inconscio diventato linguaggio e anche caricato del simbolico; erano tutti 'colpi di realtà' che non potevano essere parati».³⁷⁶

La difficoltà di Zanzotto consiste nella capacità di tradurre in linguaggio l'ipotesi lacaniana della frattura tra significante e il suo referente insieme alla conseguente scissione interna dell'io. Per Zanzotto, in sostanza, la difficoltà risiede non tanto nella frattura tra significato e significante in termini lacaniani di per sé, quanto piuttosto nella possibilità di dare a questa divergenza una corretta trasposizione in termini di linguaggio. Quella che viene messa in discussione è quindi la facoltà fatica del "dire", «il tentativo di esprimere tramite il linguaggio il fatto stesso che tutto sia linguaggio potrebbe generare un'impossibilità a priori, un'afasia obbligata»,³⁷⁷ come ha evidenziato Federica Santini, facendo riferimento al problema dell'afasia in Zanzotto, messo in luce già da Stefano

³⁷⁵ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 1988, p. 8, trad. it. mia: Lettore precoce di Lacan, Zanzotto trovò nell'analista francese nozioni per molti versi parallele alle sue. *Pasque* può, infatti, essere letto come una sorta di epifania del dialogo Zanzotto-Lacan che andava avanti da anni.

³⁷⁶ A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, op. cit., p. 171-176.

³⁷⁷ F. Santini, *Da Pasque a Meteo: intersezioni di soggetto, linguaggio, e paesaggio nei versi di Andrea Zanzotto*, Italian Culture, 2011, 29: 1, pp. 18-36, cit., p. 19.

Agosti, il quale in *Zanzotto o la conquista del dire* (1969) ha individuato come luogo della scrittura di Zanzotto quello che si colloca tra afasia e memoria.³⁷⁸ Questa impossibilità di verbalizzazione, tuttavia, in Zanzotto è sempre concomitante con un forte desiderio di comunicare, con una volontà da parte dell'io lirico che «dissemina frammenti del suo "senso"»,³⁷⁹ distinguendosi in questo dai «"negatori" delle avanguardie, tutti sottoponendosi a una rotazione, a una gravitazione, intorno a centri psichici e a nuclei riconoscibili del discorso».³⁸⁰ In questa prospettiva, lo spazio lasciato vuoto dal non detto, in realtà, è strettamente correlato al sottosuolo di proliferazione verbale, in cui allo stesso tempo può essere espresso sia tutto il dicibile quanto il non dicibile, ovvero ciò che «non potrebbe esser detto seguendo un tipo di comunicazione sussurriamente binaria, lineare».³⁸¹ È qui che può inserirsi allora la teoria espressa da Deleuze e Guattari (1976)³⁸² secondo cui il linguaggio si dirama in direzioni non prevedibili, ovvero nell'immagine di provenienza botanica del "rizoma".³⁸³ Nell'ottica di Deleuze e Guattari, il rizoma è una radice che non segue una logica binaria e gerarchica come i rami dell'albero di Saussure, ma che colloca il proprio fondamento proprio sulla sua stessa discontinuità. Non è un caso allora se nel 1978, è Zanzotto stesso a recensire il volumetto *Rizoma* di Deleuze e Guattari per "Libera Stampa", riflettendo sul significato della metafora botanica proposta dai due autori francesi:

«Per trovare un'approssimativa immagine del rizoma di cui si parla nell'omonimo libriccino di Deleuze e Guattari converrebbe cercare non in un normale trattato di botanica, ma piuttosto tra le piante "parallele" sul tipo di quelle di Leo Lionni, o nei fatati giardini dell'esobiologia fantascientifica. Come altre volte perciò i due autori (che qui fanno di tutto per disperdere le tracce delle rispettive identità)

³⁷⁸ Testo apparso per la prima volta in S. Agosti, *Zanzotto o la conquista del dire*, *Sigma*, 21, pp. 64-72, 1969, confluito poi S. Agosti, *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano, 1972, pp. 211-218.

³⁷⁹ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari, 1977, p. 213.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ F. Santini, *Da Pasque a Meteo: intersezioni di soggetto, linguaggio, e paesaggio nei versi di Andrea Zanzotto*, «Italian Culture», 2011, 29: 1, pp. 18-36, cit., p. 19.

³⁸² G. Deleuze & F. Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, 1976, ed. it. *Iid.*, *Rizoma*, Pratiche, Parma, 1977.

³⁸³ Rizoma [voce dotta, gr. rizōma, "radice," da ríza "radice." V. rizo-] s. m. (pl. -i) • Fusto orizzontale simile a una radice, sotterraneo o strisciante in superficie, con squame in luogo delle foglie, che costituisce un organo di riserva; da esso si staccano le radici e lo scapo fogliare e fiorifero. (Zingarelli, 1988)

hanno azzeccato nel disporre il loro discorso “entro” una metafora assai suggestiva; anche se hanno attribuito al rizoma ben più di quanto spetti a “un fusto metamorfosato adattato alla vita sotterranea” con annesse peculiarità». ³⁸⁴

L'immagine del rizoma, però, secondo Zanzotto crea uno «stridore» visibile anche nella terminologia di Deleuze e Guattari, in particolare per quanto riguarda il concetto di “macchina”. Questo “stridore”, per Zanzotto, emerge poiché il rizoma, per definizione, dovrebbe opporsi alla meccanizzazione, spezzando così l'analogia tra il movimento logico-meccanico della macchina (quello che sarà poi, ad esempio, il ricorrente *Ticchettio* radioattivo emesso dai contatori geiger in *Meteo*) e quello appunto “rizomatico” della natura. Come si vedrà successivamente proprio in *Meteo* (1996), Zanzotto privilegerà il movimento della natura che, per il poeta, risulta essere più affine all'attività poetica rispetto a quello meccanico. Questo movimento sarà evocato da una popolazione botanico-vegetale – *taràssaci, vitalbe, topinambùr e papaveri* – che invade proprio la logica *macchinica* della società postmoderna.

4.3.2. Prime letture delle *IX Ecloghe*

Presso l'Archivio Mondadori di Milano sono conservate le carte che contengono i primi riscontri delle *IX Ecloghe* a firma del comitato editoriale della casa editrice. In particolare, risulta significativo il giudizio di Franco Fortini, che in quegli anni era membro del comitato di lettura, responsabile delle prime letture delle opere sottoposte a Mondadori per una possibile pubblicazione. A questa valutazione segue uno scambio epistolare, di cui riporto due lettere, con Vittorio Sereni (Dirigente editoriale presso la segreteria di Mondadori, come si è già visto per *Dietro il paesaggio*).

Comitato di lettura ³⁸⁵

³⁸⁴ La recensione è confluita nella sua versione integrale in A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario, op. cit.*, pp. 166-170.

³⁸⁵ Trascrizione comitati di lettura rinvenuti presso Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Andrea Zanzotto.

29 dicembre 1960

Autore: Andrea Zanzotto

Titolo: IX ECLOGHE (poesie)

Lettore: Franco Fortini

Per essere adeguatamente introdotte, queste poesie avrebbero bisogno di un vero e proprio saggio critico. Zanzotto vi si dimostra (è tutto quel che qui ora posso dire) una personalità più complessa, più intricata più perigliosamente matura, di quanto non avessero potuto fare intendere i suoi libri precedenti; e, al tempo stesso, dà dei risultati che entrano a far parte con sicurezza della poesia contemporanea italiana.

Si è, spesso, al limite dell'accademismo cerebrale o della mania di esibizione linguistica: ma ci sono delle riuscite, nel senso una drammaticità titaneggiante, nell'impiego di una alta retorica o di una lacerante acuzie fonica, che non hanno eguali negli anni più recenti. La 'destra' ideologico-poetica (esistenzial-espressionistica-mistica) di Z. si riscatta – quando si riscatta – per quella 'maledizione' eroica, da fine Settecento, fra Blake e Novalis.

Rammento: 'La quercia sradicata dal vento (14), Sul Piave (17) Per la solenne commemorazione (18-una delle più belle); Così siamo (19 fermissima); Palpebra alzata (24); Sylva (31) Egloga nona (36) e Riflesso (39). Come si vede, le più belle cose di questo libro sono quelle di poesia sulla poesia: (Palpebra alzata, Sylva, Riflesso).

Zanzotto ha bisogno d'una critica dura, che lo aiuti a separare il gran bene dal troppo confuso e cerebrale compiacersi.

Tempero il mio entusiasmo per i maggiori risultati, con il consiglio di non considerare questo libro un libro 'grosso' ma un libro laterale, una tappa, seppur relevantissima, del percorso di questo poeta.

Franco Fortini

A questa lettera segue una dattiloscritta di Zanzotto, non ha data ma è probabile che sia datata intorno all'aprile del 1962:

Caro Vittorio,

ho ricevuto due copie del mio libro e devo dirti che sono rimasto sorpreso per molte ragioni. In primo luogo ho notato che vi sono bene tredici errori di stampa, alcuni dei quali alterano il senso fastidiosamente, altri consistono nella mancanza di spazi strofici, altri addirittura in righe spostate. Sono sicuro che tali errori non risultavano nelle bozze da me corrette; d'altra parte si poteva condurre un'ulteriore revisione sul dattiloscritto (che non porta tali errori, come ho potuto stabilire da un confronto con la copia in mio possesso) e mandarmi in revisione le seconde bozze (mai inviate nonostante la mia richiesta).

Poi non si è tenuto conto affatto delle precisazioni che io avevo scritto in margine alle prime bozze stesse, cosicché quasi tutti i titoli risultano sballati, le epigrafi appaiono al centro della pagina anziché spostate verso destra. Manca una pagina bianca di divisione tra le prime quattro egloghe e l' "Intermezzo", mentre poi si riscontra una pagina bianca a chiusura dello stesso. Così, le note finali non risultano divise dal testo. Un disordine davvero incredibile e che non è stato certamente causato da me; un disordine che nemmeno a una tipografia di campagna si potrebbe perdonare.

Non so che dire: occorrerebbe inserire un errata-corrige o che, almeno, io potessi correggere a mano le copie da inviare agli amici e ai critici. Ho telefonato a Forti appunto di questo, ed egli te ne riferirà. Pessimo inizio per una collana che, per quanto "popolare" avrebbe dovuto non stonare con la tradizione mondadoriana. Non so da che ufficio dipenda direttamente la stampa, perciò devo dire a te tutto questo, tanto più che altri forse non terrebbe conto di queste rimostranze. Che del resto sono tarde e inutili. Aspettare un anno e mezzo per poi vedersi davanti un risultato del genere non è certo piacevole.

Ti comunico anche, pensando possa interessarvi, che su "Tempo" di questa settimana, nella prima lettera al direttore, si critica la denominazione "Il Tornasole", asserendo che si tratta di un inutile francesismo per "girasole". Ho sempre avuto il dubbio anch'io che i

più non avrebbero pensato all'accezione chimica della parola. Non sarebbe male che faceste rispondere a tale lettera, tanto più che Tofanelli sembra dar ragione al lettore.

Molti cari saluti
da Andrea Z.

* * *

Nella dattiloscritta di Zanzotto si legge:

Egregio Editore,

ho ricevuto in questi giorni due copie del mio libro "IX ECLOGHE", ora uscente nella collana "Il Tornasole". Devo purtroppo chiederle con urgenza di non far procedere alla normale diffusione dell'opera, il cui testo appare irrimediabilmente guastato e deformato. Numerosi e madornali vi risultano gli errori di stampa, di cui alcuni alterano il significato di interi componimenti; ma, quel che è peggio, non è rispettata la divisione delle strofe, né quella in sezioni; le epigrafi sono spostate verso il centro della pagina confondendosi con i titoli, i quali, a loro volta, sono stampati senza un preciso criterio di scelta dei caratteri, così da ingenerare la massima confusione nel lettore. È da notarsi che quasi nessuno degli errori e difetti di cui sopra appariva nelle prime bozze, da me corrette e revisionate decine di volte ancora nella prima decade del settembre 1961. Avevo scritto allora, sulle bozze stesse, altre precise indicazioni a proposito dei titoli, delle epigrafi ecc.: indicazioni di cui non si tenne alcun conto. Penso che tutto il testo sia stato composto di nuovo, e non si sia mai provveduto a una seconda revisione basandosi sul dattiloscritto. Né io ho mai ricevuto le seconde bozze, per quanto ripetutamente richieste anche ignorando questa probabile ricomposizione.

In un primo momento ho pensato all'inserzione di un errata=corrigé nel volume; ma ciò non servirebbe a nulla, perché, come ho detto, i difetti più gravi sono di altro genere. Anche a salvaguardia del prestigio della casa editrice stessa, a mio avviso non resta altro che mandare al macero l'edizione. In ogni caso io non potrei riconoscere per mio il libro

così com'è presentato (con effetti talvolta addirittura comici: in un libro di versi!). Mentre resto in attesa di una cortese sollecita risposta, porgo i migliori saluti

12/4/62

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso)³⁸⁶

4.3.3. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici

Le *IX Ecloghe* sono costruite secondo un preciso ordine geometrico: in totale nove ecloghe, al cui interno si colloca un *Intermezzo* di sette liriche, incorniciate da due componimenti posti rispettivamente in apertura e in chiusura (*Premessa e Postilla*).

Le poesie scelte per l'analisi sono quelle che seguono un movimento che vede una più stretta connessione tra letteratura e scienza, temi centrali per questo lavoro, con particolare attenzione alle quattro componenti scientifiche³⁸⁷ esplorate qui da Zanzotto: quella tecnologica (rintracciabile ad esempio nelle liriche *I lamenti dei poeti lirici*; *13 Settembre 1959 (VARIANTE)*; *Per la finestra nuova*; anatomica (*Ecloga IV: Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*; *Con quel cuore che basta*; *VIII: Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*); medica (*Ecloga VII: Sul primato della poesia*) e chimica (*Ecloga VI: Ravenna, Macromolecola, Ideologie*; *ECLOGA IX: Scolastica*).

Con le *IX Ecloghe* Zanzotto mette in discussione le precedenti traiettorie di luogo e paesaggio da un lato e di illocuzione vocativa dall'altro, ed è un satellite artificiale, lo Sputnik sovietico a fare da cornice alla raccolta, dal momento che ha invaso violentemente lo spazio da cui precedentemente dipendevano le distanze prese dall'io lirico. La perforazione del cielo da parte di un oggetto costruito dalla tecnologia umana coincide con

³⁸⁶ Trascrizione comitati di lettura rinvenuti presso Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Andrea Zanzotto.

³⁸⁷ Tale suddivisione segue l'analisi interpretativa messa in luce da Vivienne Hand in Zanzotto, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1994, p. 87. Il commento che segue si avvale dell'analisi ermeneutica condotta da Beverly Allen nell'edizione: B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, University of California Press, London, 1988.

la fine di *Vocativo* mettendo in crisi le direzionalità di ispirazione poetica e la messa in discussione della possibilità stessa di scrivere ancora poesie. L'evento di portata storica qui evocato, il lancio dello Sputnik 1 mandato in orbita intorno alla Terra nell'ottobre 1957, si iscrive orbitalmente nella costruzione della raccolta e si manifesta emblematicamente anche nelle immagini di circolarità (ad esempio l'occhio di Polifemo nella *IV Ecloga*) e nei ritmi della forma dialogica. È come se la scrittura lirica ruotasse intorno allo spazio poetico, in concomitanza con il satellite, rivelando il vuoto in cui la "possibilità di dire" iscrive le proprie fondamenta. L'io lirico, pur allontanandosi da sé stesso, appare come fondamento funzionale della voce poetica e del linguaggio nel suo complesso, ed è rintracciabile anche nella trascrizione del pronome "io". La stessa vocale "i", che compone il pronome di prima persona singolare, rappresentava nelle raccolte precedenti una linearità vocativa e il movimento direzionale che passava oltre i paesaggi montuosi di *Dietro il paesaggio*. Questo movimento lineare fa ritorno nelle *IX Ecloghe* tramite la perforazione del cielo, ma questa volta implica anche una dinamica circolare resa graficamente dalla vocale "o". In tale circolarità può essere colta la messa in discussione dell'atto percettivo, il cui fondamento è reso in termini di incertezza e ambiguità, ricorrenti lungo l'intera raccolta.

Un libro di ecloghe

Non di dèi non di principi e non di cose somme,
 non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
 né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
 Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
 5 come il vero ed il santo, questo canto che stona
 ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
 questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
 Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre
 piumifica e vaneggia di verde e primavera?
 10 Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,
 a liberar farfalle tra le ruote superne?

Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
l'acre tricola macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isoli e reggi
15 come rovente ganglio che induri nell'uranico
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
pronomi che da sempre a farsi nome attende,
mozza scala di Jacob, «io»: l'ultimo reso unico:
e dunque dèi e principi e cose somme in te,
20 in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi.

Nella lirica di apertura il soggetto poetico prende coscienza dell'impossibilità verbale sia nel rappresentare la realtà sia nella possibilità di auto-verbalizzarsi e, consapevole della propria frattura interna, si riduce alla minuscola consistenza di un pronome grammaticale che non gode di alcuna referenzialità: «incapacitato a farsi persona, che sembra coincidere con il paesaggio devastato».³⁸⁸ Questo pronome, tuttavia, appare rassegnato davanti alla possibilità aleatoria di identificarsi con un referente reale, dal quale viene ripetutamente escluso. Il movimento circolare che Zanzotto aveva percepito tra il proprio io (corpo) e la propria realtà verbale (pronomi) viene interrotto tramite la frattura interna al soggetto lirico, che qui viene resa graficamente nella forma di una parentesi (), replicata all'infinito. Come la «mozza scala di Jacob», l'io-corpo si ritrova *mozzato* e svuotato della propria consistenza egoica fino a essere ridotto a «vacuo soma».

L'affermazione negativa esposta nel primo verso, che marca una distanza rispetto alle forme canoniche di incipit proprie della poesia classica e rinascimentale, serve a Zanzotto per introdurre i nuovi argomenti della sua poesia: cose umili e quotidiane che meglio rappresentano ciò che il tempo presente offre e che meglio si adattano agli strumenti linguistici a lui a disposizione.

³⁸⁸ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1449.

Il componimento che apre le *IX Ecloghe* mostra una maggiore concentrazione sul vettore soggettivo soprattutto nei primi tre versi in apertura e lungo l'intera seconda strofa (vv. 1-3; 14-21), anticipando così l'argomento centrale della raccolta, la messa in discussione dell'io. A questa cornice puramente soggettiva si intersecano il movimento linguistico (vv. 4-7), seguito da una prima sovrimpressione paesaggistica (vv. 8-13) costruita attraverso interrogativi posti in sequenza. In schema:

1° strofa → Soggetto: *né certo di me stesso [...] parlo.*

Linguaggio: *questo canto che stona / ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli;
questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.*

Paesaggio: *Un paese che sempre / piumifica e vaneggia di verde e primavera?; Giocolieri
e astrologi; a liberar farfalle tra le rote supreme?*

2° strofa → Soggetto: *faticosa parentesi che questo isola e reggi; vacuo soma, parentesi
tra parentesi innumeri; pronome che da sempre a farsi nome
attende; mozza scala di Jacob, «io»; l'ultimo reso unico.*

Ecloga I

I lamenti dei poeti lirici

Persone: a, b

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

sensi le antenne filiformi.
 Sillabe labbra clausole
 unisono con l'ima terra.
 Perfettissimo pianto, perfettissimo.
 15
 E tenta di valere, accenna, avvampa
 l'altra mano dell'uomo.
 Da lei protesa
 rugge, accelera il razzo a dipanare
 20 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.
 25 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
 30 che non scrisse, la penna, non illustrò, il colore.
 Autopsie, autopsie.
 Mano da un fuoco a un altro, mano bisturi.

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

occhio in gioia occhio in lutto...

.....

Chiedono, implorano, i poeti,
li nutre Lazzaro alla sua mensa,
45 come cigni biancheggiano.
Invocano l'amata
l'iddio la pia vittima le orme
che s'addentrano al simbolo
(mori quel simbolo, mori).
50 Nomi hanno, date con interrogativo,
schede, schemi,
cadaveri com'elitre
in oniriche antologie.
Perfettissimo pianto, perfettissimo.
55 I poeti tra cui
se tu volessi pormi
«cortese donna mia»
sidera feriam vertice.

B – Come per essi, basterà la tua
60 confessione, immodesta, amorosa,
e quasi vera e più che vera
come il canone detta:
a – «Ma io non sono nulla
nulla più che il tuo fragile annuire.
65 Chiuso in te vivrò come la goccia
che brilla nella rosa e si disperde
prima che l'ombra dei giardini sfiori,
troppo lunga, la terra».

La prima *Ecloga* non si presenta né come didattica né si pone come domanda, ma piuttosto si mostra come «lamento pluralizzato composto da una molteplicità di voci liriche».³⁸⁹

Con la prima *Ecloga*, infatti, prende forma un «discorso critico sulla poesia»,³⁹⁰ al fine di mettere in luce la questione sul possibile ritrovamento di senso nella poesia stessa, che però finisce per smascherare una impossibilità. Protagonisti *a*, il poeta, e *b*, figura femminile «cortese donna mia» che coincide con la poesia stessa,³⁹¹ l'*Ecloga* si configura come un lamento collettivo di voci liriche, descritto solo a partire dal verso 43, poiché «sono preceduti dall'esposizione di una situazione linguistica moderna in cui il paesaggio della poesia lirica è cristallizzato da una luce simulata in antologie di letture oniriche, che mormorano ripetutamente l'inutilità del dire».³⁹²

L'immagine evoca da un lato la fonte iniziale di suoni «sillabe» (v.12) e dall'altro il prodotto finale del linguaggio «significati allungano le dita» (v. 10), i quali – significati e significanti – trovano il proprio fondamento nella presenza fisica rappresentata dal paesaggio. In questo modo, viene a instaurarsi un corrispettivo concreto ai due poli del linguaggio: sia la sillaba, che esiste ma non ha significato, sia il significante, che significa ma esiste in modo ambivalente, sono qui associati ai sensi e alla terra. Il lamento, «pianto», designato volutamente in termini musicali, diventa «ostinato», «unisono», ed è definito «perfettissimo» (v. 54).

In coda alla prima lassa seguono dei puntini di sospensione, poi ripetuti alla fine delle tre strofe successive: un vuoto grafico che separa i primi versi dalla «mano bisturi», ovvero «l'altra mano dell'uomo», intenta a scrivere servendosi di un satellite artificiale (Sputnik), anziché di una penna, poiché, come accade negli eventi della storia, anche questa è «protesa / rugge, accelera il razzo a dipanare / il metallo totale dei cieli»; la mano bisturi, tuttavia, avrebbe voluto comporre libri, ma si ritrovò a scrivere soltanto «autopsie».

Segue un'avversativa di stampo petrarchesco al v. 34 «Ma pure, ecco,» cui segue un'ulteriore citazione tratta da Virgilio: «*Ecce, labia mea non cohibui*», che ha dato

³⁸⁹ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 199.

³⁹⁰ L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in *Studi Novecenteschi*, Vol. 4, No. 8/9 (luglio novembre 1974), pp. 207-235.

³⁹¹ Schema mantenuto in tutte le *IX Ecloghe*, ad accezione della IV, in cui il poeta dialoga con il ciclope monoculare Polifemo.

³⁹² B. Allen, *Verso la "Beltà"*. *Gli esordi della poesia di Zanzotto*, op. cit., p. 166.

origine a diverse interpretazioni. Beverly Allen³⁹³ ha notato come il prefisso del verbo virgiliano possa essere d'aiuto nell'interpretazione del verso: il prefisso *co* indica infatti lo stare insieme, il vivere insieme, la comunità, proprio come una mano non è mai sola, ma implica sempre la presenza della seconda. Graziella Spampinato, invece, propone una diversa interpretazione del verso,³⁹⁴ che riconduce la citazione latina al Salmo 40 (39 TM) v. 10, il quale però suona «*ecce, labia mea non prohibebo*»: secondo la teoria della Spampinato, questa sostituzione del futuro *prohibebo* con il perfetto *cohibui* contribuirebbe a fissare nel passato la parola per sempre compiuta.

L'apparizione del paesaggio sia come una sorta di «terreno linguistico archetipico»³⁹⁵ sia come *humus* dei «profili irriferribili / funzioni insospettate, osceni segni» della tecnologia, rappresentata una volta in più dallo Sputnik, può essere vista come un'indicazione che due «eventi» non possono essere fermati (*non cohibui*)³⁹⁶. In questo senso l'avversativa introduce ancora una volta una parentesi – tra l'intervento della tecnologia e l'apparizione del lamento dei poeti lirici – che riguarda il paesaggio: la «selva» come fonte di insinuazioni, di significati impliciti, forse, derivanti da tali differenze così come possono manifestarsi nei movimenti delle foglie all'interno della selva stessa. Questi piccoli movimenti sono associati per similitudine al «lago / albuminoso» che implica un gioco temporale di luci e alla prima apparizione, in questa raccolta, di un occhio. Tale occhio, oscillante tra estremi affettivi, è collocato in un verso che di per sé non giunge a conclusione, a meno che, come sostiene Allen,³⁹⁷ non si possa immaginare che la conclusione manchi proprio lungo il verso di puntini che seguono (vv. 34-42).

Al v. 43 il personaggio *a* inizia finalmente la descrizione della situazione dei poeti che sono nutriti alla tavola di Lazzaro: dalla nota si capisce che si tratta del Lazzaro della parabola raccontata in Luca 16:19-31, e non del Lazzaro risuscitato.³⁹⁸ Ad ogni modo, questa mensa di Lazzaro è così povera da sembrare inesistente, se non addirittura un

³⁹³ *Ivi*, p. 168.

³⁹⁴ G. Spampinato, *La musa interrogata. L'opera in versi e prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996, p. 109.

³⁹⁵ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 202.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 203.

³⁹⁸ *Ibidem*.

irraggiungibile oggetto di desiderio per i poeti che impallidiscono «biancheggiano» mentre inseguono nient'altro che la parvenza di un simbolo che però è scomparso «morì quel simbolo, morì». La morte del segno, annunciata al v. 49, può essere poi messa in relazione con una mutata natura del cielo dopo l'intrusione della tecnologia, di un oggetto innaturale che, come una penna, "scrive" soltanto autopsie nei cieli. Quasi a voler dire che le tracce invocate dai poeti riconducono a un simbolo che in realtà è già morto.³⁹⁹ I poeti, infatti, vengono riconosciuti dal personaggio *a* «nelle pertinenze di nomi e date, schede e diagrammi, cadaveri di insetti, e infine in antologie non accessibili in nessun momento di veglia».⁴⁰⁰

Il personaggio *a* dimostra come un tempo era l'attività poetica ad innalzare al cielo, e non solo razzi, nel suo desiderio di toccare le stelle. Si assiste ad una instaurazione di una distanza tra l'io e il verbalizzabile, ironizzando sulla propria coscienza poetica (vv. 55-58): «I poeti tra cui / se tu volessi pormi / "cortese donna mia" / sidera feriam vertice».

Il latino è una citazione confusa del «quodsi me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice» di Orazio (*Odi*, Libro I,1). «Cortese mia donna», risulterebbe indirizzo formulaico associato alla retorica della poesia amorosa cortese, suggerisce di attribuire a *b* un'identità femminile che sarà mantenuta per tutte le *IX Ecloghe*. Questa persona femminile viene prima indirizzata tramite un'espressione tradizionalmente determinata come poetica e *b* colloca *a* tra i poeti. Questi ultimi, infatti, potranno ottenere ciò che desiderano e la condizione di questa soddisfazione coincide con la confessione che segue una regola canonica (vv. 59-62). In realtà non c'è nulla di vero in questa confessione: essa dovrà essere immodesta, amorosa, insieme quasi vera e più che vera. A questo punto, come suggerisce Allen, la punteggiatura indica chiaramente come *a* e anche *b* siano al corrente di questo canone: la risposta di *a* è il completamento sintattico della proposizione illustrativa di *b*; è una citazione sia di ciò che *b* avrebbe detto dopo, sia di un testo che esiste altrove, un testo che entrambi (*a* e *b*) conoscono bene.⁴⁰¹ Probabilmente sarebbe questa la confessione che il poeta deve fare prima che un «perfettissimo pianto» possa

³⁹⁹ *Ivi*, p. 204.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 205.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 207.

essere archiviato: tale era la condizione per gli antichi, ma sussiste anche nella contemporaneità (vv. 63-68).

Questa prima *Ecloga* presenta una struttura piuttosto complessa se si guarda all'interazione tra i movimenti di Paesaggio, Linguaggio e Soggetto. Il discorso riportato dal personaggio *a* è quasi interamente attraversato dall'intrecciarsi di questi tre elementi (vv. 1-16; 27-33) con la volontà di mettere in luce soprattutto l'aspetto linguistico cui l'*Ecloga* è dedicata (vv. 17-32; 42-57). Il personaggio *b* riprende inevitabilmente, trattandosi della rappresentazione della poesia, il discorso linguistico (vv. 58-61) al quale il poeta replica tramite una forte messa in discussione dell'esistenza del proprio io (vv. 62-63), cui non resta che rifugiarsi e diventare parte del paesaggio fino a confondersi con i suoi elementi (vv. 64-67). In schema:

Persona *a* → Linguaggio + Paesaggio + Soggetto: *Alberi, cespi, erbe, quasi / veri; dal dominio del monte; la gran luce simula; a incristallirvi; in oniriche antologie; mite selva un lamento; ostinato non utile dire; significati allungano le dita; sensi le antenne filiformi; sillabe labbra clausole; unisono con l'ima terra; perfettissimo pianto.*

Linguaggio: *E tenta di valere, accenna, avvampa / l'altra mano dell'uomo; fibrilla in silenzio, incellulisce; aquiloni orientati [...] più del punto che brilla; mano da un fuoco a un altro, mano bisturi; mano dove gli strati serpeggiano nel coma.*

Linguaggio + Paesaggio + Soggetto: *dove il ventre della terra accampa / profili irriferribili; funzioni insospettate, osceni segni; foglie e corpi di sofismi, il libro / che non scrisse, la penna, non illustrò, il colore; Autopsie.*

Paesaggio: *selva; tu molto umiliata; tu quasi viva; le tue foglie movendo; come d'insetto nel lago.*

Linguaggio: *Chiedono, implorano, i poeti; li nutre Lazzaro alla sua mensa; come cigni biancheggiano; invocano l'amata; che s'addentrano al simbolo; (morì quel simbolo, morì); nomi hanno, date con interrogativo; schede, schemi; in oniriche antologie; i poeti tra cui / se tu volessi pormi; sidera feriam vertice.*

Persona *b* → Linguaggio: *basterà la tua / confessione; quasi vera e più che vera; come il canone detta.*

Persona *a* → Soggetto: *Ma io non sono nulla / nulla più che il tuo fragile annuire.*

Soggetto + Paesaggio: *Chiuso in te vivrò come la goccia / che brilla nella rosa e si disperde / prima che l'ombra dei giardini sfiori / troppo lunga, la terra.*

13 SETTEMBRE 1959 (VARIANTE)

Luna puella pallidula,
Luna flora eremitica,
Luna unica selenita,
dystonia vita traviata,
5 atonia vita evitata,
mataia, matta morula,
vampirisma, paralisi,
glabro latte, polarizzato zucchero,
peste innocente, patrona inclemente,
10 protovergine, alfa privativo,
degravitante sughero,
pomo e potenza della polvere,
phiala e coscienza delle tenebre,
geyser, fase, cariocinesi,
15 Luna neve nevissima novissima,
Luna glaciers-glaciei,

Luna medulla cordis mei,
Vertigine
Per secanti e tangenti fugitiva

20 La mole della mia fatica
 già da me sgombri
 la mia sostanza sgombri
 a me cresci a me vieni a te vengo

25
 (Luna puella pallidula)

Il linguaggio tecnico-scientifico insieme a quello della tradizione lirica e il triviale lessico dei mass media creano un nuovo effetto più accentuato che in *Vocativo*, di «un’incandescente colata di materia verbale, un vero e proprio shock per il lettore»,⁴⁰² il quale si trova dinnanzi ad un esempio di «probante informità», a cui accenna Stefano Agosti:

«L’esempio limite è invece dato dalla “Variante” [...] ove i termini del *pastiche* (o del “gioco”) sono trascesi proprio per l’eccesso della manipolazione della materia verbale: i significanti, in turbinosa emancipazione, costituiscono essi stessi il testo, il quale si dà come spessore materico fono-semantico senza supporto di senso continuo. Il movimento circolare (la composizione si vuole ripetuta indefinitamente) sottolinea l’istanza non progressiva – non logica – del “discorso”. Siamo ormai alle soglie della situazione linguistica della *Beltà*, verso cui assicurano il transito quegli “Appunti per un’Ecloga”... posti come epilogo al volume».⁴⁰³

⁴⁰² G. M. Annovi, *Altri corpi: Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*, op. cit., p. 85.

⁴⁰³ S. Agosti, *Introduzione*, in *Andrea Zanzotto Poesie, (1938-1972)*, Mondadori, Milano, 1980, p. 19.

La data evoca un preciso riferimento storico del giorno in cui la superficie lunare era stata raggiunta dalla sonda sovietica Luna 2 e dal cui avvenimento il poeta avverte una violazione per la quale la luna ha perso per sempre i suoi connotati simbolici di riferimento, argomento che sarà poi centrale nel poemetto *Gli Sguardi, i Fatti e i Senhal* (1969). Quella di Zanzotto è una reazione all'impossibilità di poter guardare a corrispettivi oggettivi portatori di senso e ricchi di una referenzialità decaduta all'interno di una crisi spastica del linguaggio.

L'argomento che funge da protagonista in tutto il componimento, il satellite molto caro a Zanzotto, convoca il principale movimento del paesaggio (vv. 1-19) con una breve inserzione della propria condizione personale, generando così un'intersecazione con il Soggetto (vv. 20-23).

1° strofa → Paesaggio: *Luna puella pallidula; Luna flora eremitica; glabro latte, polarizzato zucchero; degravitante sughero; pomo e potenza della polvere; geyser; neve nevissima; glacies-glaciei.*

2° strofa → Soggetto: *La mole della mia fatica; da me sgombri; la mia sostanza sgombri; a me cresci a me vieni a te vengo.*

4.3.3.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di 13 settembre 1959

13 settembre 1959

(variante)

Dattiloscritto n. 113

Sul testo definitivo compaiono i puntini di sospensione, mentre sul dattiloscritto al posto dei puntini compaiono i seguenti versi:

*e io luce (materialista) dialettica
alla tua luce di iato m'incorporo:
(Luna puella pallidula)*

io diamat in te diamante.

Nella nota si legge: «Questi quasi leporeambi, molto reminiscenti, sono dedicati a N. S. K. Il Galattico, a Dante, a Ludovico Ariosto, a Giacomo Leopardi, a Onisammot Iflodnal, a Sergio Solmi e a tutti gli altri arconti lunari.

Andrea Zanzotto».

Sul dattiloscritto n. 177: vengono inquadrati in penna rossa i versi che poi verranno sostituiti dai puntini e accanto “Redazione inviata al “Caffè””.

PER LA FINESTRA NUOVA

Brilla la finestra del verde lungamente
lungamente composto, sogno a sogno,
orti o prati non so; ma quanta brina
prima ch'io mi convinca, quanta neve.

5 Verde del grano che alzi il capo e irridi
tra l'incerto oro e il vuoto:
tu, mia finestra, e tu, cielo, che porti
a me tra placidi astri gli squillanti satelliti

che il gioco umano ha lanciati, con lampi
10 di fantascienza, a vagheggiare in orbite
leggiere i colli, e li vede a piè fermo
il bue sul campo arato e la vite e la luna.

O mia finestra, purezza inestinguibile.
Per farti spesi tutto ciò che avevo.
15 Ora, non lieto, in povertà completa,
ancora tutti i tuoi doni non gusto.

Ma tra poco
tutto mi darai quel che anelavo.

Il verde del grano di novembre illumina di speranza gli occhi del poeta e la finestra, protagonista della lirica e creata laddove vi era solo un muro: apertura dinnanzi a tutto quello che sta per crollare (proprio come il verde di novembre) «verde del grano che alzi il capo e irridi / tra l'incerto oro» delle foglie verso la fine dell'autunno «e il vuoto»⁴⁰⁴ dell'oscurità invernale.

Si potrebbe parlare di una nuova apertura nello sguardo di Zanzotto, volto a osservare le metamorfosi che quel periodo storico gli offriva. Fanno il loro ritorno i satelliti e le sonde lanciate nello spazio «a me tra placidi astri gli squillanti satelliti / che il gioco umano ha lanciati, con lampi / di fantascienza» che il poeta osserva «vagheggiare in orbite» e con lui anche «il bue sul campo arato e la vite e la luna». Come ha commentato lo stesso Zanzotto, la poesia:

«è connessa al tema della fantascienza, che mi ha sempre molto interessato. Nel 1957, quando furono lanciati i primi satelliti russi, gli *Sputnik*, si stava alzati la notte per guardarli passare nel cielo. In quel periodo ero riuscito a fare aprire nella mia casa una finestra che dava su una prospettiva di campi molto bella; ma avevo dovuto pagare profumatamente per averla, perché dava sul podere di un vicino. Ne era valsa, comunque, la pena, perché per me era come avere un quadro d'autore; la vista era stupenda (non c'erano ancora le costruzioni che successivamente l'hanno guastata) e, in più, proprio in quel momento si potevano vedere i passaggi di queste nuove stelle costruite dall'uomo. [...]

L'apertura di una finestra è anche l'apertura di una prospettiva nuova della realtà, della vita; è simbolo della speranza di rinnovamento. Dove dico “ancora tutti i tuoi doni non gusto. / Ma tra poco / tutto mi darai quel che anelavo”, intendo significare che la realizzazione dei nostri desideri non è mai totale, dobbiamo sempre rimandarla parzialmente al futuro ed è questo che ci aiuta a rilanciare di giorno in giorno la speranza. Dico “Brilla la finestra del verde lungamente / lungamente composto, sogno a sogno”, perché, prima di farla aprire, ho sognato spesso la finestra, dormendo; ho visto il verde al posto del muro ed è stato veramente come se si fosse composta prima nel sogno che nella realtà. Il “verde del grano”, quello che si può vedere in novembre (il mese in cui la finestra è stata aperta), è il simbolo più evidente della speranza perché spunta quando tutto sta per crollare. Tra “l'incerto oro”, che è quello

⁴⁰⁴ Per la finestra nuova, in *IX Ecloghe*, vv. 5-6, p. 212.

delle foglie, e “il vuoto”, che è il buio dell’inverno. In questo quadro, dominato dalla speranza, passano “tra placidi astri gli squillanti satelliti”. Per indicare il movimento degli Sputnik, ho preferito usare “squillanti”, una parola riferita al suono e suggerita probabilmente dalla musica elettronica che nei film di fantascienza accompagna il moto dei satelliti. La finestra è, inoltre, detta “purezza inestinguibile”, perché è come un quadro che un pittore ridipingerà ogni mattina, in modo assolutamente nuovo, tale da non deludere mai, e sarà un “tra poco”, mai un presente». ⁴⁰⁵

Nonostante tale realizzazione che apre a nuove prospettive, rimane sempre una non completa soddisfazione dei desideri umani, sempre incerti nel loro compimento e nella loro precaria speranza.

Nel racconto in prosa *FAIER:1944* si vedono le costellazioni, la luna, i campi forse il medesimo paesaggio che il poeta osservava dalla sua finestra nuova, nel ricordo volontariamente rimosso e sbiadito di un suono gutturale memore del trauma bellico, ma di cui si intende riportare un suono e un significante deviati per una precisa e mirata volontà di deformazione.

«Di notte, quando la terra diventa fantasma e noi non siamo nulla più che i sommessi bisbigli della sua vita, dai boschi delle montagne si vedono improvvisamente in basso, tra il vuoto dei rami, le costellazioni di ulcere di zolfo che bucano la pianura. I rifugiati e le vittime che sono state costrette a cercar le armi per disperazione stanno appiattiti nella terra, tra fieno e campi. Notti all’addiaccio, dentro un lume di luna in cui sembra perduto e come imbalsamato ogni moto umano; e la luna è come una strabica, lustra lente su un occhio invisibile che, fissando, paralizzi e scoraggi (ma, a un tempo, quanto libera e sola e irreale!). In penombra stanno i cespugli, e le biade e i frutti già in via di maturazione; nelle stalle il ruminare delle mucche somiglia a quello inavvertibile della terra densa e oscura, che vuol rifiutarsi alla luce lunare. Forse l’esse-esse ubriaco è già stato catturato, si risveglia e cerca di impietosire tirando fuori dal portafoglio la fotografia dei bambini, ma emette suoni gutturali che a chi lo ascolta dicono solo “faier”. Ed è vero: una zona rossa brulicando mangia l’orizzonte a sud, un alone di fornace si allarga su, su verso la luna. La fotografia giace ormai sull’erba, il sudore spettrale del cielo la copre, come il muschio, come le teste sconvolte dal terrore e dall’ira, che il sonno attanaglia per qualche istante tra i cespugli e dentro i solchi neri». ⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ A. Zanzotto, *Intervento*, in *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 1269-70.

⁴⁰⁶ A. Zanzotto, *1944: FAIER*, in *Le poesie e prose scelte*, in *ivi*, pp. 996-997.

Le quartine del componimento si dividono in due principali movimenti: quello del Paesaggio e quello del Soggetto. Le prime tre, infatti, sono attraversate dal tema paesaggistico, all'interno delle quali si registra un solo verso (v. 8) in cui si riflette le conseguenze delle azioni umane nella vita privata del poeta. L'ultima quartina e il distico finale, invece, sono interamente proiettati verso l'interiorità soggettiva di chi ha voluto costruire la finestra, riflettendo sui benefici che questa sarà in grado di arrecare. In schema:

1° quartina → Paesaggio: *del verde lungamente / lungamente composto; orti o prati; ma quanta brina; quanta neve.*

2° quartina → Paesaggio: *verde del grano; tra l'incerto oro e il vuoto; e tu, cielo.*
Soggetto: *che porti / a me [...] gli squillanti satelliti.*

3° quartina → Paesaggio: *con lampi di fantascienza; a vagheggiare in orbite; leggiere i colli; il bue sul campo arato e la vite e la luna.*

4° quartina → Soggetto: *o mia finestra; per farti spesi tutto ciò che avevo; ora, non lieto [...] ancora tutti i tuoi doni non gusto.*

Distico finale → Soggetto: *tutto mi darai quel che anelavo.*

4.3.3.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Per la finestra nuova*

Guardare il nuovo paesaggio comporta per il poeta un aumento del tasso di rottura che la finestra nuova comporta. Questo aspetto è più evidente se si guarda alle versioni che precedono la stesura definitiva. Nella prima versione manoscritta, (Manoscritto n. 169, datata 16/10/57, che non riporta il titolo), infatti, viene descritta una realtà più vicina al mondo agreste e contadina, come al verso 5 della prima stanza: «quanti lavori leggiadri di contadini». Nella versione finale, invece, la situazione si fa più dubbia, il poeta non sa

bene cosa vede se orti o prati (che rimanda a un immaginario di natura ordinata e curata) oppure una natura incontaminata perché qualcosa sta cambiando: «orti o prati non so» (v. 3). Attraverso il medesimo movimento, anche i satelliti da vibrare come se fossero vivi, diventano un elemento di disturbo con la scelta finale della rumorosità squillante che penetra dalla finestra: «tu, mia finestra, e tu, cielo, che porti / a me tra placidi astri gli squillanti satelliti» (v. 8). Nella prima versione, inoltre, il desiderio dell'apertura della finestra sembra rispondere ad una necessità primaria, quasi esistenziale «Tutto mi sarai ciò che bramavo», dove la finestra personificherebbe «mi sarai» un desiderio ardente per il poeta. Interessante notare come nella versione finale sia rimasto il motivo della personificazione della finestra, ma declinata ora ad un'azione: la finestra diventa soggetto che può essere in grado di dare ciò che ha desiderato con ansia (dove la scelta del verbo «anelare» indica un ansimare): «Tutto mi darai quel che anelavo» (v. 18). Da un punto di vista strutturale questa prima versione presenta una stanza in meno rispetto a quella finale, che è composta da quattro stanze di quartine seguite da un distico finale. L'aggiunta della terza stanza è piuttosto significativa se si pensa alla tensione manieristica che in questa raccolta inizia a farsi più incisiva. Nella descrizione, che viene scelta per la stesura finale, vengono accostate due immagini tra loro contrastanti: da un lato l'umanità che si diverte con giochi fantascientifici e dall'altro il ricordo di una realtà agreste e semplice. È in atto un cambiamento non solo nella realtà che viene osservata, ma soprattutto nello sguardo del poeta che si fa più acuto e attento alle contraddizioni che lo circondano, rispondendo così alla tensione sperimentale che ha inizio in questa raccolta poetica.

Nella seconda versione manoscritta (n. 170) che recava il titolo “La Finestra” il poeta dichiara che la mancata apertura di questa finestra andrebbe a minare anche la sua attività di scrittura al limite dell'afasia, sfiorata già con *Vocativo*, «presto, prima ch'io taccia, quanta neve» (v. 4). Nella stesura finale, invece, il poeta si chiede quanto tempo debba ancora trascorrere prima di convincersi che questo nuovo panorama esista davvero «prima ch'io mi convinca, quanta neve».

Nella seconda stanza vi sono alcuni accenni al suo lavoro di scrittura «Verde l'autunno che sul mio umile scrivere / Per tersi vetri novissimo riflette» che poi scompare rivolgendosi totalmente all'elemento naturale: «Verde del grano che alzi il capo e irridi/tra

l'incerto oro e il vuoto»). L'invocazione alla finestra, che compare nella seconda stesura, viene sostituito con il deittico più incisivo «tu, mia finestra» (v. 7), oltre ad un rimando intertestuale a *Il bove* di Carducci «T'amo, o pio bove; e mite un sentimento» nella prima versione appariva «placido bove».

Un'ultima nota interessante è la scelta finale dell'aggettivo «leggiere» associato alle orbite, che nella seconda versione compare con la forma più comune di «leggere» e, anzi, nelle carte si vede una cancellazione a penna di una scelta ancora precedente, ovvero «leggermente». L'orientamento verso la forma più antica e rara risponde alla volontà di una ricerca più sottile, che tende ad accostare termini aulici accanto a termini della tecnologia moderna.

Ecloga IV

Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera

Animula vagula blandula

Imperatore Adriano

Persone: a, Polifemo

A - «Dolce» fiato che muovi
le nascite dal guscio, il coma, il muto;
«dolce» bruma che covi
il ritorno del patto convenuto;
5 uomo, termine vago,
impropria luce, uomo a cui non rispondo,
salto che il piede spezza sopra il mondo.

Godono i prati acqua silenzio e viole;
da fiale laghi, nevi si versano.
10 Occhio, pullus nel guscio: ho veduto
nell'errare del mondo errante il sole.

Mondo, termine vago, primavera
 che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
 Ancora un poco è giusto
 15 ch'io stia al gioco, stia al fiato,
 all'afflato,
 di lutea passibile cera,
 io, e mondo primavera.
 E vengo dritto, obliquo,
 20 vengo gibboso, liscio;
 come germe che abbonda
 di dente ammicco e striscio
 e premo alle lane onde ammanta
 il dì le sue fetalì clorofille.
 25 M'adergo, prillo, come a musicale
 sferza la trottola. Poi che qui tutto è «musica».
 Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
 Ah, domenica è sempre domenica.

Le bolle fenomeniche alle mille
 30 Stimolazioni variano s'incupano
 Scintillano. Sferica
 è anche la speranza, anche la sete.
 Abiuro dalle lettere consuete.
 O primavera di cocchi e di ledini,
 35 primavera di liquor, dèi, suspense,
 «vorrei trovare
 parole nuove»:
 ma il petalo e la frangia, ma l'erba e il lembo muove,
 muovono al gioco i giocatori. Monadi

40 radianti, folle, bolle a corimbi e tu
 tondo comunque, a tutta volta, estremo
 occhio di Polifemo.

 Po.- No, qui non si dissoda, qui non si cambia testo,
 qui si ricade, qui
45 frigge nel cavo fondo della vista
 il renitente trapano, la trista
 macchina, il giro viziosissimo.
 E qui su questo,
 assestandomi, giuro:
50 io Polifemo sferico monocolo
 ebbro del vino d'Ismaro primavera,
 io donde cola, crapula, la vita
 (oh: vino d'Ismaro; oh: vita; oh: primavera!).

L'*Ecloga* mette in scena il dialogo tra il personaggio *a*, che personifica l'io poetico, e *Polifemo* che viene a incarnare, a differenza delle altre liriche, la poesia stessa; come ha osservato Dal Bianco il mostro monoculare rappresenta «l'aspetto più crudele della coscienza poetica, una percezione visiva assoluta».⁴⁰⁷ L'apparizione ricorrente nel poema della forma sferica come occhi invita ad associare le altre immagini sferiche a quella dell'organo della percezione visiva. La somiglianza strutturale delle immagini di questa *Ecloga* suggerisce, quindi, l'idea che la percezione (l'occhio) sia strettamente correlata all'essere (la bolla fenomenologica). Nello specifico, questa nozione essenziale di percezione è qui rappresentata in due versioni dello sguardo soggettivo, quella di *a* e quella di Polifemo. Nella misura in cui l'intero componimento può essere considerato come l'associazione tra l'io e la sua percezione, si può intravedere nella figura del mostro la distruzione di una singolarità assoluta dell'atto percettivo minacciato da un missile:

⁴⁰⁷ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *ivi*, p. 1469.

l'occhio ferito di Polifemo è come il cielo trafitto dai satelliti e dalle sonde della prima *Ecloga*.

Simultaneamente a questa assunzione metafisica dello sguardo soggettivo, si aggiunge un'adesione alla realtà materiale del significante, a proposito della quale Stefano Agosti utilizza la metafora dell'orizzonte per descrivere questa "materialità":

«La situazione delle *Ecloghe* raggiunge il punto limite quando il linguaggio finisce per coprire l'intero orizzonte dell'esperienza, diventando esso stesso oggetto del dire: per cui langue e sillabazione individuale, vale a dire i materiali e i contenuti interiorizzati, assumono il medesimo statuto indifferenziato di "significanti". Esempio massimo, e senz'altro macroscopico in quanto l'operazione qui riferita si estende alla totalità del componimento, è l'"Ecloga IV: *Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*"... la quale già prefigura anche per identità di soluzioni locali (cfr., ad esempio, i versi: "Ancora un poco è giusto / ch'io stia al gioco, stia al fiato, / all'afflato / di lutea passibile cera," ib.) le successive prove della Beltà».⁴⁰⁸

L'epigrafe dell'*Ecloga IV*, come ha messo in evidenza Allen, emblemizza il significante come entità plastica: qui l'assonanza e il suffisso diminutivo si trovano nella curiosa personificazione dell'anima, e *animula* segnala così, forse, una prevalenza dell'apparenza del significante di per sé rispetto al suo significato arbitrario. Questa apparenza si presta alla manipolazione e quando il significante subisce una variazione simile può derivarne un nuovo significato che prima non esisteva.⁴⁰⁹

Il primo gruppo di versi conduce verso un «uomo» identificato come «termine vago» contornato dalla serie di apposizioni che identificano questo «uomo» come «fiato», «bruma», «impropria luce» e infine come un «salto che il piede spezza sopra il mondo» quasi inimmaginabile. L'effimero culmina in questo salto nel momento in cui l'«uomo a cui non rispondo» associa l'«io-non-io» di *Vocativo* non solo alla persona *a* e in generale alla traiettoria tecnologica delle *Ecloghe*, ma anche a Odisseo che si fa chiamare «nessun uomo» nella versione omerica di Polifemo (vv. 1-7).

⁴⁰⁸ S. Agosti, *Introduzione*, in *Andrea Zanzotto Poesie (1938-1972)*, Mondadori, Milano, 1980, p. 19.

⁴⁰⁹ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 211.

Nei versi successivi (12-13) il mondo riceve una definizione appositiva identica a quella data all'uomo nei primi versi «termine vago» ed è ulteriormente identificato come una generica primavera dalla debole psiche. Il «termine vago» cui corrispondeva l'uomo connota ora anche il mondo (vv. 12-13).

Successivamente *a* si descrive al suo arrivo nel presente «vengo» in posizione eretta «dritta» e curva «obliquo». Qui, la storia di Odisseo sembra fare di nuovo il suo ritorno: il personaggio *a*, come Odisseo nella grotta di Polifemo, è posizione eretta, proprio come Odisseo che entra nella grotta e si piega «obliquo» quando esce, poiché è avvolto da un manto di pelle di pecora. Come ha messo in luce Allen, la corrispondenza di un *a* con l'eroe omerico è ulteriormente suggerita dall'immagine del mantello di lana menzionato al verso 23.⁴¹⁰ Le immagini relative a Odisseo si sovrappongono all'immagine sferica dominante in tutta questa *Egloga*, resa qui come «germe» (v. 21).

La natura, o meglio la primavera, altra protagonista nel primo tra i titoli tripartiti e asindetici, viene mostrata nella sua suggestione di rinnovamento ciclico, che tuttavia, viene contrassegnata da una marca convenzionale-letteraria: si tratta del vocabolo dolce racchiuso tra le virgolette «“Dolce” fiato che muovi / le nascite dal guscio, il coma, il muto; / “dolce” bruma che covi / il ritorno del patto convenuto» (vv. 1-4). Dinnanzi al mutamento stagionale, l'uomo, in quanto soggetto storico, rivela la propria incapacità alla rinascita primaverile «uomo, termine vago, / impropria luce, uomo a cui non rispondo» (vv. 5-6). Alla strofa successiva compare l'occhio, accostato all'immagine dell'embrione-uovo: «Occhio, pullus nel guscio: ho veduto / nell'errare del mondo errante il sole» (vv. 10-11). L'io tenta di unirsi panicamente alla natura «Mondo, termine vago, primavera / che mi chiami nel tuo psicoide fioco. / Ancora un poco è giusto / ch'io stia al gioco, stia al fiato, / all'afflato» (vv. 12-16), nonostante la sua resa a fenomeno dell'*epoché* husserliana «Non uomo, dico, ma bolla fenomenica» (v. 27). Come ha scritto Zanzotto, ispirato dai racconti di Giovanni Comisso per la percezione del soggetto-bolla: «L'occhio-corpo si bea del proprio assorbire la bellezza e l'inquietudine desiderabile della realtà per ridurla a se stesso, ed ha la forza per introiettarne, pelle a pelle, anche gli eccessi, gli

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 214.

sconfinamenti sanguigni, quasi di un sangue-semen splendido e insieme polluyente».⁴¹¹ A questo proposito, in una pagina di prosa tratta da *Cadenze*, Zanzotto annota:

«Non restava che scavare fuori dai nidi i vetusti e giovanissimi dèi che avevano preceduto la nascita di qualunque città, dell'uomo, di tutto. Qualche volta era Giovanni che ce ne ricordava la sopravvivenza improbabile, con i suoi racconti nei quali riusciva quasi sempre a metter mano su un raggio sottilissimo, su un filo che poi, tirato, svolgeva negli ori più vari, come da un intero bozzolo di letizia, di fervida noncuranza, di ricreazione attraverso le più fantastiche levitazioni della realtà. Giovanni rovesciava le quinte surreali e fuligginose dell'angoscia per puntare, accennare con una mano, a un'altra scena splendorissima che però egli solo riusciva a cogliere in pieno. Per noi pesava l'orizzonte plumbeo: ma correndo in motocicletta sotto la pioggia verso le lontane colline già si pensava di poter raggiungere le zone di quegli dèi. Ci veniva incontro una raggiera di promesse, gravida e cumulata: l'infinita serie di covi e alcove erbose, di luoghi per suicidi o per nascite comunque carichi di senso, si lasciava investire dal nostro desiderio fradicio, instancabile, diviso, inaccessibile a se stesso e agli altri, presente come soffocamento. Colli e monti lo accettavano e, a noi, rinviavano a radar il ritmo e quasi il pungere di una ricezione che veniva elevata a risposta amorosa, onnivocamente affermativa, senza confronti possibili, ultramontana e ultravitana».⁴¹²

Ritornando al testo, il gruppo di versi si chiude con la tautologia di una citazione televisiva musicale «Ah, domenica è sempre domenica»: un'imposizione tecnologica di parole non essenziali. Secondo l'interpretazione di Beverly Allen, i versi 29-33 si aprono con tre frasi dichiarative che in prima istanza «descrivono l'influenza degli stimoli sulle bolle fenomenologiche; rappresentano la forma della speranza dei bisogni come una sfera, e infine annunciano la ritrattazione di *a* in merito alle lettere tradizionali – le quali dipendono da qualsiasi forma diversa dalla struttura sferica che sembra determinare l'essere del “non uomo”».⁴¹³

L'arrivo della primavera rimanda ad un codice letterario bucolico ben definito: si tratta dell'inno alla primavera cantato da Virgilio nel Secondo libro delle *Georgiche*. Se Virgilio si sofferma sulla fertilità propria della stagione primaverile: «vere tument terrae et

⁴¹¹ A. Zanzotto, *I cento metri*, in *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano, 1991, p. 219.

⁴¹² Id., *Cadenze*, in *Altri luoghi*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., pp. 1025-1026.

⁴¹³ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 215.

genitalia semina poscunt»,⁴¹⁴ Zanzotto evoca la medesima forza esplosiva, ma attraverso una visione più deteriorata, dove gli embrioni sono batteri e uova di pidocchi: «O primavera di cocchi e di lendini, / primavera di liquor, dèi, suspense» (vv. 34-35). Il *Liquor* zanzottiano richiama da vicino esattamente lo stesso *falavidus liquor* presente nel libro III delle *Georgiche*, 483, il cui significato rinvia all' "umore liquido" che cola dagli animali colpiti dalla peste. Il lento deteriorarsi della natura va di pari passo con quello della tradizione letteraria provocata dall'immissione del lessico burocratico «Abiuro dalle lettere consuete» (v. 33) insieme alla semplificazione popolare di una canzone di Domenico Modugno «"vorrei trovare / parole nuove"» (vv. 36-37). Alle percezioni del soggetto risponde il «tondo, comunque, a tutta volta, estremo / occhio di Polifemo» (vv. 41-42), la cui unicità e la circolarità dell'occhio evocano quei particolari sui quali Virgilio si sofferma nel racconto di Achimenide nel terzo libro dell'*Eneide* (vv. 635-7) «et telo lumen terebramus acuto / ingens, quod torva solum sub fronte latebat, / Argolici clipei aut Phoebeae lampadis instar». Ancora più vicina alla versione omerica è l'intera strofa dedicata al personaggio Polifemo (vv. 43-53). Nell'*Odissea* vi è il medesimo trapano rigirato nell'occhio: «giravo [dineon], come un uomo col trapano [trypanò] un asse navale trapano [trypo]»⁴¹⁵ e allo stesso modo anche il friggere: «nel fuoco le radici friggevano [spharagheunto]» insieme al «vino d'Ismaro» (vv. 196-198).

Il fatto che questo «renitente trapano» sia designato appositamente come «la trista / macchia, il giro viziosissimo», secondo Allen, sovrappone l'episodio di perforazione omerico a quello del razzo-satellite nella prima Ecloga: l'occhio di Polifemo rappresenterebbe il cielo trafitto dall'altra «trista macchina», quella della moderna tecnologia dell'uomo.⁴¹⁶ La metafora di Polifemo suggerisce anche qualcos'altro: questo trafiggere e perforare gli spazi, può accecare. La mostruosa singolarità della percezione «io Polifemo sferico monocolo» viene distrutta dalla penetrazione di un missile scagliato dall'uomo, in particolare dal «nessun uomo». Se Odisseo ha salvato sé stesso accecando Polifemo, l'avvento storico della tecnologia nel «cielo» metafisico della percezione

⁴¹⁴ Virgilio, *Georgiche*, Libro II, v. 324, UTET, Torino, 1985, p. 202

⁴¹⁵ Omero, *Odissea*, IX, vv. 384-385, Einaudi, Torino, 1989, p. 249.

⁴¹⁶ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., pp. 217-218.

poetica non salva *a*, ma lo riduce solo a un'embrionale ineluttabilità, a un fenomeno privo di parole proprie del desiderio. La dolce percezione di essere un'«Animula vagula blandula», si è trasformato in mero effetto fenomenologico, così come la poesia latina si è trasformata nella «musica» pop dell'italiano moderno.

Il discorso riportato dal personaggio *a*, ovvero il poeta, presenta un movimento intrecciato tra l'io lirico sulla cui possibilità di esistenza il poeta indugia (vv. 1-7; 10-11). In mezzo a questa messa in scena di quella che sarà una lenta disgregazione dell'io, si inseriscono due versi dedicati alla descrizione del paesaggio (vv. 8-9). La seconda parte del discorso di *a* è caratterizzato dalla interconnessione tra paesaggio, soggetto e linguaggio (vv. 12-32), con particolare attenzione alla componente linguistica (vv. 33-42) e all'attività di scrittura che chiudono la parte dialogica del personaggio *a*. Non è un caso, infatti, se il discorso di Polifemo ruota soltanto intorno alla possibilità di scrittura e al solo movimento linguistico (vv. 43-53). In schema:

Persona *a* → Soggetto: *uomo, termine vago; uomo a cui non rispondo; salto che il piede spezza sopra il mondo.*

Paesaggio: *godono i prati acqua silenzio e viole; da fiale laghi, nevi si versano.*

Soggetto: *ho veduto nell'errare del mondo errante il sole.*

Soggetto + Paesaggio: *Mondo, termine vago; primavera / che mi chiami nel tuo psicoide fioco; ch'io stia la gioco, stia al fiato; io, e mondo primavera; e vengo dritto, obliquo; vengo gibboso, liscio; come germe che abbonda; di dente ammicco e striscio; e premo alle lane onde ammanta / il dì le sue fetali clorofille; M'adergo, prillo, come a musicale / sferza la trottola; non uomo, dico, ma bolla fenomenica; le bolle fenomeniche alle mille / stimolazioni variano s'incupano; sferica / è anche la speranza, anche la sete.*

Linguaggio: *Abiuro dalle lettere consuete; «vorrei trovare / parole nuove»; ma l'erba e il lembo muove; monadi / radianti, folle, bolle a corimbi e tu / tondo comunque [...] occhio di Polifemo.*

Polifemo → Linguaggio: *qui non si dissoda, qui non si cambia testo; frigge nel cavo fondo della vista; il renitente trapano; la trista / macchina; io Polifemo sferico monocolo / ebbro del vino d'Ismaro primavera.*

4.3.3.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte della IV Ecloga

Prima versione

Manoscritto n. 166

La poesia interpella il poeta paragonando le sue parole a un «dolce fiato» che nella prima versione riusciva a smuovere sollevando «il mendico di terra» tramite un movimento di innalzamento psichico e di possibile rinascita, segnalato anche dal «coma» e dal «muto» che chiudono il verso «il mendico di terra, il coma il muto»; mentre nell'ultima versione il «dolce fiato» del poeta genera nuove nascite schiudendole dai gusci. Rispetto alla stesura definitiva «I cieli educa il mondo, ho veduto / nei colori del mondo errante il sole» vengono aggiunti solo due versi «da fiale laghi, nevi si versano. / Occhio, pullus nel guscio». Nella prima versione, tuttavia, veniva sottolineata la prominenza del fattore naturale/stagionale secondo il quale i cieli educano il mondo, nei cui colori la poesia ha visto errare il sole. Nella prima versione il fiato disegna i contorni di un profilo in cui forse l'io potrebbe tentare di riconoscersi, ma tale impossibilità viene confermata nella scelta dell'immagine finale di una cera gialla disposta alla sofferenza «di lutea passibile cera». Rispetto alla versione finale permane la medesima immagine invernale «al cibo di bruma», prima tramite la bruma propria della foschia e della stagione invernale e poi alle lane. I lendini dei pidocchi vengono definite con «suspense» proprio perché sono in attesa di schiudersi: «O primavera di dei, uova, suspense» (v...). «Pollini / bolle, minimi soli, e tu»: le monadi inizialmente erano pollini, ancora una volta un elemento naturale.

Seconda versione

Manoscritto n. 167

La seconda versione presenta alcune variazioni piuttosto minime a livello contenutistico, ma che risultano interessanti se si guarda alla struttura, che riduce a questi pochi versi il discorso di Polifemo-poeta: «Pare / che questo nome, questo, l'ospitale / dono di Polifemo

al suo gesto: “Sarai / come il io: sarai fiato aperto d’un raggio / non ho che da te vivere tempo, viaggio: / questo, oh del vino d’Ismaro primavera».

Terza versione

Manoscritto n. 168

Titolo: *Ecloga minima: Bolla fenomenica, primavera, Polifemo* e riportava la data del 16/2/60. Anche questa terza stesura manoscritta riporta l’intero discorso di Polifemo in altri pochi versi: «Pare / che questo sia questo l’ospitale / dono di Polifemo al suo pasto: “sarai /uomo, avrai mani, volto, fiato / come il mio: ospite d’un raggio /non tuo che da te viene tempo, viaggio / io Polifemo sferico monocolo / scalco che il mondo trincia a chi lo mendica / per la bolla fenomenica».

INTERMEZZO

L’*Intermezzo* che segue a *Miracolo a Milano* comprende sette componimenti che si collocano tra il primo gruppo di quattro ecloghe e il secondo di cinque. Qui il tema del paesaggio assume un ruolo rilevante, divenendo ancora una volta il protagonista. Gli elementi naturali diventano centrali per il discorso poetico, trasformandosi in personificazioni stesse del poeta. A tale proposito Giuliana Nuvoli ha osservato come gli elementi naturali corrispondano ai vari tentativi di identificazione del soggetto poetico tramite un continuo processo di frattura: «Dopo una descrizione quasi in elenco di significanti fuori dell’ “io”, tangibili, chiarissimi, si verifica una rottura improvvisa ed appare l’ “io”, dapprima attraverso l’indicazione di altri avvicinati – quindi “io” ignoto perché dato da significanti che nulla hanno a che vedere col significato (siamo già in piena adesione alle teorie di Lacan) -, poi attraverso una disperata ricerca da parte del medesimo “io” significante, che finirà col trovare, logicamente, il nulla».⁴¹⁷

⁴¹⁷ G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, p. 39.

CON QUEL CUORE CHE BASTA

E questo, se si vuole, posso aggiungere:
-Là dove il fiume è un altro
e già corre il mare vicino ai tuoi seni,
e si scioglie la rete la pescagione, il mondo,
5 con te fra le erbe
abbondanti non munte giacevo.
Amore d'erba
non più fondo che l'erba,
lattice lucente, clorofilla.
10 Vampa aurea di fiammifero
cui volgere le spalle senza tema
come al vento ed al mare. Ma ora
ora anche il vero amore
tarda talvolta a farmi vivo.
15 Si lasci che io dica «io».
Quanto è difficile: io.
Ora: «io-sono» è questa emorragia...
.....
Ti prego, fammi un segno, lasciati
20 scorgere: tu tenera come onda,
rutila pescagione, rete, foce,
solco di mare, succo.
Perché posso giurarlo, posso
a fatica scavarlo, ma scavarlo
25 da me, questo che oggi non vuole
dirsi: con te, io ero.
.....
Energia divenivo,

statura anima attenzione
30 degna di misurarsi ai cieli.
Notti di resine, di corpi felici.
Cieli vigna abbondante, non munta, profumo.
Bevevo alla tua coppa, Urania.

Corpi sommi. Vi vedevo scorrere
35 veloci oltre il campo del vedere.
Scorrevi mare, notte, fresca mirra.
Posso giurarlo: io ero.
Senza nulla disperdere, nulla
Offuscare, nulla ferire. Senza
40 più, ma con solo quel cuore che basta.

Beveva il mare; suggeriva ai tuoi seni.

Dopo una particolare e rara ambientazione marina, il poeta prova a dare una definizione di sé, cercando di poter almeno pronunciare il pronome “io”. Questo componimento è stato definito da Spampinato una: «improbabile mappa dell’intersoggettività poetica, costruita su una memoria data come esperienza di contiguità spazio-temporale, ordinata tra un presente in continua erosione e un imperfetto di durata siderale».⁴¹⁸

«Il vero amore» aiuta il poeta a determinare in qualche modo il suo io frammentato e disperso, dove la figura femminile e la stessa poesia vengono a coincidere con Urania, cielo della verità e della conoscenza: «Bevevo alla tua coppa, Urania». Come ha osservato la Spampinato: «La donnapoesia si fa corpo desiderato, accoglie accenti da Cantico dei cantici. Urania è musa dell’equilibrio celeste, delle maree che gonfiano la luna, ma anche del vero, perché nel suo segno si dà conoscenza, si accede all’ordine delle sfere celesti».⁴¹⁹

⁴¹⁸ G. Spampinato, *La musa interrogata. L’opera in versi e prosa di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 120.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 121.

Con quel cuore che basta stabilisce che il «tu» è una figura materna, associando così il «tu» della poesia nelle *IX Ecloghe* al «tu» della madre e al «nome sepolto» di *Vocativo*. Il giuramento stesso afferma chiaramente il rapporto essenziale tra io e poesia, in particolare quella poesia determinata dalla percezione: il «cielo» di *Vocativo* viene qui identificato con Urania, musa dell'astronomia (vv. 12-33). La stretta associazione tra percezione ed essere è mantenuta nei due verbi in prima persona del gruppo di versi successivo: «vedevo» ed «ero». Polifemo, privato della vista, non può fare questa dichiarazione. Non accecato, *a* poteva attestare il suo essere finché poteva vedere le stelle (vv. 34-41).

Come ha suggerito Beverly Allen, le metafore sferiche delle *IX Ecloghe* funzionano nel libro nel suo complesso per delineare uno spazio in cui si fonda la parola.⁴²⁰ Questo spazio intra-orbitale è rappresentato alternandosi tra il mondo, l'occhio e l'unità germinale dell'essere nei testi che abbiamo letto. L'ipotesi per cui la metafora sferica si riferisca anche all'enunciazione, secondo Allen, è confermata dai casi in cui nei testi di Zanzotto i fenomeni della percezione e dell'essere vengono rappresentati come situazionalmente analoghi al fenomeno della parola⁴²¹. Fra questi, il più evidente si trova forse nell'*Ecloga IV*, dove l'uomo è identificato come bolla fenomenica, termine vago e germe. L'essenziale «termine vago» desidera «parole nuove» proprio come l'io di *Vocativo* desiderava coincidere con un «nome sepolto»: in entrambi i casi il linguaggio determina l'essere. Quello che le *Ecloghe* di Zanzotto sembrerebbero specificare in questa struttura metafisica è che il linguaggio determina l'essere definendo innanzitutto la percezione e, inoltre, che la percezione più essenziale è disponibile attraverso l'«errare» del linguaggio poetico, che evoca anche il movimento geologico dei massi erratici (più evidente in *Conglomerati*).

Anche in questa lirica il soggetto risulta predominante, seppur in termini di lenta scomparsa, ma restano soltanto gli ultimi tentativi di riconnessione con esso (vv. 1; 10-18; 22-28; 32-33; 35-38). Più accentuata, invece, è la fusione tra soggetto e paesaggio (vv. 2-6), che si è visto essere più ricorrente lungo le *IX Ecloghe*, più che descrizioni puramente paesaggistiche (vv. 7-9; 29-30). Infine, i pochi versi restanti (in totale cinque) ruotano attorno al linguaggio e al fare poesia (vv. 19-21; 31; 39). In schema:

⁴²⁰ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 223.

⁴²¹ *Ibidem*.

1° strofa → Soggetto: *posso aggiungere.*

Soggetto + Paesaggio: *là dove il fiume è un altro; corre il mare vicino ai tuoi seni; la
pescagione del mondo; con te fra le erbe / abbondanti non munte
giacevo.*

Paesaggio: *amore d'erba; clorofilla.*

Soggetto: *Ma ora anche il vero amore tardi talvolta a farmi vivo; si lasci che io dica «io»;
ora: «io-sono» è questa emorragia; ti prego, fammi un segno, lasciati /
scorgere.*

Linguaggio: *tu tenera come onda; rutila pescagione, rete, foce [...] succo.*

Soggetto: *perché posso giurarlo, posso / a fatica scavarlo, ma scavarlo / da me; con te,
io ero; energia divenivo.*

Paesaggio: *notti di resine; cieli vigna abbondante.*

Linguaggio: *bevevo alla tua coppa, Urania.*

2° strofa → Soggetto: *vi vedevo scorrere / veloci oltre il campo del vedere.*

Paesaggio: *scorrevi mare, notte, fresca mirra.*

Soggetto: *posso giurarlo: io ero; ma con solo quel cuore che basta.*

Verso finale → Linguaggio: *beveva il mare; suggeriva ai tuoi seni.*

4.3.3.5. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Con quel cuore che basta*

Prima versione

Manoscritto n. 158

Se confrontiamo il verso 8 della prima versione manoscritta: «fisica luce che mi rinnovavi», rispetto all'ultima versione si comprende meglio il processo di antropomorfizzazione della natura da parte del poeta, in cui la clorofilla delle piante corrisponde ad una «luce fisica» che consente di rinnovare la luce della sua anima. Nel verso che segue subito dopo, invece, «amore da lasciare / dietro le spalle senza tema come / il prato o il mare che oltre le reti / vicino ai tuoi seni correva / fisica luce: ma ora»,

l'amore della prima versione viene sostituito dall'intero verso «vampa aurea di fiammifero», ma il significato rimane uguale: un amore cui volgere le spalle «senza tema» così come al «prato», ovvero alla terra che nella versione finale diventa «aria» (un altro tra i quattro elementi naturali) e al mare cui oltre le reti scorreva una «fisica luce» dei versi precedenti.

Ai versi 17-18 il poeta faceva coincidere la luce con l'io poetico: «Ora stenta la luce, / ora io sono lo stento»: così come è stenta la luce anche l'io poetico si ritrova ad essere «lo stento», in quanto illuminato di riflesso da quella luce. Ai versi 18- 28: «Sabbie adriatiche / dove, Piave, diverso trascinavi. / Sale *d'energia divenivo*. / Saliva mente stabile, / occhio degno di misurarsi ai cieli / e i cieli mi aspettavano / *bevevo alla tua coppa, Urania*. / Sulle sabbie di Marte, nelle jungle di Venere» si nota come questa prima versione prevalga, come per gli altri versi, una dimensione più naturale, questa volta di ambientazione marina, nella quale il poeta si identifica assumendo atteggiamenti analoghi a un'unità mineraria minima e impercettibile «sale d'energia divenivo», ma anche al più piccolo elemento corporale «occhio» capace di confrontarsi con i cieli che lo attendono per chiedere nutrimento al cielo del vero e della conoscenza «*bevevo alla tua coppa, Urania*» tra le «sabbie di Marte» e le jungle di Venere. Il finale «Senza sforzo, ero. Come / voi corpi sommi, / voi dinamica quiete. / Ero con me, in ascesa / perenne, a centro, in quiete»: questi versi riassumono quanto scelto per l'ultima versione: il poeta senza alcuno sforzo poteva esistere, così come vedeva i «corpi sommi» in una «dinamica quiete», si trovava in «ascesa perenne» in quel «centro» che diverrà «quel cuore che basta».

Seconda versione

Dattiloscritto n. 159

Nell'apertura della seconda versione dattiloscritta: «sui tuoi seni tra le erbe / tra reti colme di mondo / sui tuoi seni giacevo» appare più evidente la personificazione materna della poesia. Zanzotto ha spesso riflettuto sulla volontà di trasformare la parola patria in «matria», lemma che conserva al suo interno almeno tre importanti significati semantici intorno ai quali ruota la sua poesia: lingua, terra e madre. Se nella prima versione il dialogo

era diretto «fisica luce che mi rinnovavi», ora è in terza persona: «fisica luce che mi rinnovava» (v. 12):

Ai versi 15-16: «Ora stento, ora non dico “io sono”, / ora sono lo stento» si avverte come rispetto alla prima versione in cui la luce permetteva al poeta di identificarsi con «lo stento», ora invece il poeta stesso «stenta», dove lui stesso è «lo stento», ragione per la quale non può nemmeno pronunciare «io sono». Interessante come questi versi cruciali per l'intera raccolta, in cui si manifesta la fuoriuscita dell'io dal corpo-involucro, siano stati sottoposti a continua *variatio*, si potrebbe ipotizzare come tale continua rivisitazione risponda alla necessità di rendere evidente questo importante passaggio che annuncia la definitiva scomparsa dell'io, il quale non può più identificarsi né con il paesaggio né con il linguaggio.

Piuttosto vicina alla prima versione in cui la poesia compare «tenera come un'onda» con i «capelli di sale e d'energia» con i quali si identifica il poeta, ai versi 18-26, si leggeva: «Sabbie adriatiche, / Piave così diverso / e tu, tenera come un'onda, / tu, capelli di sale e d'energia. / Correva il mare vicino ai tuoi seni. / Sale ed energia divenivo. / Stabile mente, occhio / degno di misurarsi con la forza dei cieli. / Notti di mirra e di corpi felici. / Cieli vigna abbondante, profumata. / Bevevo alla tua coppa, Urania. / Non le sabbie di Marte, non iungle di Venere, / non di Diana l'ostinato / cristallino diniego, nel cristallo / dell'oculare, ma latrati altri corpi / diversamente felici». La riduzione dell'io a occhio, quindi a pura visione, è in grado di confrontarsi, come avveniva nella prima versione, con «la forza dei cieli» da quali il poeta intende attingere a verità.

Nel finale «Senza nulla spendere, ero. Come / voi corpi sommi, quiete / centro per voi, per tutti. / Ero con me, in ascesa, in orbita. / Ero col mare. / E correva il mare vicino ai tuoi seni»: qui si fa più esplicita l'ambientazione marina, insolita per Zanzotto, ma il poeta intende rafforzare questa identificazione con il sale del mare, intorno al cui immaginario si muovono i tre corpi celesti, che denotano la poesia, dai quali attingere la verità: Urania, Marte e Venere. La donna-poesia «tuoi seni» dalla quale il poeta può trarre nutrimento è vicina al mare che corre, bagnandola così di un'acqua rigenerante e lontana dalle interferenze della storia, che per il poeta sono sempre connesse all'elemento geologico-terrestre.

Terza versione

Dattiloscritto con aggiunte a penna n. 160

In questa terza stesura dattiloscritta il poeta ha condensato i tre versi che troviamo nella stesura definitiva in questi due: «tra reti della più grande più rutila pescagione / tra reti abbondanti di mondo, giacevo». Al verso 9, con la scelta di «verdi scuri», Zanzotto sembra voler sottolineare come la natura abbia ancora un aspetto positivo e rassicurante, che in seguito rimarrà pura plastica, immagine molto frequente in *Meteo*. Ai versi 22-24 «sabbia, sale, energia. / Sale ed energia divenivo. / Stabile mente, occhio»: sabbia, sale, energia, occhio sono gli elementi focali intorno ai quali si aggira la metamorfosi dell'io poetico. Il finale, invece, appare molto vicino alla terza versione. «Senza nulla spendere, ero. Come / voi corpi sommi, quiete / centro del vostro vero, / ero con me, in ascesa, ero col mare. / Correva il mare vicino ai tuoi seni».

Quarta versione

Dattiloscritto n. 161

In generale questa quarta stesura dattiloscritta non presenta molte variazioni, ma si può notare come al verso 8 gli elementi naturali da lasciare alle spalle sembrano rievocare l'atteggiamento di Zanzotto di collocarsi *Dietro il paesaggio*: «Amore da lasciare / dietro alle spalle, gran scoperta / come l'erba, la sabbia, il mare». Senza / colpe»: da questa variante si può ipotizzare che l'enjambement «Senza / più» sottintenda le colpe. Il finale si avvicina maggiormente alla stesura definitiva.

Quinta versione

Dattiloscritto n. 162

Titolo: *Se si vuole*

Non presenta particolari, se non minime, variazioni.

ECLOGA VI

Ravenna, Macromolecola, Ideologie

- Buio s'interpone a togliermi,
vitrea stasi mi sloga
dall'amico soffio, soffice,
delle tarde nevi primaverili?
- 5 A Jesolo un sole unico su
nevi marine
e deserti di spiagge vespertine di marzo
via ci furono, viatico,
fino al primo struggente pimento della notte;
- 10 fummo un amore fummo un'armonia
violenta fummo
il più il vero l'offerta,
quanto d'umano
può dare questo secolo di rictus,
- 15 d'infarto, di fissile psiche.
Fummo la neve più bella il mare
più nevoso
il pino
più raggianti di rami
- 20 fummo l'aroma del pinoso mare.
Nulla ci vincerà, nulla, se questo
davanti al petto, nel pugno terremo,
se tutto questo sarà nostra lancia,
se nelle coazioni
- 25 nei compromessi nelle reticenze
dei sostrati che della vita
i malcerti succhi ci somministrano,

se oltre i chimici idoli, oltre
le spirali macromolecolari,
30 ostinatamente filtreremo:
noi fede, noi amore,
che incalza
il senza-fine-inerte
e lo stimola su al
35 significato che ancora non respira
che ancora non è tendine, non sangue.
Fino a te un varco
sempre mi sarà aperto
in ogni incubo in ogni inibizione,
40 fino a me sempre tu potrai
toccare, essere, dire:
solo che un poco
filtri la mente oltre, stilli oltre, colma resina.

Jesolo è profumo di neve
45 ma Ravenna è l'eredità inesausta
dell'amore: adriatico
è il nome del nostro amore.
Fra relitti e fatica lampeggianti
sulla ben sicura soffocazione
50 sulla satolla terrena mandibola,
tra livellati coacervi tra
colloidali depressioni
che tu non vedevi, tu libera,
tra occhiute gemme iridi
55 di pietrischi collane
per ogni istante nostro

per la tua voce vagante narrante,
su quel mare di marzo
mare di scorie nascite delizie
60 mare d'azzurro semifossile
febbricitante fabbro d'organismi,
su quella sabbia che fu prodiga
di conchiglie e miraggi alla tua dolce
mano cogliente
65 – e fu madre, col mare dalle animose viscere,
madre di tanto amore –
lottai con te, e pini all'orizzonte
furono e intorno al puro pino
all'aroma adriatico
70 del nostro amore.

Credi. Come io contro tutti
i silenzi crederò:
solo, tu mai non credere
ad alcun mio silenzio
75 ad alcuna mia assenza ad alcuno
mio non-poema.
Credi: che nulla mai ci spende
nulla ci ruba se un sospiro
– basta un sospiro –
80 solco fomento cielo
c'invade, quel sospiro
forte che turba e orienta
la sapienza insipiente:
reticolati torri
85 e spirali macromolecolari

babeli esili innumeri
 circuiti agguati triboli ove, vinta,
 la piaga la distonia la tomba,
 vinto, il drago letargico
 90 arde in io-sono
 anche se sotto il moggio,
 anche se nel pozzo, in malebolge,
 si fa noi: noi sospiro
 a gridare il sospiro.

95 E Ravenna di tenebre e di vento adriatico,
 che unisce
 ai cascami melmosi dei manti agli attoniti
 salini re le speranze
 in questa melma in questo allume in questo
 100 sanguigno effettuofo giustiziante
 impennarsi dialettico dell'essere,
 e Ravenna riflesso di re,
 mirra e aiola di resine,
 che crede sé i suoi spazi i suoi amori
 105 riflessi macromolecolari,
 Ravenna coi suoi mari fantasma,
 essa, che corre al mare – abbandonata –,
 che s'avvalla col poeta-nume
 coi pini-numi
 110 e i mari presa nelle reti
 di santi pavimenti,
 sarà midollo utero luce
 esemplifica:
 sarà il nevoso marzo

115 che tra i pini s'ammalia a mutazioni
 dei liquidi infiniti palinsesti
 che azzurri azzurri si spogliano
 d'ogni mistero, che ogni mistero tendono
 nudo, ogni pesce ogni onda ogni
 120 vita che fu da vita,
 poi che leggersi sanno
 sul fondo vivo del nostro giorno.

La descrizione del paesaggio diventa tema centrale dell'intero componimento, dove il poeta si trova a Jesolo e seduto in riva al mare ricorda un momento passato in cui si trovava insieme a una sua interlocutrice, identificabile ancora una volta con la donna amata o con la poesia stessa, quando «fummo un amore fummo un'armonia / violenta fummo / il più vero l'offerta, / quanto d'umano / può dare questo secolo di rictus, d'infarto, di fissile psiche. Fummo la neve più bella il mare / più nevoso». Tutto questo che è già stato, il poeta lo conserverà dentro di sé, in quanto possibile difesa contro le avversità insite nell'esistenza (vv. 21-30).

Queste allusioni al petrolio e ai recenti impianti dell'ENI «vanno considerate nella prospettiva di una *spes* laica che concede dei risvolti positivi a una tecnologia che ancora non ha manifestato tutte le sue devastazioni».⁴²² In questo paesaggio devastato il poeta immagina di poter aprire un varco, che lo riconduca indietro nel tempo: «Fino a te un varco / sempre mi sarà aperto / in ogni incubo in ogni inibizione, / fino a me sempre tu potrai / toccare, essere, dire», dove il varco, come *Per la finestra nuova*, consente di affacciarsi ad una nuova prospettiva di realtà. Improvvisamente si passa alla città di Ravenna «eredità inesausta / dell'amore», ma dove, tuttavia, in antitesi vi compaiono «relitti e fatica lampeggianti / sulla ben sicura soffocazione / sulla satolla terrena mandibola, / tra livellati coacervi tra / colloidali depressioni», dove il poeta osserva un «mare di scorie» e un «mare d'azzurro semifossile» di petrolio. Come ha affermato Baldacci: «attorno alla città di Ravenna, città dantesca, si cerca di armonizzare il rapporto tra uomo e progresso,

⁴²² S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1477.

affidandosi alle ragioni della poesia, che fendono, interrompono le ideologie totalitarie del Novecento così come le derive infere dello sviluppo industriale. Un'inarrestabile pratica di fede (nella poesia, nell'uomo) si esprime in questo incalzante sforzo poematico, nell'ostinazione di un sospiro che si afferma oltre i deserti del nichilismo».⁴²³ In tale devastazione paesaggistica il poeta, tuttavia, può ancora conferire qualche connotazione positiva recata dalla rievocazione dell'amore, che odora di pino e di mare Adriatico (vv. 62-70). L'imperativo «Credi» posto in posizione incipitaria alla terza sezione è un'esortazione alla sua interlocutrice e forse allo stesso tempo monito per il poeta stesso (vv. 71-76).

Soltanto attraverso l'affermazione dell'io e il ritorno armonico con la pratica poetica, ci si trova ad essere (vv. 85-90):

spirali macromolecolari
 babeli esili innumeri
 circuiti agguati triboli ove, vinta,
 la piaga la distonia la tomba,
 vinto il drago letargico
 arde in io-sono

Un «sospiro / forte che turba e orienta la sapienza insipiente» è l'ultimo barlume che possa riarmonizzare il ricongiungimento con la poesia. Tale speranza si fa concreta nell'immaginazione del poeta (vv. 98-105). Ravenna, infine, personificherà il «midollo utero luce» di tale unione armoniosa.

Il componimento, suddiviso in quattro strofe, è interessante per l'intersecazione dei tre movimenti, dove maggiore concentrazione viene riservata per il vettore linguaggio e per il paesaggio, la cui deturpazione costituisce l'argomento dell'ecloga. Le punte soggettive occupano principalmente le prime due strofe (vv. 1-4; 10-15; 21-43; 67-70), in cui si interseca anche la fusione del movimento paesaggistico con quello soggettivo (vv. 16-20). Il paesaggio che inizialmente fa da sfondo alla vicenda (vv. 5-9), tende a prevalere

⁴²³ A. Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Liguori, Napoli, 2010, p. 141.

soprattutto nella descrizione riportata nella seconda strofa (vv. 44-66) per poi concludersi in quella finale (vv. 95-122). L'argomento linguistico, intrecciato con quello del luogo, appunto Ravenna, oltre a evocare l'eco dantesca, costituisce la "spirale macromolecolare" che tenta di unire il pronome "io" all'atto creativo e compositivo della scrittura poetica, occupando l'intera terza strofa (vv. 71-94). In schema:

1° strofa → Soggetto: *Buio s'interpone a togliermi; vitrea stasi mi sloga / dall'amico soffio.*

Paesaggio: *A Jesolo un sole unico su / nevi marine / e deserti di spiagge vespertine di marzo; fino al primo struggente pimento della notte.*

Soggetto: *fummo un amore fummo un'armonia; quanto d'umano / può dare questo secolo di rictus, / d'infarti, di fissile psiche.*

Soggetto + Paesaggio: *Fummo la neve più bella il mare / più nevoso; il pino / più raggiante di rami; fummo l'aroma del pinoso mare.*

Soggetto: *Nulla ci vincerà; se tutto questo sarà la nostra lancia; i malcerti succhi ci somministrarono; oltre / le spirali macromolecolari, / ostinatamente filtreremo: / noi fede, noi amore; e lo stimola su al / significato che ancora non respira / che ancora non è tendine, non sangue; Fino a te un varco / sempre mi sarà aperto; fino a me sempre tu potrai / toccare, essere, dire.*

2° strofa → Paesaggio: *Jesolo è profumo di neve; ma Ravenna è l'eredità inesausta / dell'amore: adriatico / è il nome del nostro amore; Fra relitti e fatica zampeggianti; tra occhiute gemme iridi / di pietrischi collane; su quel mare di marzo; mare di scorie; mare d'azzurro semifossile; su quella sabbia che fu prodiga; di conchiglie e miraggi.*

Soggetto: *lottai con te.*

3° strofa → Linguaggio: *tu mai non credere / ad alcun mio silenzio / ad alcuna mia assenza ad alcuno / mio non-poema; quel sospiro / forte che*

*turba e orienta / la sapienza insipiente: / reticolati torri / e
spirali macromolecolari / babeli esili innumeri; la piaga la
distonia la tomba; anche se sotto il moggio, / anche se nel
pozzo, in malebolge, / si fa noi; a gridare sospiro.*

4° strofa → Paesaggio: *E Ravenna di tenebre e di vento adriatico, / che unisce / ai cascami
melmosi dei manti; e Ravenna riflesso di re / mirra e aiola di
resine; riflessi macromolecolari; Ravenna coi suoi mari fantasma;
essa, corre al mare [...] s'avvalla col poeta-nume / coi pini-numi
/ e i mari presa nelle reti; sarà il nevoso marzo / che tra i pini
s'ammalia a mutazioni / dei liquidi infiniti palinsesti / che azzurri
azzurri si spogliano; ogni pesce ogni onda.*

Ecloga VII

Sul primato della poesia

Persone: a, b

b – In attonita mistificazione
immaginare cose senza voce
noi senza noi? Ma io guardo il mio volto,
la mano brucio nel sole, nell'acqua,
5 non sognerò l'informe;
stagione aperta, programma,
elemento che oscilla
e si modula, «lingua»
chiedo di poter dire...

10 a – Se un odiato dettame talvolta mi toglie
ai dolci paesaggi, se

(pacata la terra
e precaria accogliendomi ogni giorno
risorgente da puri sonni)
15 se il ricostruito
vero talvolta
vado obliando nell'abietta necrosi
che noi siamo a noi stessi,
pure, improvviso afferro
20 il rivolgimento, l'accordo;
vinco tremori, raggiro
ostacoli esili e inumani,
e amore
tutto il mio amore
25 è me, profondo e spesso
me, ed in quel ciclo tutto
con innovato candore vige, palpita.
Vedi: il canale di linfe beato,
curvo ai tramonti, azzurro;
30 vedi: gli arbusti, il sole, il greto,
vedi: gli operai, le api, i fumi,
tutto il mosaico onde ci componiamo,
tessere inerti noi stessi ma impegno
che il crudamente segregato unisce,
35 ecco la lieve vita
che ti si soffia nella mente,
ecco la fola
che tuo intimo seno fa del mondo
e ti soffolce fulva, fedele, calda.
40 Foglie a mille avvolgeranno i tuoi giorni,
tu stessa, amara, ti vedrai nello smalto

del canale attenuarti
con la luna
pallida coppa
45 inclinata sull'aureo settembre;
ecco già quel che fosti
e quel che sarai si confondono
nel taglio della luna e del canale,
ma io ti sorreggo io ti colgo con questo
50 mormorio più depressso del nulla,
e non so se tu sia
tutta in questa carenza d'un silenzio
appena appena smosso, già ricadente:
ma della lena
55 ch'è di noi, ch'è da noi,
del grande sogno
che ostentatamente testimonio
(ore e paesi
e te, su tutto, te fra questi segni
60 assurta, stella-nova
in faccia al sole ai boschi alle insidiose
tardità) so che a te paragono
e ritesso e riporto ogni linea
amando e parlando in un atto
65 come perché tu sia. Ché dire, emergere,
(anche se sogno
è questo stesso sillogismo)
specchi di sé risplendono: sovrana
convenzione.
70 E tu fatica e prega e emergi
con me per chi di fatiche alimenta

queste sere, addolcisce di riposi,
 con me parla dei sanguinei
 giardini di settembre
 75 volti al naufragio,
 delle strade che chiudono, dei cieli
 cui già mirano le ombre,
 di quest'eco in disparte, che accoglie
 in una fiamma tranquilla, odorata
 80 come un giaciglio, la nostra sostanza.
 Perché la luce non ha che la luce
 a esplicitarla, nel suo
 attimo.

In questa settima *Ecloga* il primato della poesia non è sostenuto dal personaggio *b*, la personificazione della poesia, ma questa volta dal personaggio *a*, colui che cercava «parole nuove» nella *Ecloga IV*. È la poesia stessa che cerca una «lingua» come codice o «programma» che sia abbastanza malleabile da adattarsi alla forma onirica delle cose «non sognerò l'informe». La lingua che in questo contesto il personaggio-poesia desidera è materica, ovvero, volta a determinare «un'intima percezione della forma»:⁴²⁴ la poesia non può immaginare «cose senza voce», poiché, senza le parole, la realtà scomparirebbe.

Dal v. 40 viene rivelata l'associazione tra la poesia e la sfera lunare, luogo trafitto dalla tecnologia dell'uomo. I destini della poesia della luna, infatti, sembrerebbero procedere verso un declino irreversibile, ma ancora una volta l'avversativa “petrarchesca” (v. 49) introduce un singolare supporto soggettivo.

La sintassi non termina con i due punti che segnano una nuova caduta (v. 53), ma prosegue con un'anafora avversativa che introduce l'analogia tra poesia ed essere, analogia testimoniata dal “respiro” e dal “sogno” di cui è composto il «noi». Questo confronto analogico è anche (v. 63) il ritorno di una linearità «ogni linea»: non solo le traiettorie che

⁴²⁴ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 227.

si trovano altrove nei testi di Zanzotto, ma forse, come ha osservato Beverly Allen, anche una suggestione etimologica («linea-lineamenti») di percezione corporale.⁴²⁵

Il ritorno della convenzione linguistica rende percepibile l'essere nominandolo: l'«eco», in quanto percepibile, è più essenziale del «nome sepolto», che in *Vocativo*, invece, era l'impercettibile origine. Nell'istante della percezione (vv. 81-83) la fonte non è propria dell'essenza, come narra la luce refrattaria degli ultimi versi del poema.

Il linguaggio puro e portatore di autenticità evocato da Zanzotto sembra esser così vero da poter conferire una forma reale agli elementi descritti; come ha osservato Beverly Allen, nel dialogo vi è sottesa: «una continua ricerca di una lingua in quanto codice, o programma, che dovrà essere tanto duttile da adattarsi alla forma onirica delle cose [...] Il linguaggio a cui la poesia anela è materialistico in quanto determina un'intima percezione della forma».⁴²⁶

Gli ultimi versi riflettono, infatti, la convinzione per la quale tutta la realtà, compresa la corporeità stessa del poeta, sia l'«eco» (vv. 78-80) di una voce che si propaga nell'aria e conferendo vita e forma alle cose: «quest'eco in disparte, che accoglie / in una fiamma tranquilla, odorata / come un giaciglio, la nostra sostanza». La visione poetica di Zanzotto sarebbe secondo Allen: «una cecità di fronte all'inganno dei segni che, poiché ingannevoli, possono essere arbitrariamente manipolati lungo una catena infinita e potenziale di significati».⁴²⁷

Il dialogo tra il personaggio *a* e *b* ruota principalmente attorno ai vettori di Linguaggio e Soggetto con qualche tratto paesaggistico. Alla poesia, qui rappresentato dal personaggio *b*, spetta il compito metalinguistico di parlare della possibilità di scrittura stessa (vv. 1-9), discorso che verrà ripreso in più occasioni dal poeta (vv. 35-39; 46-48; 58-62; 65-83). Il personaggio *a*, invece, cerca sempre di ricondurre il dialogo sulla possibilità di creare una conciliazione tra l'io psichico di chi parla e l'«odiato dettame», ovvero i tentativi faticosi che spesso producono solo silenzi e afasie (vv. 10-27; 32-34; 49-57; 63-65). In schema:

⁴²⁵ *Ivi*, p. 228.

⁴²⁶ Ead., *Verso la "Beltà". Gli esordi della poesia di Zanzotto*, op. cit., p. 186.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 191.

Persona *b* → Linguaggio: In attonita mistificazione; immaginare cose senza voce; non sognerò l'informe; programma; elemento che oscilla / e si modula, «lingua» / chiedo di poter dire.

Persona *a* → Soggetto: *Se un odiato dettame talvolta mi toglie / ai dolci paesaggi; se il
ricostruito / vero talvolta / vado obliando nell'abietta necrosi /
che noi siamo a noi stessi; improvviso afferro / il rivolgimento;
vinco tremori, raggiro / ostacoli esili e inumani; tutto il mio
amore / è me, profondo e spesso / me.*

Paesaggio: *il canale di linfe beato; curvo ai tramonti, azzurro: gli arbusti, il sole, il greto;
gli operai, le api, i fumi.*

Soggetto: *tutto il mosaico onde ci componiamo; tessere inerti noi stessi.*

Linguaggio: *ecco la lieve vita / che ti soffia nella mente; ecco la fola / che tuo intimo seno
da del mondo.*

Paesaggio: *Foglie e a mille avvolgeranno i tuoi giorni; tu stessa, amara, ti vedrai nello
smalto / del canale attenuarti / con la luna / pallida coppa / inclinata
sull'aureo settembre.*

Linguaggio: *ecco già quel che fosti; e quel che sarai si confondono / nel taglio della luna
e del canale.*

Soggetto: *ma io ti sorreggo io ti colgo con questo / mormorio più depresso del nulla; e
non so se tu sia [...] già ricadente; del grande sogno che ostentatamente
testimonio.*

Linguaggio: *e te, su tutto, te fra questi segni; stella-nova / in faccia al sole ai boschi alle
insidiose / tardità.*

Soggetto: *so che a te paragono / e ritesso e riporto ogni linea / amando e parlando in un
atto / come perché sia tu.*

Linguaggio: *Ché dire, emergere; è questo stesso sillogismo; sovrana convenzione; E tu
fatica e prega e emergi / con me per chi di fatiche alimenta / queste sere; con
parla dei sanguinei giardini di settembre; delle strade che chiudono; di*

*quest'eco in disparte, che accoglie / in una fiamma tranquilla [...] la nostra
sostanza; Perché la luce non ha che luce / a esplicitarla.*

Ecloga VIII

Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere

Persone: a,b

b – Soffia oro settembre nelle lente
giornate, nel
sole largamente speso, libero.

Ora dei fumi

5 e dei fati d'un tempo più non resta
traccia sul mondo e mai remoto
più da quest'oggi d'anime e d'intenti
giunti a frutto, di filtri e
d'elitre lampeggiante,

10 mai più remoto fu il timore.

Mai dalla terra

più distratta è la morte e se pur stanche
labbra e stanchi occhi si chiudono
forse in qualche paese

15 -che non è qui, non qui tra i nostri passi –
è solo per avere
una calma più alta ma contigua
a questa che ci adempie e che ci affama.

a – Eppure scarse e sorde – non sono

20 che mesi – scene
cui m'affido ora tepide eloquenti,

io vi vedevo e nelle vostre
glaciali stanze il pianto
versavo (ogni essere
25 ogni segno ogni senso attraversato
da una corrente di menzogna: psuedo:
non sogno, falsità).
E voi ricordo, chimici
nomi, angeli, fomenti,
30 a sostentarmi a indurmi
oltre me stesso ai greti
affannati del sonno. E oltre il sonno la spada
infallibile, l'alba, il novissimo
incredibile sangue mio di ogni alba,
35 il mio sangue ad aprirmi al peggio, all'alba,
fortissima nell'odio.
E anche la tua mano,
brezza, latte, levamen,
anche la mano tua sento posarsi
40 dolce e tuttavia piena
sulla mia fronte, come
se destandomi, infante, ecco il vomito
mi lacerava, e un'altra mano
infinitamente digitata
45 m'aiutava premendo sulla fronte.
Sento la mano tua e il mio morto
sudore, jazz antichi
frondeggiano, fa notte
su grammofoni antichi
50 metallici,
nulla mi giova, lo so, a nulla giovo,

inficiarmi si tenta, trasgredirmi.

b- E ora tutto questo non è più
che una nota di guasto in fianco al pomo
55 altissimo, vermiglio,
e ora tutto questo non è più
non più dell'indolente
forma già umana
che tanto s'impicciolì sotto le zolle vivide
60 tanto se ne umiliò
che né umana né forma
né – benché scarsa –
sostanza più si crede.
E ora tutto questo non è più
65 non più di quanto cova
forse nel profondo della valle
e, benché sia meriggio, ingombro in sé
giace, e nei suoi misteri
muscosi. Ma tu
70 non cadrai, tu fiorirai per sempre
del tuo vero. Esitando e vagando
inabile, cedendo
facendoti
sanie informale, nigredo, liquame,
75 fimo implorante, fimo
muto, vincesti.

a - Ma io starò, perché tutto l'occhio offrii:
a ciò che arde ogni frode
perché tutto volle arso nella frode.

80 Ora potrò, cibo, lasciarmi cogliere.
Ora avrò l'invenzione, il movimento,
avrò anche te e l'unico
amore, ora che più non conta nemmeno l'amore,
ti sveglierò
85 ti guiderò nel sole,
ora che più non conta nemmeno il sole,
perché tutto conosce
maestramente l'arte dell'esistere.
Ora mi sarà inutile
90 dirti e dire, poi che tutto dice
di te, per me. Ti guiderò nel vuoto
sempre più vuoto e cerulo
che settembre apre
intorno ai cuori, estrema
95 bellezza cui la prossima
condanna nulla lede, anzi l'avvia
felice e fonda come
un fiume che più non afferra
non cura se non il suo stesso fluire.

Nell'ottava *Ecloga* le due immagini, quelle della voce e dell'ombra, che precedono la rassicurazione finale «non temere» del sottotitolo dipendono in misura parziale o sinestetica dalla nozione di percezione visiva. L'*informità* potrebbe essere considerata all'interno di un parametro visivo, mentre *la voce e la sua ombra* denotano un'impossibilità di rappresentazione materiale resa attraverso l'endiadi sinestetica di «voce» e «ombra»: la voce, infatti, dovrebbe essere accompagnata da una forma di risonanza più che da una corrispondenza visiva (per di più immateriale «ombra»). In quest'*Ecloga* si assiste a un capovolgimento di ruoli: l'amore e la parola poetica insieme possono determinare l'atto percettivo e quindi l'essere, ma la percezione e l'essere

determinano reciprocamente o tautologicamente anche l'amore e la parola. Nell'*Ecloga IV*, Polifemo rappresentava il personaggio-poesia che era cieco, così come lo era Omero: seguendo questa direzione interpretativa, avanzata ancora da Beverly Allen,⁴²⁸ Zanzotto mette in luce come la visione poetica sia associata alla cecità e all'apparenza. Se Odisseo riesce a fuggire dalla caverna di Polifemo, ciò è dovuto non solo al suo stratagemma, fraudolento al punto da presentarsi nelle sembianze di una pecora, ma anche all'incapacità di Polifemo di scoprire lo stratagemma, in quanto accecato. La figura dell'Omero che si nasconde dietro le figure del testo di Zanzotto potrebbe suggerire, invece, che la visione poetica è proprio una forma di cecità di fronte alla frode dei segni che, proprio perché ingannevoli, sono capaci di essere arbitrariamente manipolati su una catena potenzialmente infinita di significati.⁴²⁹

La luce dorata di settembre fa da sfondo all'apertura di quest'*Ecloga* torna circolarmente alla fine del componimento. Il cerchio che lascia questo "secondo" settembre è aperto su un vuoto «ceruleo»: si tratta di vuoto implicito che viene presentato in contrasto con una presente pienezza interiore di intenti (vv. 7-8). Nel cielo sopra questi paesaggi contraddittori, il sole è in gran parte spento (vv. 1-3), dove la sera è offerta come lo spegnersi di un incendio e il personaggio *b* presenta una sorta di indebolimento generalizzato (vv. 2-3; 5-6; 6-7; 11-12). Man mano che il sole si esaurisce così scompaiono alcune delle entità percepibili dell'immaginazione (vv. 4-5), dell'amore (v. 10) e della chiusura (v. 12): queste svaniscono con la luce di Apollo come se un tempo fossero dipese da quello stesso bagliore per essere percepite. Questa è una morte in cui la percezione e l'espressione sembrano logorarsi come la luce del sole, ma non è la morte della poesia, che invece viene immagina altrove (v. 15). È semmai, prosegue *b*, una mimica della calma che si ottiene ora che il sole spento è «libero» (vv. 16-18). Il deittico «questa», come ha osservato Allen, denoterebbe una calma che non dipende né dall'enunciato né dalla percezione, ma l'apparente assenza di forma crepuscolare fornisce un'ambientazione per l'informe luce del giorno e una nuova percezione, non vincolata a questa luce diurna,

⁴²⁸ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 232.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 233.

diventa possibile.⁴³⁰ Il poeta, infatti, si oppone a questo sbiadirsi della luce: «Eppure» (v. 19) irrompe, insistendo sulle scene che hanno dato forma narrabile alla sua esistenza. Ad essi si rivolge con buona fede (vv. 20-21) iniziando un'autobiografia della vista e del suono basata sul richiamo visualizzante di «io vi vedevo» (v. 22) e sull'architettura percettibile dell'enunciato poetico (vv. 22-23): le stanze della poesia diventano luoghi per esprimere l'angoscia soggettiva (vv. 23-24). Questa narrazione autobiografica, tuttavia, viene minata non appena compare l'interruzione rivelatrice di una parentesi che interrompe e rivela la scena ricordata, come qualcosa di meno che essenziale, molto meno vero di un sogno (vv. 24-27).

I discorsi di *a* persistono, tuttavia, oltre la propria interruzione attraverso la scena di una notte insonne cavalcata da angeli «chimici» fino a un'«alba» omicida. Anche in questa sequenza di scene, la presa di posizione di una vita, il conforto arriva come presenza di poesia immediatamente sincronizzata al corteo del passato, una consolazione di sollievo e mitigazione: «levamen» (v. 38). Il tocco della poesia non è qui un umile tocco, ma un dolce «posarsi» sulla «mia fronte» (vv. 39-41), mentre il presente ritorna con una musica antica «jazz antichi» riprodotta meccanicamente. Come ha messo in luce Allen, le «stanze» che racchiudono la scena percettiva nel presente vengono racchiuse metaforicamente all'interno di macchine metalliche.⁴³¹ Questa moderna alienazione della riproduzione meccanica, dove un tempo vi erano le gare di canto, sembra annullare l'efficacia del tocco rassicurante e materno della poesia e nessuna contestazione consente ad *a* di andare oltre la chiusura di questa autobiografia su una nota amara di reciproca inefficacia: (v. 51). La poesia risponde sostenendo che il presente non sia una concentrazione del passato ma semmai un supplemento, un'aggiunta ad esso.

L'anafora rafforza l'aggiunta, poiché il verso 56 introduce una ridefinizione di «tutto questo» che designa appositamente la «nota di guasto», come la forma, un tempo umana, si è indolentemente rimpicciolita a tal punto da aver quasi perso ogni nozione di sé come umana o forma (vv. 56-64): una specie di uomo-non-uomo. Ai versi 65-70 «tutto questo»

⁴³⁰ *Ivi*, p. 239.

⁴³¹ *Ivi*, p. 240.

riceve una definizione nominale indefinita, che dipende per una possibile figurazione dalle scelte verbali: «cova» e «giace».

L'unica avversativa di *b* appare al v. 70 per dichiarare che *a* non è «tutto questo», che c'è una verità per *a* con la quale effettuerà una fioritura essenziale e fornirà un punto d'appoggio sicuro. Qui appare una verità per il poeta, ovvero la capacità di resistenza tramite la rinuncia della propria forma, poiché essa è possibile sotto l'inganno dell'apparenza: «Ma tu / non cadrai, tu fiorirai per sempre / del tuo vero» a cui segue un lento processo di disintegrazione della materia (vv. 75-77). Secondo il suggerimento di Beverly Allen, questa vittoria enigmatica può essere più chiara se viene considerata in un contesto più ampio come l'ingresso da parte del poeta nel luogo della poesia a cui lo ha consegnato il colpo di Apollo molto tempo fa (in *Arse il motore*): *a* ha ceduto il suo essere alla materia in decomposizione del luogo di ispirazione poetica e così, lui stesso, un giorno fiorirà.⁴³²

La vittoria di *a* è una capacità di sopportare «Ma io starò» acquisita proprio da questa rinuncia «perché tutto l'occhio offrii» (v. 78). Il poeta resisterà perché ha ceduto la sua percezione auto-vincolata a una volontà che rivela la frode dell'apparente.⁴³³ Il presente emerge, «ora potrò», da questo rapporto paradossale con il futuro e, designatosi come «cibo», *a* dichiara che ora potrà lasciarsi «cogliere» (v. 81). Il poeta non cercherà più nutrimento per la poesia e allo stesso tempo acquisirà «invenzione, movimento, te» e «l'unico amore». Il profetizzato possesso di un unico amore da parte di *a* è mostrato al v. 84 come risultato paradossale della perdita di valore di quello stesso amore. Ciò che non conta di più è ciò che guadagnerà il poeta, poiché accecato non può più contare su quello che vedeva come «amore», ma ora grazie alla condizione di cecità paradossalmente può ottenerlo. Rinunciando alla sua capacità di contare sui segni, forse, può evitare la frode dell'apparente e questo non-vedere farà di lui un'ottima guida.⁴³⁴ È in quanto guida della poesia che *a* ora vede sé stesso ciecamente; risveglierà la poesia e la condurrà «nel sole», ora che anche il sole, fonte sia di ispirazione che di significazione, come l'amore, non

⁴³² *Ivi*, p. 241.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 242.

conta più (vv. 86-87). La specificità metaforica, orbita di ciò da cui prima si vedeva che l'enunciato e l'essenza dipendevano, passa tramite l'abbandono del segno a una padronanza cognitiva universale (vv. 88-89).

Attraverso un movimento che ritorna al settembre iniziale, il poeta intraprende il suo viaggio verso il vuoto che identifica con un percorso di «estrema bellezza» (v. 95-6). Il dialogo tra *a* e *b* è attraverso principalmente dal linguaggio e dal soggetto con qualche breve descrizione stagionale evocata dal paesaggio, come avviene nei primi tre versi. Le delineazioni temporali fungono spesso da contorno rispetto alla vicenda narrata in versi, con uno specifico momento stagionale che introduce le parti dialogate (vv. 1-3; 93-99). Come per l'*Ecloga* precedente il discorso è principalmente focalizzato sul soggetto psichico e lirico del poeta, anche quando è il personaggio *b*, ovvero la poesia, a prendere parola (vv. 53-76) vi è sempre una tensione volta a conferire possibilità di esistenza all'io lirico e al fare poesia, che in questa raccolta vanno sempre di pari passo. Il vettore linguistico, infatti, occupa gran parte del discorso di *b* (vv. 4-18) e tra parentesi nelle parole evocate dal personaggio *a*, ovvero il poeta (vv. 24-27), ma tramite il significativo uso delle parentesi (quasi a riconoscere l'oggetto del discorso proprio della poesia stessa). Cruciale in questa *Ecloga* è l'affermazione dell'io, della possibilità "di dire io" che viene accompagnata dal progressivo riconoscimento dell'infermità del soggetto, che a quest'altezza poetica è evocato esplicitamente per la prima volta. Anche il sottotitolo dell'*Ecloga* conferisce una possibile prova della volontà di rendere chiara l'idea della metamorfosi, trattandosi di un «passaggio» appunto «per l'infermità», necessario per poter collocarsi oltre il paesaggio e oltre la propria esistenza psichica (vv. 19-24; 28-92). In schema:

Persona *b* → Paesaggio: *Soffia ora settembre nelle lente / giornate; nel / sole largamente
speso, libero.*

Linguaggio: *Ora dei fumi / e dei fati d'un tempo più non resta / traccia sul mondo; da
quest'oggi d'anime e d'intenti / giunti a frutto; di filtri e / d'elitre
lampeggiante; Mai dalla terra / pi+ distratta è la morte; e se pur stanche /
labbra e stanchi occhi si chiudono / forse in qualche paese / - che non è qui,*

*non qui tra i nostri passi; una calma più alta ma congiunta / a questa che ci
adempie e che ci affama.*

Personaggio a → *Eppure scarse e sorde [...] scene / cui m'affido ora tepide eloquenti; io
vi vedevo e nelle vostre / glaciali stanze il pianto versavo.*

Linguaggio: *ogni segno ogni senso attraversato / da una corrente di menzogna: pseudo:
/ non sogno, falsità.*

Soggetto: *E voi ricordo, chimici / nomi; a sostentarmi a indurmi / oltre me stesso; il
novissimo / incredibile sangue mio di ogni alba; il mio sangue ad aprirmi al
peggio, all'alba, / fortissima nell'odio; anche la tua mano sento posarsi [...]
sulla mia fronte, come / se destandomi, infante, ecco il vomito / mi lacerava, e
un'altra mano / infinitamente digitata / m'aiutava premendo sulla fronte; Sento
la mano tua e mio morto / sudore; nulla mi giova, lo so, a nulla giovo;
inficiarmi si tenta, trasgredirmi.*

Personaggio b → Soggetto: *E ora tutto questo non è più; non più dell'indolente / forma
già umana / che tanto / s'impicciolì sotto le zolle vivide;
tanto se ne umiliò / che né umana né forma; né [...] sostanza
più si crede; Ma tu / non cadrai, tu fiorirai per sempre / del
tuo vero; facendoti / sanie informale, nigredo, liquame / fimo
implorante, fimo / muto, vincesti.*

Personaggio a → Soggetto: *Ma io starò, perché tutto l'occhio offrii / a ciò che arde ogni
frode; Ora potrò, cibo, lasciarmi cogliere; Ora avrò
l'invenzione, il movimento; avrò anche te; ti sveglierò; ti
guiderò nel sole; Ora mi sarà inutile / dirti e dire, poi che
tutto dici / di te, per me. Ti guiderò nel vuoto.*

Paesaggio: *che settembre apre; estrema / bellezza; un fiume che più non afferra / non cura
se non il suo stesso fluire.*

4.3.3.6. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte della VIII Ecloga

3 versioni: manoscritto n. 128-9-30; manoscritto n. 131-2-3; dattiloscritto n. 134-5-6

Prima versione

Manoscritto n. 128-9-30

Titolo: ~~Non temere~~ *Passaggio per l'informità, non temere*

Mè fobou

Persone: a,b

Il termine «dissodato» scelto per la prima stesura manoscritta è strettamente legato all'aspetto geologico della terra (per definizione si tratta di un terreno a coltura per renderlo adatto a ricevere la semente), mentre per l'ultima versione il sole viene presentato nella sua condizione preautunnale «largamente speso» per la stagione estiva e quindi «libero»: «a- Soffia oro settembre nelle lente / giornate, nel / già dissodato sole. Ora dei sogni / orridi dell'inverno più non resta / più da quest'oggi succoso di fini / elaborato d'industria, di frutti / d'elitre lampeggiante».

Il ricordo dell'inverno ha inizialmente un'accezione totalmente negativa «sogni / orridi dell'inverno»: non solo una condizione incosciente/onirica ma anche oscura e spaventosa. Tali immagini rimangono connotate da una medesima, seppur diversa, oscurità «fumi / e dei fati d'un tempo», qualcosa che rimanda ad una fatalità antica, con una nota un po' nostalgica, ma che ormai non vi è più traccia nel mondo. Il confronto con i tempi antichi costituisce la controparte armonica di un mondo contemporaneo «succoso di fini / elaborato d'industria, di frutti» in cui la terra viene sfruttata per fini capitalistici e industriali.

Al verso 13 con la prima scelta dell'aggettivo possessivo di seconda persona «- che non è qui, non è qui tra i *nostri* passi», emerge il passaggio da una condizione individuale a collettiva da parte della poesia. Se un tempo queste scene «fervide e maliose» erano cariche di un fervore seducente, ora si riducono ad una condizione di mediocrità e prive di una condizione di mistero, ma «eloquenti» molto vicine alla condizione umana: «scarse e sorde». Ai versi 21-22: «glaciali stanze versavo il pianto. / Tu, pulsazione / sul tavolo di marmo, rossa, nido di nulla / muscolo, fili di vita, cure, avvituliati / cure, sinuoso, volente

invano» segue uno spazio e poi riprende con «E voi ricordo, chimici». La «pulsazione» a voler esistere autenticamente con fervore «rossa» e senza menzogna «pseudo» si riconduce all'aspetto minimale e anatomico di un «muscolo, fili di vita», ma anche ad un premonitore «nido di nulla». Al verso 37 «allo zaffiro infinito del mondo» l'identificazione dell'alba con il minerale dello zaffiro può evocare due immagini: la prima è intrinseca al colore della pietra, indaco tipico del crepuscolo dell'alba; la seconda rinvia al valore simbolico della pietra che per la religione buddista è legata alla meditazione e all'illuminazione spirituale, una sorta di rinascita non solo temporale ma anche individuale. Nella versione definitiva l'alba, tuttavia, diviene «fortissima nell'odio»: la sua luce è motivo di odio per l'impossibilità di conciliare il sonno, ma anche il forte contrasto avvertito da parte del poeta di poter condurre un'esistenza autentica e non dettata da menzogna: ogni giorno è detestato per essere connotato da fallacia.

Ai versi 39-42: «come a febbre / sulla fronte mi sollievi / resistendo richiamo / anche la mano tua sento posarmi» il sollievo che avverte il poeta con la mano della poesia che poggia sulla sua fronte viene accentuato dal termine latino «levamen» che, come punta di un climax ascendente, racchiude un'immagine di freschezza e purezza «brezza, latte, levamen». Tutto il peso del suo corpo viene rigenerato dal tocco salvifico della poesia. Ai versi 46-47: «e quella mano santa / m'aiutava premendo sulla fronte» la mano santa diventa «infinitamente digitata» proprio perché richiesta da molti in una realtà in cui il tocco umano non è più possibile, ma solo digitalizzato. Al verso 48 «Sento la mano tua: vomita, bimbo, vomita, tanto, tutto», il vomito e quindi una condizione di rigetto è diventato qualcosa che privo di esistenza «morto», per la progressiva scomparsa del corpo-involucro, e di consistenza «sudore». Ai versi 53-55 si passa da una condizione cosmologica di una fosca notte e una luna che prima «promette» e poi «delude»: «Tetro medicamento sul nero tavolo / di marmo nel cielo / traguarda la luna, promette, delude» a una condizione di totale annientamento dell'essere «nulla mi giova, lo so, a nulla giovo». Ai versi 77-78 «sanie informale, macchia, reiezione / fimo implorante, vincesti», la «macchia» si è trasformata in «nigredo», ovvero in qualcosa di fortemente oscuro e negativo (termine legato all'alchimia della putrefazione e della decomposizione); mentre la «reiezione», ovvero il rigetto si è accentuato in «liquame», ovvero qualcosa di putrido

e di infetto che il corpo rifiuta per un processo infiammatorio o da necrosi di tessuti, sino al letame «implorante» che «muto» prevale.

Nell'ultimo dialogo di *a* si ricorre ancora una volta da condizione di possessività personale «mio» che, però, nella stesura finale diventa tramite l'articolo determinativo «l'unico» non solo per lui ma per tutta l'umanità. Il verso 7 del dialogo di *a*, inoltre, è in più: il verso aggiuntivo denota un'accentuata e sentita negatività che nemmeno l'amore può essere d'aiuto.

I versi finali «felice e fonda come / un fiume che mi consuma oltre il mio fluire» evocano il senso dello scorrere del tempo naturale, che non solo consuma il poeta, ma può andare oltre la sua stessa esistenza, ovvero sopravvivergli. Tale condizione esistenziale ricomparirà definitivamente in *Conglomerati*, dove la natura potrà essere in grado di sopravvivere all'umanità.

Seconda versione

Manoscritto n. 131-2-3

Titolo: *NON TEMERE* (in greco: *mè fobou*)

Persone: a,b

Anche nell'apertura della seconda stesura «giornate nel / desiderio del sole. Ora dei sogni», i «sogni» sostituiscono e anticipano i «fumi» della versione finale, evocando un'immagine di oscurità e allo stesso tempo di stato confuso.

Al verso 8 «più che in quest'oggi succoso di fiori / elaborato di frutti» si nota una minima differenza: l'immagine colorita dei fiori viene sostituita dalle «anime» e dagli «intenti» e mentre il giorno risulta un elaborato di frutti, nella versione finale cambia il soggetto per cui sono le anime e gli intenti che giungono a frutto.

Il personaggio *a* risponde: «-Eppure buie e gelide – e non sono / che mesi-terre cui tocco fervide e maliose / io vi vedevo e nelle vostre/ glaciali stanze il pianto / versavo, e il cuore nulla pulsante di nel nulla / e un sepolcro / vastissimo e sonante / arso da venti, tu pianto

da questi / un sepolcro acceso di zaffiro / nei mattini, festoso / di barriere in sere e notti / d'alcoliche fiamme / era la vita». «E anche la tua mano come a febbre / sulla fronte, un sollievo / desiderato invano, / anche la mano tua sento / guidarmi, sento quella mano / dolce e tuttavia piena / sulla mia fronte – come / se bambino sentendomi ecco il vomito / mi lacerava; e quella mano santa / m'aiutava premendo sulla fronte. / Sento la mano tua, vedo il sorriso / tuo che si consuma nei clarini / d'antichi jazz, di grammofoni antichi / metallici: la luna / tetro medicamento, dell'insonnia / splendevano i tavoli lucidi: sbianca»: In questi versi il significato è molto simile a quello della prima stesura e si avvicina di più a quella definitiva. A prevalere è l'immagine salvifica di una mano che regge la fronte mentre il poeta-bambino rigetta, qui intesa a sottolineare l'emorragia dell'io lirico che fuoriesce dall'involucro-corpo.

Il personaggio *b* risponde: «muscosi. Ma io / io non cadrò, io fiorirò per sempre / perché vinsi. Esitando e vagando / inabile, cedendo, / facendomi / macchia di sanie, spunto / sul terreno, / fimo implorante, vinsi». Interessante come chi parla qui, contrariamente alla versione finale, è il poeta che ridotto a «macchia di sanie / sul terreno» che corrisponde alla definitiva «sanie informale».

Mentre il personaggio *a* controbatte: «Ma io vivrò perché tutto l'occhio offrii / al raggio che divelle fruga e brucia. / E ora avrò anche te, mio amico / ancora, ora ti stringerò / ti adagerò nel sole che cova e genera», come a voler dire che la poesia rincuora il poeta esponendolo alla calda luce del sole che rigenera, che, infatti, nella versione finale «tutto conosce / maestramente l'arte dell'esistere».

Non casualmente viene scelto come verbo: «cullerò», dove la poesia in questa sua parte di dialogo viene configurata con fattezze materne, intesa anche come madre-terra-patria che Zanzotto voleva sostituire con la parola *matria*.

In chiusura: «un fiume che il destino / mio afferra anche l'origine» il fiume che scorre inesorabile portandosi via anche l'origine e il destino del poeta, una natura ancora interessata al destino umano che, tuttavia, sarà indifferente nella versione finale, dal momento che non potrà più afferrare nulla, se non curarsi del suo stesso fluire.

Terza versione

Dattiloscritto n. 134-5-6

Persone: a,b

«Ora dei sogni / orridi dell'inverno più non resta»: come nelle prime due versioni precedenti i «sogni orridi» vengono sostituiti da «fumi» e «fati». I versi che seguono (7-8): «più da quest'oggi / anime, intenti, di filtri» sembrano molto simili all'ultima versione, ma gli «intenti» saranno «giunti a frutto».

Nel dialogo del personaggio *a*: «Eppure buie e gelide – e non sono / che mesi – terre cui tocco tepide e maliose» l'immagine della terra buia e gelida rimanda alla stagione invernale che sul suo concludersi, consente al poeta di toccare una terra più tiepida e ammaliante. Questa immagine più vicina all'aspetto geologico viene sostituita dalle «scene scarse e sorde» cui assiste il poeta.

Nei versi che seguono, se l'io del poeta inizialmente poteva identificarsi con il paesaggio, ora è consapevole di questa impossibilità sia antropomorfica sia paesaggistica, ma sarà definitivamente pura macchia: «attraversato da una corrente di menzogna: pseudo / - non sogno, ma siepe - / ogni albero, ogni segno, ogni essere, io stesso / anche per la sventata pulsazione / nido di nulla, muscolo / fili attorti di vita, cuore volente invano».

ECLOGA IX

Scolastica

Persone: a,b

b – Per spazi, per gradini
come spazi cadenti
verso i miei piedi dal diffuso
sonno delle foschie, come di sogni
5 popolato (ed è sale di libere

uve, industrie animali,
 programmata efficienza, vittorie),
 fiume sempre in dialogato transito
 fiume tra poco amazonico,
 10 ora qui ai seni del Montello
 verso me vieni leggiadro convinto,
 né ti rapisce l'orizzonte,
 ma a gioire d'autunnali tregue
 tra gialle effusioni di foglie
 15 tra dorsi disposti all'oblio
 sfumi con le ore, torni con le ore,
 amico indifferente
 ristoro e distrazione
 nell'inizio decisa.

20 a – È questa, in tanto ingiusta posizione,
 l'ora, l'inizio? Domani
 per i mille sentieri nei mattini già freddi,
 sarà brina formiche e bambini:
 e nella scuola che vive
 25 di quanto sa bearla l'infinita corrente,
 nella scuola povera e nuova
 tra candore di fogli,
 nel Montello, cesto muscoso, boccio
 di funghi multicolori, di prati,
 30 di querce clamorose
 per uccelli e per venti,
 povera e nuova tu stessa, starai.
 Ma che dirai a quelle anime di brina,
 di arnia, a quel festante grappolo

35 che intorno al tuo cuore s'ingloba, e stordisce
 di curiose energie la pur schiusa
 aula che dà sul mai stabile greto?
 Sorgono i bimbi da lane e stupori
 d'autunno, scendono
40 dalla casa cui l'ape e la dalia
 fanno lustro sempre più dismesso,
 e il sole aiuta il pane e la pioggia
 aiuta il bere. Tutto
 gioca con loro, o pioggia o sole
45 o ramo o nano o vetro,
 e per loro il gran fiume
 d'azzurro si ravviva i capelli leggiadri.
 Vengono i bimbi, ma nessuna parola
 Troveranno, nessun segno del vero.
50 Mentiremo. Mentirà il mondo in noi,
 anche in te, pura. Forse
 per te di tenui note
 si costelleranno odorati quaderni;
 a domande, a pastelli, a scritture
55 vergini, verginalmente
 darai forza. Necessità e finzione:
 ché nulla, nulla dal profondo autunno,
 dall'alto cielo verrà, nessun maestro;
 nessun giusto rito
60 comincerà domani sulla terra.

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

a – Tu forse insegni perché una risposta
 65 hai generato in te. Sei poco,
 un suono solo, una vocale, un nài,
 un sì; da fare grande
 come l'iddio, un mondo tutto
 di microcristalline
 70 affermative sillabe.
 Oh, una sola risposta: e tutto
 Insegnerò, sed tantum dic verbo.

b – Riudrai le voci del profondo autunno,
 del magistero, del pozzo profondo,
 75 se sapesti udirle nel primo
 giorno, se sapesti che primo
 è ogni giorno. Non essere stanco
 di durare tra le albe, esse faranno
 verità della nostra menzogna.
 80 Come a lui che insegnava
 agli operai quanto sia nitido
 il segno sul foglio ed il taglio nel legno;
 vale ogni segno, ogni taglio, estinzione
 del troppo e del vano, ombra aggredita.
 85 A lui, tuo padre. Senti che da sotto
 di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
 non è, nemmeno nella morte,
 ancora non è faticoso.

a – Oh dalle mille sovrapposizioni
 90 distinguimi ancora, segnami, non

Lasciarmi andare in mille onde incomposte
 Ineroiche, non sono
 Trecciuto fiume e nemmeno ruscello
 in cui almeno la talpa confidi.
 95 Eppure tra questa che seppi menzogna,
 nella vita, rabbioso m'attardo.
 Ecco, è come se verso la brughiera
 che è eletta dalla lepre
 e che il pioppo circonda e vuole a
 100 ombroso letto ai riposi
 della sua corona che perisce
 nei giorni, è come se
 in questo andare che non ha ancora
 senso, ma già rifiuta la paura
 105 rifiuta il silenzio – ah, individuata
 e subito confusa legge, bruto
 plasma, densissima lingua –
 io sia colui che «io»
 «io» dire, almeno, può nel vuoto,
 110 può, nell'immenso scotoma,
 «io», più che la pietra, la foglia, il cielo, «io»:
 e, in questo, essere indizio, dono,
 dono tuo, agli altri donato.
 Primo elemento di una
 115 proposizione, morula
 imprecisa, persa ancora
 in bui uteri, promessa.
 Primo elemento, stacco
 d'invischiato volo, soffio
 120 sugli occhi – anche dei bimbi – rischio

di chi fu piaga e piaga
 è ancora, ma più
 scopre nel suo tremare
 l'ostinazione, la brace,
 125 l'ala di mosca superstite; e guarda,
 tondo, torpido scrigno di sguardi,
 anche se ancora non sa
 né amore né insegnamento.

La voce della poesia apre il dialogo con immagini estese nello spazio geografico e nel tempo: il fiume e la stagione autunnale che ricordano i versi conclusivi dell'*Ecloga VIII*. Lo spazio presentato da *b* è popolato dal «sonno» delle nebbie e da quei «sogni» che nella precedente *Ecloga* si opponevano alla «falsità». La verità implicita di questo sonno, inoltre, si rivela tra parentesi come qualcosa simile alle «sale» dell'antica industria, un altro segnale della vittoria capitalistica «ed è sale di libere / uve, industrie animali, / programmata efficienza, vittorie» (vv. 5-7). In presenza di *a*, *b* si rivolge al fiume che, nella similitudine finale della precedente *Ecloga*, è offerto come un simbolo di una continuità e di un processo che si basa su nozioni effettuate tramite lo scambio comunicativo «fiume sempre in dialogato transito» (v. 8) che, pur raggiungendo presto vaste proporzioni «fiume tra poco Amazzonico» (v.9), viene verso il bosco del Montello (v. 10). In risposta alla nozione di significazione che si colloca «oltre» il paesaggio (*Dietro il paesaggio*), *b* dichiara che l'orizzonte non catturerà questo flusso «né ti rapisce l'orizzonte». Il «fiume», invece, si affievolisce e ritorna con un rumore di «ore» come «amico indifferente» (vv. 17-19).

Come un allievo attento, *a* risponde a tutto questo con un presupposto interrogativo: il suo senso di correttezza lineare con inizi e finali è confuso, forse non ha capito bene, ma probabilmente capire non è proprio il punto della questione (vv. 20-21).

La stretta associazione con la metafora del fiume del discorso di *a* suggerisce, come ha messo in luce Beverly Allen, un'identità in espansione non solo come poesia ma che si

apre anche al linguaggio, mostra poi una preoccupazione come oggetto di una pedagogia che incombe su di lui (vv. 22-32).⁴³⁵

Il senso di sopportazione reso con il verbo «stare» con cui *a* dichiarava la sua situazione dopo la vista nell'*Ecloga VIII*, qui appare come la durabilità della poesia (e della lingua) nella scuola (vv. 24-25). Tramite le immagini mattutine dei caldi risvegli dei bambini, *a* comincia a preoccuparsi di come *b* (poesia, linguaggio) risponderà: vv. 33-47. Il personaggio *a*, a sua volta, risponde alla propria domanda con una dichiarazione di fallimento linguistico (vv. 48-49). Tuttavia, *a* sta suggerendo ancora una volta la nota nozione di inautenticità linguistica che sembra essere stata superata nella precedente *Ecloga*. Come ha suggerito Allen, la sua identificazione appositiva di «parola» come «segno del vero» rimanda ancora una volta all'irraggiungibile «nome sepolto» di *Vocativo*.⁴³⁶ Senza questa «parola» il significato che è già in tutte le cose diverrà menzogna passando attraverso l'istanza di «parola»-lingua priva anche di poesia «in noi»: vv. 50-51. L'alba, il momento che apparentemente sfida le verità private del sogno e del sonno, si rivela in un capovolgimento della sua precedente negazione vampiristica come quello che trasformerà «nostra menzogna» in verità: (non essere stanco / di durare tra le albe, essere faranno / verità). La poesia incoraggia il poeta a resistere oltre questi momenti in cui sente la verità sottratta al ronzio dalla necessità e dalla falsità del significato inautentico, continuando con una similitudine paterna per insegnare ad *a* che ogni segno ha valore.

La figura paterna menzionata ne era a conoscenza, sostenendo in questo anche il poeta stesso dal profondo oltre la morte (vv. 80-88). Si può supporre che l'immagine del padre funzioni qui come un segno stesso del *logos* e, come ha ipotizzato Allen, forse è la stessa ombra di Hölderlin a essere evocata, rintracciabile nel suo «pane e vino» endiadi che simboleggia il nutrimento poetico cui Zanzotto ha attinto già in *Arse il motore*.⁴³⁷

Quella di *a* di essere “segnato” è in qualche modo una richiesta di esenzione da una pluralità di informità. La sua autodefinizione negativa può essere letta come un tentativo di dissociarsi da ogni partecipazione ontologica all'informe che chiama «mille onde». Le

⁴³⁵ *Ivi*, p. 245.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 248.

⁴³⁷ B. Allen, *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, op. cit., p. 251.

onde da cui *a* si allontanerebbe quando afferma di non essere né fiume né torrente sono pur sempre le ondulazioni del «fiume» che attraversa sia questa *Ecloga* sia la precedente come continuità poetica (linguistica).

Il personaggio *a* si esprime attraverso incerti «come se» spingendo ulteriormente la lettura nel territorio di un paesaggio minimale, reso attraverso le configurazioni circolari e l'«andare» che iniziava nella prima *Ecloga*. Questo movimento, suggerisce *a*, è il dono della poesia (vv. 97-114). Secondo Allen, con le immagini circolari di «circonda» (v. 99) e «corona» (v. 101) la progressione dall'immagine del ciclo quotidiano circolare del papavero fino alla nozione del «vuoto» come «scotoma» e, infine, all'«io» che dice «io», potrebbero essere intese come una condensazione dei campi semantici penetrati dalla metafora della percezione visiva che si è presentata nella raccolta come satellite artificiale fino a questo momento.⁴³⁸ Dopo aver riconosciuto l'inautenticità del linguaggio e dopo aver accettato la possibilità di chiamarsi «io», l'esistenza del poeta è concepibile soltanto tramite la decostruzione stessa del pronome personale. L'«io» che tenta di dire «io» in questo «immenso scotoma», considera l'«io» come l'avventurarsi di chi scopre nel proprio tremolio la minuta resistenza simile a quella di un'«ala di mosca superstite» e continua a guardare «e guarda» anche se il suo sguardo è una cumulazione orbicolare di altri sguardi, uno «scrigno di sguardi», anche se i suoi segni sono un'eredità senza origine, anche se la sua conoscenza di «questa» come «menzogna» è passata «anche se ancora non sa / né amore né insegnamento» (vv. 114-126).

L'ultima *Ecloga*, già da quanto evocato dal sottotitolo «Scolastica», si focalizza sul principale movimento linguistico che occupa la maggior parte del dialogo tra *a* e *b* (vv. 32-37; 48-88), sebbene, soprattutto nelle prime battute, il movimento del paesaggio faccia da interferenza e si distende lungo le descrizioni che occupano numerosi versi (vv. 1-31; 28-47; 97-102). Questa è una nota interessante da osservare, poiché nelle ecloghe precedenti il vettore del paesaggio interferiva in minor misura con gli altri due movimenti, mentre in quest'ultima ecloga fanno ritorno in pari misura tutti e tre i movimenti, quasi a voler circoscrivere un disegno circolare che riprende quello già evocato dalle due raccolte precedenti, mettendo in luce i movimenti comuni. Il soggetto, invece, sarà il principale

⁴³⁸ *Ivi*, p. 255.

protagonista dell'ultimo intervento di *a* (vv. 89-96; 102-128) anche in quest'occasione, come avveniva anche per il vettore linguistico, compare una brevissima interferenza del paesaggio (vv. 97-102). In schema:

Persona *b* → Paesaggio: *Per spazi, per gradini / come spazi cadenti; sale di libere /uve, industrie animali; fiume sempre in dialogato transito; fiume tra poco amazonico; ai seni del Montello; a gioire d'autunnali tregue; tra gialle effusioni di foglie; tra dorsi disposti all'oblio.*

Persona *a* → Paesaggio: *in tanto ingiusta posizione; per i mille sentieri nei mattini già freddi; sarà brina formiche; di quanto sa bearla l'infinita corrente; nel Montello, cesto muscoso, boccio / di funghi multicolori, di prati / di querce clamorose / per uccelli e per venti.*

Linguaggio: *povera e nuova tu stessa, starai; Ma che dirai a quelle anime di brina; a quel festante grappolo / che intorno al tuo cuore s'ingloba, e stordisce [...] la pur schiusa / aula che dà sul mai stabile greto?*

Paesaggio: *stupori / d'autunno; dalla casa cui l'ape e la dalia / furono lustro sempre più dismesso; e il sole aiuta il pane e la pioggia; o pioggia o sole; o ramo o nano o vetro; e per loro il gran fiume / d'azzurro si ravviva i capelli leggiadri.*

Linguaggio: *Vengono i bambini, ma nessuna parola / troveranno, nessun segno del vero; Mentiremo; Mentirà il mondo in noi, / anche in te, pura; per te di tenui note / si costellarono odorati quaderni; a domande, a pastelli, a scritture [...] darai forza. Necessità e finzione; ché nulla [...] verrà, nessun maestro; nessun giusto rito.*

Persona *b* → Linguaggio: *Io forse insegno a tollerare, a chiedere / ciò che illumina / più nel chiederlo che nella risposta.*

Persona *a* → Linguaggio: *Tu forse insegni perché una risposta / hai generato in te. Sei poco, / un suono solo, una vocale, un nài, / un sì; un mondo tutto di microcristalline / affermative sillabe; e tutto / insegnerò, sed tantum dic verbo.*

Persona *b* → Linguaggio: *riudirai le voci del profondo autunno, / del magistero; esse faranno / verità della nostra menzogna; il segno sul foglio ed il taglio nel legno; vale ogni segno, ogni taglio, estinzione / del troppo e del vano, ombra aggredita.*

Persona *a* → Soggetto: *Oh dalle mille sovrapposizioni / distinguimi ancora, segnami, non / lasciarmi andare in mille onde incomposte / ineroiche, non sono / trecciuto fiume e nemmeno ruscello; tra questa che seppi menzogna [...] rabbioso m'attardo.*

Paesaggio: *verso la brughiera / che è eletta dalla lepre; e che il pioppo circonda e vuole a / ombroso letto ai riposi / della sua corona che perisce / nei giorni.*

Soggetto: *è come se / in questo andare che non ha ancora / senso [...] io sia colui che «io» / «io» dire, almeno, può, nel vuoto; «io», più che la pietra, la foglia, il cielo, «io»; in questo, essere indizio, dono, dono tuo, agli altri donato; Primo elemento di una proposizione, morula / imprecisa, persa ancora / in bui uteri, promessa; Primo elemento, stacco / d'invischiato volo; di chi fu piaga e piaga / è ancora, ma più / scopre nel suo tremare / l'ostinazione; e guarda, / tondo [...] anche se ancora non sa / né amore né insegnamento.*

4.3.3.7. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte della IX Ecloga

La versione manoscritta presenta grandi differenze anche a livello strutturale del componimento: il primo personaggio a parlare è infatti *a* (mentre nella versione definitiva è la poesia, quindi *b*). Ciò significa che le parole conferite al personaggio che incarna il poeta stesso possono essere interscambiabili e coincidere con la poesia stessa, che qui detta consigli. Nonostante questa diversità di struttura si può dire che il contenuto possa

equivalersi in maniera sostanziale, se non per la ricerca di una diversa scelta lessicale al v. 15 *tra dorsi disposti al letargo* che, sia nella versione dattiloscritta sia in quella definitiva, viene sostituita da *oblio*: connotazione più forte rispetto al letargo, che riguarda il mondo animale e indica in maniera più blanda un sonno temporaneo, mentre l'oblio implica una cancellazione assoluta, un abbandono totale dei dorsi, di una parte della natura in cui il poeta, nella versione manoscritta, accusa la poesia di sfumare con le ore e tornare con le ore «sfumi con le ore, torni con le ore»; mentre poi, nella versione dattiloscritta e definitiva, è la poesia ad accusare il poeta. Si potrebbe avanzare l'ipotesi, secondo la quale, dal momento che nella prima versione è il poeta a parlare, egli utilizza un vocabolo più vicino alla natura e non del tutto deleterio: il letargo implica una rinascita ed è strettamente connesso con il ciclo delle stagioni, quindi non totale annientamento. La scelta più forte del termine *oblio*, tuttavia, viene dalle parole del personaggio-poesia (b), inevitabilmente più deciso a dettare insegnamenti quasi profetici: parte del paesaggio che pian piano perderà le sue connotazioni di sempre fino a scomparire. Questo forse può spiegare la scelta definitiva del vocabolo *oblio* rispetto a letargo. Nei versi che seguono nel tempo che resta «per i mille sentieri nei mattini già freddi» i bambini torneranno a scuola, ma insieme a loro torneranno anche le «formiche», incantate per l'effetto di luce dato dalla «brina» che comparirà nell'ultima versione. Le formiche, che hanno sostituito i «candidi fogli», immagine che evocava l'idea di purezza e di autentico, a partire dalle quali i bambini si relazionano al mondo, sono assunte a immagine di laboriosità, che dopo aver scavato «i mille sentieri», collaborano alla vita di un intero ecosistema. Tuttavia, i «candidi fogli» e poi «tra candore di fogli» tornano nell'immagine del Montello che racchiude in un'immagine variopinta i colori e i doni della natura, che nella versione manoscritta si riferiva a un'indicazione temporale senza tempo e in uno spazio labirintico «nell'infinito mattino / del Montello [...] labirinto». Il poeta auspica che, dopo questa rinascita, la poesia potrà essere «povera e nuova», ovvero, spogliata di un'antica veste al fine di poter ripartire da qualcosa di nuovo per una nuova ricerca dell'autentico nella poesia e nella realtà. Le «luci umane» “nuove” e poi “prime” diventano «quelle anime di brina, / di arnia, a quel festante grappolo / che intorno al tuo cuore s'ingloba»: se prima a prevalere era un'indifesa ma selvaggia schiera di «luci umane» che brulicano intorno, stordendo, tra riso e curiosità

che diventano «curiose energie» l'aula della scuola che si affaccia sul greto instabile del fiume. Interessante risulta la trasformazione dei bambini che sorgono e scendono dalle loro case attraverso: «lucori e stupori» ovvero con una lucentezza diffusa, quasi spettrale tanto da divenire «riflessi» nella versione dattiloscritta forse per evocare la luce fioca dell'autunno, del primo freddo mattutino, che si può confermare con la scelta finale di «lane» della versione finale. Le loro risa leggere si odono tra le ombre delle piante e il fiume che «ravviva i capelli di cenni leggiadri» fino al punto in cui è lo stesso colore azzurro del fiume a ravvivare «i capelli leggiadri», dove il fiume è fonte di rinascita.

Dinnanzi alle sue aspettative i bambini, tuttavia, non potranno trovare alcun segno di verità o di autenticità «nessuna parola / troveranno, nessun segno del vero» e tutti noi, compresa la poesia «tu pura» saremo costretti a mentire, sarà lo stesso mondo a smentirlo. Nella versione manoscritta il poeta si chiede ancora se la poesia può essere «l'ultima speranza del mondo» nel creare con «tenui note» quell'«odorato quaderno» che può ancora far «fiorire / le meraviglie» (la natura), che invece il pastello non fa che togliere al mondo per portarle sulla carta. La poesia, però, deve essere capace di restituire «a scritture vergini» in modo da conferire a nuove scritture una nuova forza pura. Tutto ruota intorno a «necessità e finzione» poiché ormai il poeta è consapevole che ormai «nessun giusto rito / comincerà domani sulla terra». La poesia non può dare certezze ma trova una propria configurazione di sé più nelle domande che nelle risposte, implicando, radicando la sua essenza nell'incertezza che le è propria, nonché nella caducità della vita umana. Il poeta accusa la poesia di essere poco più di una «sillaba sola» e che si trova ad insegnare solo perché ha saputo «una sola parola» generando così una «risposta» che è rimasta intrinseca ad essa, ma che egli vorrebbe conoscere fosse anche una sola sillaba, come afferma nei versi seguenti. La poesia, infatti, potrebbe essere sia «un suono solo, una vocale, un nài, / un sì» ma anche «un mondo tutto / di microcristalline / affermative sillabe».

La poesia risponde dicendo al poeta che potrà riascoltare «le voci del profondo autunno» solo se ha saputo «udirle dal primo / giorno», ovvero se già dalla nascita fosse predisposto ad accogliere i segni della natura. Questa riscoperta, infatti, può avvenire «ogni giorno», per cui l'esortazione a «durare tra le albe», cioè a resistere ogni giorno nella riscoperta di una nuova autenticità, di una nuova condizione dell'essere umano che vive nella

menzogna. La soluzione si trova nella forza intrinseca e nascosta in ognuno di noi, nella forza paterna «che da sotto / di tutto se stesso ti regge». Le parole lasciate al poeta chiedono un ultimo e disperato richiamo alla poesia «non / lasciarmi andare in mille onde in composte» e soprattutto «ineroiche». Se inizialmente il poeta tentava di resistere alla menzogna con il pianto, ora non gli resta che aspettare un ritorno di sé stesso nell'incertezza «nella vita dubbioso m'attendo».

La più grande menzogna è il pronome «io» caratterizzato da incompletezza, forse una promessa, che nasconde nella sua caducità, nella sua non definizione la propria insistenza di esistere «più si / copre nel suo tremare / l'ostinazione», ovvero quella fragile essenza che può definirla, simile a «un'ala di mosca superstite».

4.3.4. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componimenti scelti nelle IX Ecloghe

PER LA FINESRTA NUOVA

Prima stesura

Manoscritto n. 169

Datato 16/10/57, no titolo.

Brilla la finestra *d'un verde*
lungamente composto di sogno a sogno
verde, sulle ombre; ancora il cimitero
non vedrò: ma presto quanta brina
quanti lavori leggiadri di contadini.

Violenti nobili geli accoglierò a piè fermo
grandi spalle montane avvampate
nei cieli dell'Acquario. Ormai finestra
nuovi noti pianeti a me, al tuo fondo.
Vibrano vivi satelliti e lampi
di fulmini calano al tuo lume

Per farti spesi tutto ciò che avevo.
Ora, non lieto, in povertà completa,
ancora tutti i tuoi doni non gusto.
Ma tra poco
tutto mi sarai ciò che bramavo

Seconda stesura

Manoscritto n. 170

Titolo: *La Finestra*

Brilla la finestra sul verde lungamente
Lungamente filtrato, sogno a sogno,
boschi o prati non so, ma quanta brina
presto, prima ch'io *taccia*, quanta neve.

*Verde l'autunno che sul mio umile scrivere
per tersi vetri [novissimo] riflette
o mia finestra, e tu cielo, che porti
a me tra i calmi astri gli squillanti satelliti*

che il gioco umano ha lanciati, con lampi
di fantascienza, a vagheggiare in orbite
leggere i colli, e li vede a piè fermo
il bue sul campo arato e la vite e *la volpe*

O mia finestra, purezza inestinguibile.
Per farti spesi tutto ciò che avevo.
Ora, non lieto, in povertà completa
ancora tutti i tuoi doni non gusto.

Ma tra poco
tutto mi darai ciò che anelavo.

Ecloga IV

Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera

Prima stesura

Manoscritto n. 166

“Dolce” fiato che muovi
il mendico di terra, il coma, il muto;
«dolce» bruma che covi
il ritorno del patto convenuto;
uomo, termine vago,
impropria luce, uomo a cui non rispondo,
salto *indicherebbe col mondo*.

Godono i prati acque, silenzio, viole
i cieli educa il mondo, ho veduto
nei colori del mondo errante il sole.

Mondo, termine vago, primavera
che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
Ancora un poco è giusto
ch’io stia al gioco, stia al fiato, col [?]
mio profilo che afferra distinguo,
io e un mondo primavera.
E vengo dritto, obliquo,
vengo gibboso, liscio;
come germe che abbonda
di dente ammicco e striscio
al cibo di bruma onde ammanta
il dì le sue fetalì clorofille.
Mostro, prillo, come a musicale
sferza la trottola. Poiché qui tutto è “musica”.
Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
Ah, domenica è sempre domenica.

O primavera *di dei, uova, suspense*,
“vorrei trovare
Parole nuove”
ma il petalo e la frangia, ma l’erba e il lembo muove,
muovono al gioco i giocatori. *Pollini*
bolle, minimi soli, e tu
tondo comunque, a tutta volta, estremo
occhio di Polifemo.

No, qui non si dissoda, *qui non si volta pagina*,
qui si ricade. Qui
frigge nel cavo fondo *del vedere*
il renitente trapano
il giro viziosissimo. E su questo
giuro, m’adeguò, attesto,
io Polifemo sferico monocolo
ebbro nel vino d’Ismaro primavera
bocca onde cola, crapula, la vita
(oh: vino d’Ismeno, oh: primavera!)

Seconda stesura

Manoscritto n. 167

“Dolce” fiato che muovi
il mendico, glaciale, il coma, il muto,
e nel romanzo nella bruma covi
il ritorno del *tutto* convenuto.
Uomo, termine vago,
impropria luce, uomo a cui non rispondo,
salto *dialettizzabile* col mondo.

*Godono i prati acqua silenzio e viole
i cieli hanno tepore di cuculo
ebetudine d'occhio, ho veduto
nel colore del mondo errante il sole.*

Mondo, termine vago, primavera
che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
Ancora un poco è giusto
ch'io stia al gioco, *col vano, col veduto
mio profilo che appena distinguo,
io e mondo di sera
di lutea possibile cera
io e mondo primavera.*
E vengo diritto, obliquo,
vengo gibboso, liscio,
come germe che abbonda
di dente ammicco e striscio
al cibo di bruma onde ammanta
il dì le mie fatali clorofille
m'adergo, prillo, come a musicale
sferza la trottola. Poi che qui tutto è «musica».
Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
Ah, domenica è sempre domenica.

[mancano cinque versi presenti nella stesura finale]
O primavera di sei greci e suspense
“vorrei trovare
Parole nuove”
ma *la frangia del buco, l'erbosio lembo*, muove,

muovono al gioco i giocatori. *Pare
che questo nome, questo, l'ospitale
dono di Polifemo al suo gesto: "Sarai
come il io: sarai fiato aperto d'un raggio
non ho che da te vivere tempo, viaggio:
questo, oh del vino d'Ismaro primavera.*

Terza stesura

Manoscritto n. 168

Ecloga minima: Bolla fenomenica, primavera, Polifemo

16/2/60

"Dolce" fiato che muovi
*anche il ghiaccio mendico, il me spento
e romanzo della bruma covi
il gioco da tanto conosciuto.*
Uomo, termine vago
impropria luce, uomo a cui non rispondo
salto *indialetterabile* col mondo.

Godono i prati acqua *lepri* e viole
*i cieli fanno i cuculi, ho veduto
nel colore del mondo sparso il sole*

Mondo, termine vago, primavera
che mi chiami al tuo *infranto* fioco.
Ancora un poco è giusto
ch'io stia al gioco, *col lieve, col vetusto*
mio profilo che più non distinguo,

*io e mondo di cera
di lutea possibile cera
io e mondo primavera.
vengo dritto, obliquo
vengo, liscio, gibboso
vengo rotante come
la ruota a denti che fa santi i santi
vengo feltrata cometa
al cibo di bruma onde ammanta
il dì le sue fetali clorofille
non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
Ah “domenica è sempre domenica”
e dalle lettere consuete?
O primavera di dèi greci e suspense
“vorrei trovare
parole nuove”
non la frangia
nell’erba, il lembo, il nimbo muove,
muovono al gioco i giocatori. Pare
che questo sia questo l’ospitale
dono di Polifemo al suo pasto: “sarai
uomo, avrai mani, volto, fiato
come il mio: ospite d’un raggio
non tuo che da te viene tempo, viaggio
io Polifemo sferico monocolo
scalco che il mondo trincia a chi lo mendica
per la bolla fenomenica.*

CON QUEL CUORE CHE BASTA

Prima stesura

Manoscritto n. 158

Là dove il *Piave* è un altro
e tra alti argini
è un'altra eruzione
ma già corre il mare vicino ai tuoi seni,
sui tuoi seni, tra le erbe
tra le reti giacevo.

Amore d'erba
non più fondo che l'erba
fisica luce che mi rinnovavi,
amore da lasciare
dietro le spalle senza tema come
il prato o il mare che oltre le reti
vicino ai tuoi seni correva.

Fisica luce: ma ora
ora anche il vero amore
tarda talvolta a farmi vivo.
Ora stenta la luce,
ora io sono lo stento.

.....
Sabbie adriatiche
dove, Piave, diverso trascinavi.
Sale e d'energia divenivo.
Saliva mente stabile,
occhio degno di misurarsi ai cieli
e i cieli mi aspettavano
bevevo alla tua coppa, urania.

Sulle sabbie di Marte, nelle iungle di Venere

.....

Corpi sommi *mi* vedevo scorrere

veloci oltre il campo del vedere.

Scorrevi mare, *profumata notte*.

Io ero.

Senza sforzo, ero. Come

voi corpi sommi,

voi dinamica quiete.

Ero con me, in ascesa

perenne, al centro, in quiete.

Seconda stesura

Dattiloscritto n. 159

Là dove il *Piave* è un altro

e già corre il mare vicino ai tuoi seni,

sui tuoi seni tra le erbe

tra reti colme di mondo

sui tuoi seni giacevo.

Amore d'erba

non più fondo che l'erba,

fisica luce che mi rinnovava.

Amore da lasciare dietro alle spalle senza tema

come il prato e il cielo e il mare

che vicino ai tuoi seni correva.

Fisica luce: ma ora

ora anche il vero amore

tarda talvolta a farmi vivo.

Ora stento, ora non dico "io sono",

ora sono lo stento.

.....
*Sabbie adriatiche,
Piave così diverso,
e tu, tenera come un'onda,
tu, capelli di sale e d'energia.
Correva il mare vicino ai tuoi seni.
Sale ed energia divenivo.
Stabile mente, occhio
degno di misurarsi con la forza dei cieli.
Notti di mirra e di corpi felici.
Cieli vigna abbondante, profumata.
Bevevo alla tua coppa, Urania.
Non le sabbie di Marte, non le iungle di Venere,
non di Diana l'ostinato
cristallino diniego, nel cristallo
dell'oculare, ma altri altri corpi
diversamente felici.*

*Corpi sommi. Vi vedevo scorrere
veloci oltre il campo del vedere.
Scorrevi mare, profumata notte.
Io ero.
Senza nulla spendere, ero. Come
voi corpi sommi, quiete
centro per voi, per tutti.
Ero con me, in ascesa, in orbita.
Ero col mare.
E correva il mare vicino ai tuoi seni.*

Terza stesura

Dattiloscritto n. 160 (con aggiunte a penna)

E questo, posso aggiungere:

là dove il Piave è un altro

e già corre il mare vicino ai tuoi seni,

con te tra le erbe

tra reti della più grande più rutila pescagione

tra reti abbondanti di mondo, giacevo.

Amore d'erba

non più fondo che l'erba,

verdi scuri, lucente clorofilla.

Amore da lasciare

dietro alle spalle senza tema

come il prato ed il mare

che appena oltre i tuoi seni correva.

Fisica luce: ma ora

ora anche il vero amore

Tarda talvolta a farmi vivo.

Ora stento, ora non dico "io sono",

ora sono lo stento.

.....

Ti prego, fammi un segno, lasciati

tenera come un'onda,

sabbia, sale, energia.

Sale ed energia divenivo.

Stabile mente, occhio

Degno di misurarsi con i cieli.

notti di resine e corpi felici.

Cieli vigna abbondante, non munta, profumo.

Bevevo alla tua coppa Urania.

D'altri puri corpi

diversamente felici mi servivo.

Corpi sommi. Vi vedevo scorrere

veloci oltre il campo del vedere.

Scorrevi mare, profumata notte.

Posso giurarlo: io ero.

Senza nulla spendere, *ero. Come*

voi corpi sommi, quiete

centro del vostro vero,

ero con me, in ascesa, ero col mare.

Correva il mare vicino ai tuoi seni.

Quarta stesura

Dattiloscritto n. 161

E questo, se si vuole, posso aggiungere:

là dove il *Piave* è un altro

e già corre il mare vicino ai tuoi seni

rutila rete, pescagione viva.

Amore d'erba

non più fondo che l'erba,

lattice lucente, clorofilla.

Amore da lasciare

dietro alle spalle, gran scoperta

come l'erba, la sabbia, il mare. Ma ora

ora anche il vero amore

tarda talvolta a farmi vivo.

Ora stento, ora non dico "io sono".

.....
Ti prego, fammi un segno, lasciati
scorgere tenera come un'onda,
vivida rete pescagione [rutila?]
perché posso giurarlo, posso
a fatica scavarlo, ma scavarlo
dalla mia bocca, questo: io ero.
.....

Energia divenivo,
stabile mente, occhio
dego di misurarsi ai cieli.
Notti di resine di corpi felici.
Cieli vigna abbondante, non muta, profumo.
Bevevo alla tua coppa, Urania.

Corpi sommi. Vi vedevo scorrere
veloci oltre il campo del vedere.
Scorrevi mare, notte *di* fresca mirra.
Posso giurarlo: io ero.
Senza nulla spendere, nulla
offuscare, nulla offendere. Senza
colpe, con quel cuore che basta.
Correva il mare vicino ai tuoi seni.

Quinta stesura

Dattiloscritto n. 162

Titolo: *SE SI VUOLE*

E questo, se si vuole, posso aggiungere:

– là dove il *Piave* è un altro

e già corre il mare vicino ai tuoi seni,
e si scioglie la rete, la pescagione, il mondo
con te tra le erbe
abbondanti, non munte, giacevo.

Amore d'erba
non più fondo che l'erba,
lattice lucente, clorofilla.

*Attimo da lasciare
dietro alle spalle,
attimo fresco, fiammifero
cui volgere le spalle senza tema
come al vento ed al mare. Ma ora
si lasci che io dica "io".*

Quanto è difficile: io.

*Ora anche il vero amore
tarda talvolta a farmi vivo.*

Ora sudo, ora non dico "io sono"...

.....
Ti prego, fammi segno, lasciati
scorgere, tenera come onda,
rutila pescagione, rete, *mano*
solco di mare, succo.

Perché posso giurarlo, posso
a fatica scavarlo, ma scavarlo
da me, questo che oggi non vuole
dirsi: con te, io ero.

.....
Energia divenivo,
statura mente occhio
degno di misurarsi ai cieli.

Notti di resine, di corpi felici.
Cieli vigna abbondante, non munta, profumo.
Bevevo alla tua coppa, Urania.

Corpi sommi. Vi vedevo scorrere
veloci oltre il campo del vedere.
Scorrevi mare, notte, fresca mirra. Posso giurarlo: io ero.
Senza nulla disperdere, nulla
offuscare, nulla ferire. Senza
più, ma con solo quel cuore che basta.

Beveva il mare vicino ai tuoi seni.

ANDREA ZANZOTTO

Ecloga VIII

3 versioni: manoscritto n. 128-9-30; manoscritto n. 131-2-3; dattiloscritto n.134-5-6

Prima stesura

Manoscritto n. 128-9-30

Titolo: ~~Non temere~~ *Passaggio per l'informità, non temere*

Mè fobou

Persone: a,b

A- Soffia oro settembre nelle lente
giornate, nel
già dissodato sole. Ora dei sogni
orridi dell'inverno più non resta
più da quest'oggi succoso di fini

elaborato d'industria, di frutti
d'elitre lampeggiante
mai più remoto fu il timore.
Mai dalla terra
più distratta è la morte e se pur stanche
labbra e stanchi occhi si chiudono
forse in qualche paese
-che non è qui, non è qui tra i *tuoi* passi
è solo per avere
una calma più alta ma contigua
a questa che ci adempie e che ci affama.

A – Eppure scarse e sorde – non sono
che mesi – scene
cui m'affido ora *fervide e maliose*
io vi vedevo e nelle vostre
glaciali stanze
glaciali stanze versavo il pianto.
Tu, pulsazione
sul tavolo di marmo, rossa, nido di nulla
muscolo, fili di vita, cure, avvituliati
cure, sinuoso, volente invano
e voi ricordo, chimici
nomi, *nomi di dei a sostentare*
disorientate orbite, corde
a superare interne faglie a indurmi
ai greti affannati del sonno
oh sonno!».
E oltre il sonno la spada
infallibile, l'alba, il novissimo

incredibile sangue mio di ogni alba,
il mio sangue ad aprirmi al peggio, all'alba,
allo zaffiro infinito del mondo.
E anche la tua mano,
come a febbre
sulla fronte mi sollevi
resistendo richiamo
anche la mano tua sento *posarmi*
dolce e tuttavia piena
sulla mia fronte, come
se bambino, destandomi ecco il vomito
mi lacerava, e quella mano santa
m'aiutava premendo sulla fronte.
Sento la mano tua
sento la mano tua: vomita, bimbo, vomita, tanto, tutto,
jazz antichi
frondeggiano, fa notte
su grammofoni antichi
metallici,
tetro medicamento sul nero tavolo
di marmo nel cielo
traguarda la luna, promette, delude

b – E ora tutto questo non è più
che una nota di guasto in fianco al pomo
altissimo, vermiglio,
e ora tutto questo non è più
non più dell'indolente
forma già umana
che tanto s'impiccioli sotto le zolle vivide

tanto se ne umiliò
che né umana né forma
né – benché scarsa –
sostanza più si crede.
E ora tutto questo non è più
non più di quanto cova
forse nel profondo della valle
e, benché sia meriggio, ingombro in sé
giace, e nei suoi misteri
muscosi. Ma tu
non cadrai, tu fiorirai per sempre
del tuo vero. Esitando e vagando
inabile, cedendo
facendoti
sanie informale, *macchia, reiezione*
fimo implorante, vincesti.

A - Ma io starò, perché tutto l'occhio offrii:
al raggio che divelle fruga
ora avrò l'invenzione, il movimento,
avrò anche te mio unico
amore, ora
ti sveglierò
ti guiderò nel sole,
che soli cova e genera
ora mi sarà inutile
dirti e dire, poi che tutto dice
di te, per me. Ti guiderò nel vuoto
sempre più vuoto e cerulo
che settembre apre

intorno ai cuori, estrema
bellezza cui la prossima
condanna nulla lede, anzi l'avvia
felice e fonda come
un fiume
felice e fonda come
un fiume che mi consuma oltre il mio fluire.

Seconda stesura

Manoscritto n. 131-2-3

Titolo:

NON TEMERE (in greco: mè fobou)

Persone: a,b

B – Soffia oro settembre nelle lente
giornate, nel
desiderio del sole. Ora dei sogni
e dei fati d'un tempo più non resta
traccia sul mondo e mai remoto
più da quest'oggi
più che in quest'oggi succoso di fiori
elaborato di frutti di filtri e
d'elitre lampeggiante,
mai più remoto fu il timore.
Mai dalla terra
più distratta è la morte e se pur stanche
labbra e stanchi occhi si chiudono
forse in qualche paese

– che non è qui, non qui tra i nostri passi –
è per chiara stanchezza è per avere
una calma più alta, ma contigua
a questa che ci sazia
e facendoci vivi, ci dà fame

A – Eppure buie e gelide – e non sono
che mesi-terre cui tocco fervide e maliose
io vi vedevo e nelle vostre
glaciali stanze il pianto
versavo, e il cuore nulla pulsante nel nulla
e un sepolcro
vastissimo e sonante
arso da venti, tu pianto da questi
un sepolcro acceso di zaffiro
nei mattini, festoso
di barriere in sere e notti
d'alcoliche fiamme
era la vita
e voi ricordo, chimici fomenti
nomi di dei, voi a sostenere
i fossi della mente
corde a superare
intere faglie, segnatele a compiere il sonno
e oltre il sonno la spada
infallibile, l'alba, il novissimo
indescrivibile, sangue mio di ogni alba,
il mio sangue ad aprirmi al peggio, all'alba,
dallo zaffiro infinito del mondo
e anche la tua mano,

*e anche la tua mano come a febbre
sulla fronte, un sollievo
desiderato invano,
anche la mano tua sento
guidarmi, sento quella mano
dolce e tuttavia piena
sulla mia fronte – come
se bambino sentendomi ecco il vomito
mi lacerava; e quella mano santa
m'aiutava premendo sulla fronte.
Sento la mano tua, vedo il sorriso
tuo che si consuma nei clarini
d'antichi jazz, di grammofooni antichi
metallici: la luna
tetro medicamento, dell'insonnia
splendevo i tavoli lucidi: sbianca*

b- E ora tutto questo non è più
che una nota di guasto in fianco al pomo
altissimo, vermiglio,
e ora tutto questo non è più
non più dell'indolente
forma già umana
che tanto s'impicciolì sotto le zolle vivide
tanto se ne umiliò
che né umana né forma
né – benché scarsa –
sostanza più si crede.
E ora tutto questo non è più
non più di quanto cova

forse nel profondo della valle
e, benché sia meriggio, ingombro in sé
giace, e nei suoi misteri
mucosi. *Ma io*
io non cadrò, io fiorirò per sempre
perché vinsi. Esitando e vagando
inabile, cedendo,
facendomi
macchia di sanie, spunto
sul terreno,
fimo implorante, *vinsi*

A- Ma io vivrò perché tutto l'occhio offrii
al raggio che divelle fruga e brucia.
E ora avrò anche te, mio amico
ancora, ora ti stringerò
ti adagerò nel sole che cova e genera
ora mi sarà inutile
dirti e dire, poi che tutto dice
di te, per me. Ti *cullerò* nel vuoto
sempre più vuoto e cerulo
che settembre apre
intorno ai cuori, estrema
bellezza cui la prossima
condanna nulla lede, anzi l'avvia
felice e fonda come
un fiume
un fiume che il destino
mio afferra anche l'origine

Terza stesura

Dattiloscritto n. 134-5-6

Persone: a,b

B – Soffia oro settembre nelle lente
giornate, nel
sole largamente speso,
ora dei sogni
orridi dell'inverno più non resta
traccia sul mondo e mai remoto
più da quest'oggi
anime, intenti, di filtri
d'elitre lampeggiante,
mai più remoto fu il timore.
Mai dalla terra
più distratta è la morte e se pur stanche
labbra e stanchi occhi si chiudono
forse in qualche paese
– che non è qui, non qui tra i nostri passi –
è solo per avere
una calma più alta ma contigua
a questa che ci adempie
e facendoci vivi ci dà fame

a – Eppure *buie e gelide* – e non sono
che mesi – *terre cui tocco tepide e maliose*
io vi vedevo e nelle vostre
nevoe stanze il pianto
versavo (ogni essere

attraversato da una corrente di menzogna: pseudo

- non sogno, ma siepe –

ogni albero, ogni segno, ogni essere, io stesso

anche per la sventata pulsazione

nido di nulla, muscolo

fili attorti di vita, cuore volente invano

da una corrente di menzogna: pseudo:

non sogno).

E voi ricorso, *chimici fomentì,*

nomi di dèi a sostentarmi a indurmi

a sostentarmi a indurmi

oltre me stesso ai greti

affannati del sonno. E oltre il sonno la spada

infallibile, l'alba, il novissimo

incredibile sangue mio di ogni alba,

il mio sangue ad aprirmi al peggio, all'alba,

allo zaffiro infinito del mondo

e anche la tua mano,

brezza, latte, levamen,

anche la mano tua sento posarsi

dolce e tuttavia piena

sulla mia fronte, come

se destandomi, infante, ecco il vomito

mi lacerava, e un'altra mano

infinitamente digitata

m'aiutava premendo sulla fronte.

Sento la mano tua e il mio morto

sudore, jazz antichi

frondeggiano, fa notte

su grammofoni antichi

metallici,
nulla mi giova, lo so, a nulla giovo,
me ne sento insollarmi,
vano medicamento,
vana luna, nel vano cielo.

b- E ora tutto questo non è più
che una che una *notte* di guasto in fianco *al frutto*
altissimo, vermiglio,
e ora tutto questo non è più
non più dell'indolente
forma già umana
che tanto s'impicciolì sotto le zolle vivide
tanto se ne umiliò
che né umana né forma
né – benché scarsa –
sostanza più si crede.
E ora tutto questo non è più
non più di quanto cova
forse nel profondo della valle
e, benché sia meriggio, ingombro in sé
giace, e nei suoi misteri
muscosi. Ma tu
non cadrai, tu fiorirai per sempre
perché vincesti. Esitando e vagando
inabile, cedendo
facendoti
sanie informale, *miasma*, liquame,
fimo implorante, fimo
muto, vincesti.

a - Ma io starò, perché tutto l'occhio offrii:
a ciò che arde ogni frode
perché tutto volle arso nella frode.
ora potrò, *astro*, lasciarmi cogliere
da ognuno come il sole [aggiunto in penna rosso]
ora avrò l'invenzione, il movimento,
avrò anche te e l'unico
amore, ora che più non conta nemmeno l'amore,
ti sveglierò
ti guiderò nel sole,
ora che più non conta nemmeno il sole,
perché tutto è amore, è sole
ora mi sarà inutile
dirti e dire, poi che tutto dice
di te, per me. Ti guiderò nel vuoto
sempre più vuoto e cerulo
che settembre apre
intorno ai cuori, estrema
bellezza cui la prossima
condanna nulla lede, anzi l'avvia
felice e fonda come
un fiume che più non afferra, non cura
non osa se non certo della sua fronte il suo stesso fluire

ECLOGA IX

Scolastica

Prima stesura

Manoscritto n. 117

Tra i versi 7-8 c'è un altro verso poi cancellato:

A

fiume sempre in dialogato transito
nel sole, contro il sole, contro il verde,
fiume tra poco amazzonico,
da qui verso il Montello, convinto,
verso me vieni
né ti rapisce l'orizzonte

....

v. 15:

tra dorsi disposti al letargo

v. 20 (che nel testo def. Inizia con *b*, qui continua a parlare il personaggio *a*)

è questo il tempo ormai. Tra poco
per i sentieri nei mattini già freddi
torneranno i bambini, candidi
fogli avremo e nella scuola che vive
di quanto sa bearla l'infinita corrente,
nella scuola povera e nuova
nell'infinito mattino
del Montello [?] labirinto
di funghi multicolori, di prati
di querce clamorose

per uccelli e per venti, tu sarai.
Ma che dirai alle *nuove luci umane*
all'inerme barbarica schiera
che brulica nei lampi che stordisce
di energie e di riso la pur schiusa
aula che dà sul mai stabile greto?
Sorgono i *bambini per lucori* e stupori
d'autunno scendono
dalla casa cui l'ape e la dalia
danno lustro sempre più dimesso, il sole
aiuta il pane, e la pioggia aiuta il bere.
Tutto gioca con loro, o pioggia o sole
o ombra o pianta e anche il gran fiume
che ravviva i capelli di risa più leggere.
Vengono i bimbi ma nessuna parola
troveranno, non segno del vero. *Noi, solo noi troveremo*
Che mi insegnerai tu in quest'ora in cui l'ultima
speranza del mondo.
Par che temi di sé? Quale verbo?
Tu bambino, a bambini?
E tu farai forse di tenui note
l'odorato quaderno fiorire
le meraviglie che il pastello
sa togliere al mondo per volgerle al foglio.
Ma nulla, nulla del profondo autunno
dall'alto cielo verrà, per te
nessun maestro; nessun giusto rito
comincerà domani sulla terra.

B

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

A

Tu forse insegni perché *una parola
sola hai saputo*. Oh, sei poco
una sillaba sola, una vocale, un nài
un sì: da fare grande come *il mondo*
come l'iddio, un mondo tutto
di microcristalline
affermative sillabe.
Oh, una sola risposta, *una sillaba*, e tutto
insegnerò, sed tantum dic verbo.

B

Riudrai le voci del profondo autunno
se sapesti udirle dal primo
giorno *d'infanzia; fa te stesso
degno di lui che umile sereno*
Insegna agli operai quanto sia nitido
il segno nel foglio ed il taglio nel legno.
Lui, tuo padre. *Egli grande si aggira
tra i banchi, egli non dubita
che sia giusto insegnare. Egli, antico ed infante*
da sotto, da tutto se stesso, ti regge. *Sentirne*
tutto il respiro: non è, nemmeno nella morte,
ancora non è faticoso.

A

O dalle mille sovrapposizioni
distinguimi ancora *parlami*, non
lasciarmi andare in mille onde incomposte
ineoriche, non sono *ancora né*
il gran fiume e nemmeno il ruscello
in cui almeno *l'uccello* e la talpa confida.
Eppure *tra il pianto resisto*.
Ecco, è come *se nella* brughiera
che è eletta dalla lepre
e che il pioppo circonda e vuole a
ombroso letto, ai riposi
della sua corona che perisce
nei giorni, è come se
in questo andare che non ha ancora
senso ma già rifiuta la paura
rifiuta il silenzio – ah individuata
e subito confusa legge, brutta
folgore, lingua densissima.
Io sia colui che “io”
“io” dire, almeno può, “io”
più che la pietra, la foglia, il cielo, “io”
Nel grande vuoto, lui questo essere dono.
Primo elemento di una
proposizione morula
imprecisa, persa ancora
in bui uteri, promessa.
Primo elemento, stacco
di invischiata *ala*, soffio sugli occhi
– anche dei bimbi – rischio di chi
fu piaga e piaga è ancora, *ma più*

*che tremare, s'ostina, brace fragile artiglio e guarda
e almeno si definisce
anche se ancora non sa
né amore né insegnamento.*

Seconda stesura

Dattiloscritto n. 122

B – Per spazi, per gradini
come spazi cadenti
verso i miei piedi dal diffuso
sonno delle foschie, come di sogni
popolato (ed è sale di libere
uve, d'industrie animali,
programmata efficienza, di vittorie)
fiume sempre in dialogato transito
fiume tra poco amazonico
ora qui seni del Montello
verso me vieni leggero convinto
né ti rapisce l'orizzonte,
ma a gioire d'autunnali tregue
tra gialle effusioni di foglie
tra dorsi disposti all'oblio
sfumi con le ore, torni con le ore
amico indifferente
ristoro e distrazione
nell'inizio decisa.

*A – è questo il tempo ormai. Tra poco
per i mille sentieri nei mattini già freddi*

torneranno incantate formiche e bambini
e nella scuola che vive
di quanto sa bearla l'infinita corrente
nella scuola povera e nuova
povera e nuova tu stessa
tra candidi fogli,
nel Montello, cesto muscoso, boccio
di funghi multicolori, di prati
di querce clamorose
per uccelli e per venti
tu *povera e nuova* starai.
Ma che dirai *alle prime luci umane*
all'inerte barbarica schiera
che ti brulica intorno e stordisce
di energie e di curiosità la pur schiusa
aula che dà sul mai stabile greto?
Sorgono i bimbi da *riflessi* e stupori
d'autunno, scendono
dalla casa cui l'ape e la dalia
fanno lustro sempre più dimesso,
e il sole aiuta il pane e la pioggia
aiuta il bere.
Tutto gioca con loro, o pioggia o sole
o ombra o pianta e per loro il gran fiume
si ravviva i capelli di cenni leggiadri.
Vengono i bimbi ma nessuna parola
troveranno, nessun segno del vero.
Mentiremo. Mentirà il mondo in noi
anche in te, pura. Forse di tenui note
farai l'odorato quaderno brillare,

*a meravigliosi pastelli, a scritture
vergini, verginalmente
darai amore, darai la tua forza.*

Necessità e finzione:
chè nulla, nulla dal profondo autunno
dall'alto cielo verrà, nessun maestro;
nessun giusto rito
comincerà domani sulla terra.

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

A – Tu forse insegni perché una risposta
hai generato in te. Sei poco,
un suono solo, una vocale, un nài,
un sì: da fare grande,
come l'iddio, un mondo tutto
di microcristalline
affermative sillabe.
Oh, una sola risposta: e tutto
insegnerò, sed tantum dic verbo.

B – Riudrai le voci del profondo autunno
Se sapesti udirle dal primo
giorno, se sapesti che primo
è ogni giorno. Non essere stanco
di durare tra le albe: esse faranno
verità della nostra menzogna.

Come per lui che insegnava
agli operai quanto sia nitido
il segno sul foglio ed il taglio nel legno.
Luce ogni segno, ogni taglio,
lui, tuo padre estinzione
del troppo e del vero.
Senti che da sotto
di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
non è, nemmeno nella morte,
ancora non è faticoso.

A – Oh dalle mille sovrapposizioni
distinguiami ancora *richiamami*, non
lasciarmi andare in mille onde incomposte
ineroiche, non sono
trecciuto fiume, *non sono* ruscello
in cui almeno la talpa confida.
Eppure tra questa che seppi menzogna
nella vita *dubbioso m'attendo*.
Ecco, è come se *nella* brughiera
che è eletta dalla lepre
e che il pioppo circonda e vuole a
ombroso letto ai riposi
della sua corona che perisce
nei giorni, è come se
in questo andare che non ha ancora
senso ma già rifiuta la paura
rifiuta il silenzio – ah individuata
e subito confusa legge, brutto
plasma, *troppo densa* lingua

io sia colui che “io”
“io” dire almeno può, nel *grande* vuoto
“io” più che la pietra, la foglia, il cielo, “io”:
e, in questo, essere indizio, dono.
Primo elemento di una
proposizione, morula
imprecisa, persa ancora
in bui uteri, promessa.
Primo elemento, stacco
d’invischiato volo, soffio
sugli occhi – anche dei bimbi – rischio
di chi fu piaga e piaga
è ancora, ma più *si*
copre nel suo tremare
l’ostinazione, la brace
il fragile artiglio, la definizione,
l’ala di mosca superstite; e guarda, *brulica*
tondo, torpido scrigno di sguardi:
anche se ancora non sa
né amore né insegnamento.

4.4. *Meteo* (1996)

Dopo dieci anni di silenzio, o meglio di «“incubazione” di modalità espressive nuove»,⁴³⁹ Andrea Zanzotto dà alle stampe *Meteo* nel 1996, raccolta che chiama «Incerti frammenti»: alcune poesie sono infatti di discreta lunghezza, mentre altre sono solamente brevi frammenti. Si tratta, scrive in merito alla raccolta Zanzotto, «soltanto di uno specimen di lavori in corso. Sono qui raccolti quasi sempre “incerti frammenti” [...], comunque organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse “metereologica”». ⁴⁴⁰ La condizione di non-finito, già avviata nelle *IX Ecloghe*, si fa qui più acuta, allineando riferimenti ormai del tutto caduchi, come *specimen*, *incertezza*, *frammentarietà*, *provvisorietà*, *sfumato*, *lacunosità*. Non è, dunque, un caso se il silenzio editoriale durato dieci anni – da *Idioma* – (1986) non sia dovuto a una mancata ispirazione dell'autore, testimoniata anche dalla datazione delle carte preparatorie, quanto piuttosto «alla sopravvenuta sfiducia nel concetto stesso di opera, ovvero nella possibilità di comporre un libro organico che assuma un punto di vista sul mondo». ⁴⁴¹ Il carattere di frammento di questa raccolta non costituisce di certo una «assoluta» novità, dato che buona parte dell'arte del Novecento aderisce al paradigma del *frammento* come suo punto cruciale. Quando Zanzotto definisce la silloge una «sequenza [...] forse metereologica», sembra inserirsi a una linea del pensiero novecentesco che rifiuta la determinazione definita di spazio e tempo che a sua volta si rivolge solo all'imprevedibilità e all'indeterminazione. Questi “incerti frammenti” possono quindi essere considerati dei “quasi-haiku”, soprattutto se si guarda alle due sezioni intitolate *Lanugini* e *Leggende*, che verranno poi riprese di seguito in *Sovrimpressioni* nelle *Riletture di Topinambùr*. Con *Meteo* in Zanzotto viene definitivamente meno la fiducia nella forma in senso geometrico-strutturale, che aveva precedentemente condotto Zanzotto alla realizzazione della “pseduo-trilogia”⁴⁴² –

⁴³⁹ N. Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2014, p. 35.

⁴⁴⁰ A. Zanzotto, *Meteo*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 861.

⁴⁴¹ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *ivi*, p. 1667.

⁴⁴² Come scrive Dal Bianco, “momenti non cronologici di uno stesso lavoro, che rinviano l'uno all'altro a partire da qualunque di essi, anche se in una certa discontinuità, e persino sconfessione reciproca”, S. Dal Bianco, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 779.

composta da *Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986) - in una sorta di «architettura plurale». Ora, tuttavia, ciò che rimane è l'indefinita scia di uno «sfumato strutturale».⁴⁴³

È proprio tramite l'esperienza della forma *haiku* che si connoterà la sensibilità ambientale delle ultime tre raccolte: «in un sistema climatico planetario sempre più disastato», scrive Zanzotto, «un bollettino meteorologico non può che segnalare instabilità, anomale variazioni atmosferiche, allarmanti mutamenti stagionali».⁴⁴⁴ In *Meteo*, il corpo-testo viene destrutturato in quanto organismo unitario e non è un caso se tra *Meteo* e *Sovrimpressioni* si intensificherà l'autocitazione, con il fine di tentare di trattenere una coesione ormai esplosa. La variante, dunque, si configura costantemente “in progress” lungo un percorso che non sarà mai del tutto compiuto; le iterazioni dei titoli delle poesie contenute in *Meteo* sono significativi in questo senso: *La città dei papaveri – Altri papaveri; Topinambùr – Altri topinambùr; Ticchettio – Ticchettio*.

Nell'ultima parte della “pseudo-trilogia, il soggetto poetico tendeva sempre più a una sua scomparsa, facendo prevalere una certa autonomia del paesaggio che permane come elemento dominante. Se in *Vocativo* si assisteva a un io ridotto a devastazione psichica in un paesaggio totalmente estraneo, ma che ancora rimaneva in stato di incertezza e di confusione, in *Meteo* tale paesaggio si è realmente mostrato agli occhi del poeta. Il titolo della raccolta rimanda al greco *tà metéora*, ovvero “le cose che stanno in alto” e a questo proposito Gian Mario Villalta ha osservato che:

«Di queste “cose celesti” oggi fanno parte i satelliti artificiali per l'esplorazione del cosmo, alcuni forse sperduti in un attualissimo “Limbo” dell'universo tecnologico, ma anche quelli per le rilevazioni meteorologiche e per le comunicazioni audio-video. Questi ultimi, capaci di collocare lo sguardo, la voce e la scrittura in dimensioni tali di lontananza, astrazione e velocità, da imprimere un'enorme accelerazione – e causarne la frantumazione – agli universi simbolici che sono venuti a costituirsi nel corso della vicenda biologica umana, dell'evoluzione dei suoi orientamenti fondamentali, concretizzati in un *ethos*, ovvero modi di agire, lingue “naturali”, sentimenti comuni e riconoscibili. *Meteo* è la sigla, del resto, che compare sullo schermo televisivo e annuncia l'illustrazione “in diretta”, dentro le nostre

⁴⁴³ A. Cortellessa, Zanzotto. *Il canto nella terra*, op. cit., p. 259.

⁴⁴⁴ N. Lorenzini, *La poesia: tecniche di ascolto*, Manni, Lecce, 2003, p. 192.

case, delle condizioni del “cielo”, quel cielo che è pur sempre là, profondamente enigmatico e familiare, densamente simbolico, anche quando possiamo addirittura anticiparne la configurazione mediante simulazioni da videogame».⁴⁴⁵

La sequenza temporale che il poeta intende presentare è di tipo metereologica, ridotta a frammento appiattito e filtrato da uno schermo televisivo, con una continua esclusione del soggetto, sottolineata anche dall'uso di uno stile nominale e dei modi indefiniti delle forme verbali. Il paesaggio risulta astratto e connotato da una irreale virtualità, dove il colore dominante della raccolta è il grigio che dà luogo a un'atmosfera indistinta come lo scorrere delle immagini durante lo zapping televisivo. Ancora una volta prevale l'informità della macchia che il poeta aveva già introdotto nelle *Ecloghe*. Nel frattempo, la natura ha a sua volta subito una metamorfosi inglobando le tragedie della storia, dal disastro di Chernobyl alle stragi del conflitto nella ex Jugoslavia.

Come ha notato Stefano Agosti, nell'ultimo Zanzotto si passa da «una soggettività centralizzata, “cartesiana” (ancorché rovesciata *Je est un autre*), a una posizione di tipo “pascaliano”: l'Io non parla, e nemmeno è parlato, ma è piuttosto in posizione di ascolto o, al massimo, di interrogazione».⁴⁴⁶ Quella che si definisce sulla pagina è una parola al limite del silenzio, il cui soggetto non è del tutto venuto meno, ma è mobile «in notazione discontinua di luoghi»,⁴⁴⁷ quei sintagmi che per Zanzotto corrispondono «ai ‘men’ e ai ‘de’ greci, così preziose nella loro ‘inutilità’ immediatamente semantica e nel loro stupendo alone fatico».⁴⁴⁸ In un'intervista di Laura Barile e Ginevra Bompiani risalente al 2006, tale possibilità di pronunciare il silenzio, o come meglio ha sintetizzato Niva Lorenzini nel suo «dire il silenzio»⁴⁴⁹, è, per Zanzotto, simile a un fiume che avanza nel deserto:

⁴⁴⁵ G. M. Villalta citato da S. Dal Bianco, in *Profili dei libri e note alle poesie*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1667-1668.

⁴⁴⁶ A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, op. cit., p. 261.

⁴⁴⁷ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol I, Mimesis, Milano, 2010, p. 99

⁴⁴⁸ A. Zanzotto, *Cento Haiku*, in *Fantasie di avvicinamento, Scritti sulla letteratura*, Vol. I, Mondadori, Milano, 2001, p. 249.

⁴⁴⁹ Cfr., N. Lorenzini, *Dire il silenzio*, pp. 35 e sgg.

«Gli ultimi libri che scrivo li vedo come quei fiumi che scendono alle spalle dell'Himalaya, verso le zone desertiche del centro dell'Asia (dico il Tarim perché è il più noto) e rendono molto bene quella spinta iniziale [...] che continua anche quando sono venute meno in gran parte le condizioni da cui scaturiva. [...] Il deserto nella poesia è parlare per qualcuno che nonostante parli, a un certo momento si trova sepolto nel silenzio, una sabbia mobile che invece è asciutta, come certi posti dell'Asia centrale».⁴⁵⁰

In *Meteo*, la natura stessa è reticente, poiché avvertita dal poeta «come materialità perenne, silenziosa, stratificata, da cui il Soggetto risulta radicalmente escluso»⁴⁵¹ e per questa ragione il soggetto poetico che coincide con il linguaggio, si trova inevitabilmente dinnanzi a una condizione di afasia depositaria dei numerosi silenzi della raccolta. Dal silenzio del verde che cela nei prati un infinito di altro verde, al silenzio «smemorato dell'oro» o del «simil oro» di un'estate «infinita» e senza «tregua» fino alla stratificazione del grigio delle piogge in infinite altre piogge.

In quella che Niva Lorenzini ha definito la «tassonomia dell'inabissarsi»⁴⁵² si condensano in un contesto di totale insabbiamento, percorrendo un «ultradenso vuoto»⁴⁵³ in un «grigio compatto»,⁴⁵⁴ dove «tutto è muto / e sconosciuto / e perduto»⁴⁵⁵ e con crescono solo *Muffe*.⁴⁵⁶ Ciò che permane del legame con il mondo è soltanto l'andamento stagionale, il tempo-stagione, la contingenza, il «Ma» giapponese,⁴⁵⁷ la circostanza e non il «tempo-durata», come già evidenziato da Roland Barthes.

La natura di *Meteo*, ma anche quella che verrà in seguito, appare come la «tenuità di germoglio», «il vago mancamento» e il «non luogo»⁴⁵⁸ che si riflette in particolari strutture semantiche, come nelle «acque immillanti / per prati ed accerchiati incanti»⁴⁵⁹ oppure «sul

⁴⁵⁰ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, op. cit., pp.47-48.

⁴⁵¹ S. Agosti, *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto*, saggio introduttivo a *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. XLV.

⁴⁵² A proposito di *Conglomerati*, in N. Lorenzini, *Dire il silenzio*, op. cit., p. 50.

⁴⁵³ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 956.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 985.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 958.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 998-1000.

⁴⁵⁷ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, Vol I, op. cit., pp. 82-87.

⁴⁵⁸ A. Zanzotto, *Cento Haiku*, in *Scritti di letteratura*, Vol I, p. 352.

⁴⁵⁹ Id., *Tutte le poesie*, op. cit., p. 835.

filo di infinite inesistenze»,⁴⁶⁰ nei verdi viticci che si allungano senza fine «nel folto finire / senza fine»⁴⁶¹ fino ad allargarsi «protendendosi / sempre più verde del suo non-arrivare». ⁴⁶² Qui verranno cantati nelle loro posture incerte papaveri, noccioli, gelsi, salici e vitalbe, e verrà data voce alle infiorescenze effimere e pervasive dei topinambùr e dei tarassàchi di *Lanugini*. L'invasione di piante, in particolare dei papaveri, ai margini delle strade e ferrovie, è quel fenomeno che Gilles Clément chiama "Terzo paesaggio", «costituito dall'insieme dei luoghi abbandonati dall'uomo»⁴⁶³. Sono spazi diversi per forma, dimensione e statuto,⁴⁶⁴ accomunati solo dall'assenza di ogni attività umana, ma che presi nel loro insieme sono fondamentali per la conservazione della diversità biologica, cui guardava esplicitamente Zanzotto. Questi sono «spazi indecisi», perlopiù costituiti da «margini» e dalle «aree abbandonate» in cui le piante «vagabonde» trovano un proprio *oikos*, ovvero quei «frammenti di paesaggio» che tuttavia hanno perso i connotati armonici di una composizione unitaria della natura nella sua accezione più tradizionale. Ecco perché il paesaggio che si manifesterà poi in *Sovrimpressioni* (2011) diventerà solo un «[paesaggio]»⁴⁶⁵ cancellato: ancora esistente ma sbarrato, poiché non è più lo stesso che Zanzotto ha cantato per metà secolo.

In *Meteo* non è il linguaggio a riflettere l'allucinazione cromatica del paesaggio *live*, ma è lo stesso colore intrinseco al Paesaggio a generare l'allucinazione del Linguaggio e del Soggetto. Questo nuovo movimento nella poesia di Zanzotto è visibile, ad esempio, in *Ticchettio I e II* dove lo stesso ticchettio meccanico dei contatori Geiger, fuori controllo in seguito all'esplosione della centrale nucleare di Chernobyl, si trasforma in «miriadi d'insetti d'oro / locuste o anche roditori / o ricci e grilli in lavoro». In *Ticchettio I*:

Estate estate, ch'io ti accompagni nel falso
tuo infinito di eterna / appena-sopravvivente

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 836.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 833.

⁴⁶² *Ivi*, p. 835.

⁴⁶³ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2004, p. 11.

⁴⁶⁴ «Terzo paesaggio rinvia a Terzo stato (e non a Terzo mondo). Uno spazio che non esprime né il potere né la sottomissione al potere», in *ivi*, p. 17.

⁴⁶⁵ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 839.

amistà, siccità di toni e ori e clivi,
mostrali a noi per quel che sono
nel tuo ticchettio dolcemente radioattivi . . .

Nel secondo *Ticchettio*, invece, il medesimo discorso è posto nei termini della relazione, cara a Zanzotto, tra ambiente e realtà postindustriale. Se nelle raccolte precedenti, infatti, il decadimento della natura era causato dal semplice ciclo stagionale, rappresentato perlopiù dall'autunno o dalla stagione invernale che copriva di gelo anche le intenzioni dell'io lirico legate alla possibilità di scrivere ancora versi (*Vocativo*), qui è il degrado della società postmoderna a essere assorbito dal paesaggio. Gli elementi della natura assumono le sembianze non solo dell'inautenticità, ma anche di contaminato, nocivo ed estremo «postremo». L'estate ormai ridotta nella sua radioattività si colloca in qualcosa che va oltre la concezione umana «ogni più pulviscolare pensiero sa che tu sai...» e lo stesso mondo naturale «estate a sé postrema, oro post-mente».

Pianura, pianezza di dolceoro, che va,
émpito secco di minimi ardimenti
estate estate estate che non sa più, che va, smemorato coro,
smemorata in finissime perspicuità
Quale sovrasenso, gentilezza e caparbieta
arsa di nuove ruggini e polveri, larga di obliquità,
 stai tu introducendo oltre ogni equinozio, ogni
 pomerio, ogni struttura o ruina -
[. . .]

 oh quali oh quante in te
 millipartite iperboli, inflorazione e
deflorazione d'ogni [] entità di stagione,
si fanno, puntate a rialzi sobbalzi
Ogni più pulviscolare pensiero che tu sai
anche se i maligni raggi forse ti attizzarono

e tuoi ticchettii, grilli inaudibili, si fanno agguato
o sospetto, ma pur sempre nel sottil bilico
atto sei tu di [] maxievidente,
estate a sé postrema, oro post-mente.

Il movimento del *rizoma* che si celava nel retroscena di *Dietro il paesaggio* diventa qui un
vettore che infetta, violando allo stesso tempo Soggetto e Paesaggio, come già era
annunciato negli ultimi versi di *Tempeste e nequizie equinoziali* di *Al mondo (La Beltà)*:

[...]
Ripeto: in fondo — era il mondo
o ero io come al solito a inframmentirsi?
O forse era questo l'«in-ultima-analisi»,
eran due storie, nel modico έσχατον, sovrapponibili?
O adunghia qui la furia ultravioletta
che secondo le sadiche leggi
già qui di piacere s'infetta?
Non ottenesti tu forse la massima pratica orgastica
a testa infilata entro un sacchetto di plastica?
agostobre 1995.

La scelta del frammento risponde alla necessità di non delineare un percorso mimetico con
la realtà, ma una per così dire costellazione o una mappatura degli spazi:

«alla mia poesia, in ogni caso, non è mai mancata una certa narratività. Si possono anzi trovare spesso
nuclei o frammenti di vicende, come anche figure e personaggi, su diversi piani spaziali e temporali,
che costituiscono un quadro non esiguo di riferimenti, una mappa abbastanza plausibile dei luoghi dove
ho sempre vissuto».⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ A. Zanzotto, *Tra passato prossimo*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1366-1367.

La minaccia negativa che aleggiava nelle raccolte precedenti diventa in *Meteo* una forza devastatrice che ingloba Paesaggio, Linguaggio e Soggetto al quale non resta che avanzare una manifestazione tragica di sé:

«Uso la parola devastazione perché si ha una proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte, di sincronie e acronie velenose, di rovesciamenti di senso pur rimanendo identico il segno, ed è stato, per altro, proprio sul finire degli anni Ottanta che si è palesata la corruzione».⁴⁶⁷

Il sistema linguistico ne risulta di conseguenza sconvolto e addirittura messo a repentaglio dalla forza devastatrice che sta intaccando ciecamente il paesaggio: ne deriva una scrittura poetica che trova possibilità e ragione di esistenza nello spazio bianco del silenzio e del *nihil* più assoluto. Come ha suggerito Laura Neri a questo proposito «forse mai come in *Meteo* la prospettiva della lontananza ha dato esito a uno sguardo esiliato, diviso, separato da una realtà, entro la quale il soggetto percipiente continua a essere compromesso».⁴⁶⁸

La connotazione provvisoria che caratterizza la formula del “frammento” comporta inevitabilmente anche una prospettiva derealizzante oltre che derealizzata della realtà da parte di uno sguardo distaccato anche dal suo stesso io. Abbandonati tutti i tentativi di armonizzazione autentica tra io e paesaggio, la violazione dei luoghi ha minacciato anche la costruzione dell’opera come “sistema”: «la poesia dice tutto questo e non ne può fare a meno, ma lo deve dire sempre da una specie di “esilio dentro la realtà”».⁴⁶⁹

Il rapporto che viene a instaurarsi tra io, paesaggio, e di conseguenza anche in relazione al linguaggio, è speculare: se la natura ingloba le deturpazioni della catastrofe prodotta dall’umanità, questa, a sua volta ne risulta inquinata negli atti percettivi visivi (l’oro che diventa ruggine) e uditivi (ticchettii radioattivi). Ne è spia esplicita la scelta lessicale della vitalba, che etimologicamente deriva dalla vite bianca, che però ora è diffusa capillarmente e infesta le aree più marginali e degradate, intasando la vista «parassitano gli occhi».

⁴⁶⁷ Id., *Tra passato prossimo*, in *ivi*, p. 1367.

⁴⁶⁸ L. Neri, *Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto*, in «Enthymema», n. XXIII, 2019, pp. 483-945, cit., p. 485.

⁴⁶⁹ A. Zanzotto, *Tra passato prossimo*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1367.

4.4.1. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici

Se in *Idioma* (1986), che andava a chiudere la «pseudo-trilogia» iniziata con *Il Galateo in bosco* (1978) e *Fosfeni* (1983), la relazione tra Soggetto e Paesaggio si identificava attraverso atti linguistici contrastanti, in cui «i termini della situazione linguistica in atto – l’Io e il Mondo – risultano depositari di statuti in contrasto»,⁴⁷⁰ da *Meteo* in poi si osserva «lo spostamento della posizione del Soggetto rispetto al proprio universo di discorso».⁴⁷¹ In questa raccolta, infatti, i movimenti vettoriali di Paesaggio, Linguaggio e Soggetto seguiranno una traiettoria differente rispetto a quelle delle altre raccolte sin qui analizzate. L’io lirico si discosta dal discorso poetico cercando un possibile referente nel paesaggio infestato dalla natura pervasiva che coinvolge indistintamente Soggetto e Linguaggio. Con *Meteo*, l’equilibrio fra i tre vettori si realizza in un’ulteriore forma: le piante infestanti creano il linguaggio stesso e dominano il Soggetto. Tale andamento è riscontrabile nelle poesie scelte per l’analisi di questa raccolta che possono essere suddivise in due blocchi tematici: da un lato quelle dove le metafore botaniche che vanno a sostituire la voce poetica, tra queste (*LIVE*); *Morèr Sachèr*; *Lanugini*; *Altri Papaveri*; *Currunt*; *Topinambùr*; *Albe, Manes, vitalbe*; e dall’altro quelle dove emerge l’impossibilità dei tentativi di verbalizzazione da parte del Soggetto: *Non si sa quanto verde*; *Leggende*; *Colle, ala*; *Ticchettio I e II*.

(*LIVE*)

Sangue e pus, e dovunque le superflue
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;
un teleschermo, fuori tempo massimo,
Dirette erutta e Balocchi

⁴⁷⁰ S. Agosti, *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in *ivi*, p. XLII.

⁴⁷¹ *Ivi*, pp. XLIII-XLIV.

Il titolo rimanda ad un ambito totalmente virtuale, dove non è più previsto il momento di contemplazione e di riflessione da parte del soggetto che ne fa parte. Tutto è trasmesso e vissuto attraverso la distanza di uno schermo, dove il «sangue» delle stragi mafiose dei primi anni 90', quelle dei conflitti coevi nell'ex Jugoslavia e il «pus» di Tangentopoli si disperdono in «superflue / superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi» all'interno di un universo ormai da paese dei «Balocchi», termine posto in evidente rima con occhi quasi a sottolinearne l'effimerità di un mondo non più osservabile da una prospettiva realistica. In quegli stessi anni il termine «Balocchi» ricorre anche in un saggio di Zanzotto in riferimento al capitalismo contemporaneo:

«Nel frattempo il futuro prossimo promette sempre più vecchi e sempre meno giovani, spesso incaramellati e intontiti da tutti i «balocchi» offerti dalla società bulimico-anoressica, dal fondamentalismo capitalistico roteante-globante di cui sopra, schizo massimo perché costretto a rendere sempre più turrita, pinnacolare la, pur fantasmatica, quattrinosità di pochi – e anche lo sviluppo della scienziotecnica a loro esclusivo servizio – e insieme a dissanguare i più, sempre però lasciando intatti i peggiori residuati di pseudofedi e le libidini di «pulizie etniche».⁴⁷²

L'immagine della vitalba, invece, pianta rampicante che si trova perlopiù nelle campagne abbandonate, rinvia di nuovo all'idea di un paesaggio mutato in un'invasione selvaggia e senza regole di una natura quasi aggressiva, che in maniera superfluente, nel senso di sovrabbondante, rimanda a un fluttuare in «uno spazio-tempo metafisico dell'etere telematico». Questo spettacolo visivo virtuale e naturale comporta senza dubbio un atteggiamento di grande disorientamento per il soggetto che non è più in grado di assumere una prospettiva sulla realtà, finendo vittima di uno sconvolgimento totale e spiazzante. Come ha osservato Dal Bianco, «la stessa scrittura autografa del testo, che vorrebbe sottrarsi all'omologazione planetaria del codice visivo, manca la “presa diretta” sul lettore a causa della sua riproduzione a stampa e scivola nel “falso d'autore”»,⁴⁷³ implicando una

⁴⁷² A. Zanzotto, *Tra passato prossimo*, in *ivi*, p. 1374.

⁴⁷³ S. Dal Bianco *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1670.

vera e propria spersonificazione del soggetto percettivo e sull'indistinzione di un io sempre più indefinito.

Questo è l'unico componimento di cui non verrà presentato lo schema dei tre movimenti (Paesaggio, Linguaggio e Soggetto) come, invece, avverrà per i testi che seguono in questa raccolta. Questa poesia, infatti, sembra svolgere maggiormente una funzione strettamente iconografica più che contenutistica. Tale aspetto è rinvenibile nella trasposizione della grafia stessa di Zanzotto, aprendo così l'intera raccolta, che nella sua prima pubblicazione edita da Donzelli, era accompagnata dai disegni di Giosetta Fioroni. Qui si fa più evidente il tema della violenza storica rispetto all'ambiente, emergendo in qualcosa di più materico, come il "graffio" inciso sulla pagina, così come ha annotato lo stesso Zanzotto: «Si tratta di scalfire scalpellare graffiare la lingua o di sprofondarvi, più che di usarla».⁴⁷⁴ I testi poetici, accompagnati dai disegni, diventano così le tracce e i relitti che hanno incorporato le trasformazioni di un paesaggio dissipato e infetto «sangue e pus».

4.4.1.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Live*

Di (*LIVE*) esistono due versioni manoscritte: la prima (n. 121) presenta soltanto una differenza nella scelta del verbo finale più cauta «esibisce Balocchi» rispetto all'eruzione diretta scelta per la stesura finale. La seconda che appare sullo stesso foglio (n. 121) si mostra identica alla stesura finale, ma con una data in aggiunta in chiusura: «gen. 1993».

Morèr Sachèr

1

O fedeli
o immoti ma conversati
restando ognuno là nella rarità –
o attivissimi col nulla
dei prati dal febbraio

⁴⁷⁴ «Si tratta di scalfire scalpellare graffiare la lingua o di sprofondarvi, più che di usarla», in *ivi*, p. 1227.

dissufflati in mille
mai viste secche mai visti appostamenti

Residuali e stinchi MORÈR, SACHÈR
liberati per gli habitat
più manifesti del grigiore
ma nella
lietezza di-pur-essere,
consistenza con l'essere,
derisione
infine, derisione/amore
 dell'essere?

.

2

Morèr, sachèr
nudi, dementi
resti di storie-eventi
fedeli fino alla demenza
 amorosa silenzio/demenza

Alberi in proporzioni
e sacre/sfatte
proposizioni insemiati
nella violenta grigità dei prati –
 e no, templa non fanno
non vogliono, non danno

MORÈR, SACHÈR

vittime e padri
e figli dei prati/tradimenti,
februarietà pura
ostile ad ogni
tratto avida d'ogni immisura

Ma a voi, erme, ermi,
questo brusio tra i denti
non basta
assai di più bisogna, assai
che più
vi si consenta amando vi si oblii

“Morèr” e “sachèr” sono i nomi dialettali di due specie di albero: il gelso e il salcio caprino che si innalzano come «residuali e stinchi» liberati da qualsiasi funzione, e si stanziano nei luoghi «più manifesti del grigiore» e «attivissimi col nulla / dei prati di febbraio». Benché la loro presenza permanga quasi lieta «nella / lietezza di-pur-essere», tuttavia si tratta di una «derisione / amore // dell'essere», motivo per il quale la loro esistenza è garantita soltanto dalla catena significazionale intrinseca al testo poetico. Il rischio è quindi l'oblio, se ci si sofferma alla pura nominazione che rimane solo un «brusio tra i denti», rinviando ancora una volta all'indistinto cromatismo del grigio.

Il componimento è attraversato dall'unico movimento del Paesaggio, che invade il Linguaggio e il Soggetto. In schema:

- 1 → Paesaggio: *O fedeli / o immoti; o attivissimi col nulla / dei prati dal febbraio; residuali e stinchi MORÈR, SACHÈR / liberati per gli habitat / più manifesti del grigiore.*
- 2 → Paesaggio: *Morèr, sachèr; resti di storie-eventi; Alberi in proporzioni; nella violenta grigità dei prati; e figli dei prati/tradimenti; februarietà pura; Ma a voi, erme, ermi.*

4.4.1.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Morèr sachèr*

Esistono quattro versioni manoscritte di questo componimento: le prime due sono identiche a quella finale, mentre la terza e la quarta presentano versi differenti.

Terza versione

Manoscritto n. 106

La terza stesura manoscritta presenta maggiori differenze rispetto a quella finale. Già i puntini di sospensione che dividono la prima sezione del componimento dalla seconda erano sostituiti da versi, che in seguito non sono confluiti nella stesura definitiva. La catena significazionale, infatti, che in *Meteo* è più concentrata, qui si raddensa ancora di più al fine di rendere più manifesta l'idea di una natura non attiva: il grigiore dei prati di febbraio.

«Alberi in proporzioni

 e sacre/ e sacre proposizioni

situati – nella violenta grigità dei prati»: *situati* viene sostituito da «inseminati» al fine di rendere l'idea da un lato, ancora positiva, di un processo di inseminazione naturale anche in uno scenario di impossibile fertilizzazione, dettata dalla violenza di una natura che non conosce più il verde dei prati, divenendo pura indistinzione (grigio); dall'altro, l'invasione artificiale dei diserbanti che asfissiano e bloccano il processo di fotosintesi delle piante. Seguono, infine, alcuni versi in più che non confluiranno nella stesura finale.

Quarta versione

Manoscritto n. 107

Più chiara è qui l'idea della testimonianza incarnata dai due alberi di gelso e di salcio caprino, che però si trovano ad essere testimoni del nulla. *Morèr* e *Sachèr*, abbandonati alla loro stessa essenza ma verso la quale sono confidenti, riescono nonostante tutto ad essere «sopra-viventi»: vivono al di sopra del loro abbandono. La loro esistenza dà ancora

«misura» alla grandezza dei prati, all'amore che vi è sottointeso e che è in grado di resistere al «silenzio» e al «malinteso dei prati» e a tutto ciò che è maligno «maligne essenze» e attento alle numerose aridità della realtà «a-in mille siccitose / latitudini, assenti». Interessante come il poeta abbia voluto sostituire questi versi, forse ancora carichi di una certa possibilità di sopravvivenza «sopra – sopravvivenenti», che, tuttavia, nella versione finale rispondono ad una scelta carica di silenzio, e che forse mostra ancora di più l'invisibilità di un luogo mancante: i puntini di sospensione.

Nella seconda sezione gli alberi appaiono: «radi in sacre proposizioni / situati / nella violenta grigità dei prati», mentre nell'ultima versione gli alberi sono «inseminati» in quella «violenta grigità dei prati», quasi a voler rendere evidente come il grigiore violento dei prati sia comunque in grado di inseminare una natura plastificata. In questa versione, infatti, gli alberi sono «situati» come a voler porre l'accento maggiormente sull'aspetto di causalità, ma anche di permanenza secolare, come se i due alberi fossero nati sì casualmente in quel luogo (in quei prati grigi), ma che in qualche modo quell'ubicazione iniziale in cui sono capitati, rechi con sé anche una possibilità di appartenenza a quella terra.

Accanto all'ultima invocazione a *Morèr* e *Sachèr* compare un verso in aggiunta: «misteri inconsumabili», che tende a rendere maggiormente l'idea di eternità dei due alberi, scelta che, tuttavia, non viene considerata per la versione finale.

Gli ultimi versi «Ma ciò non basta, assai più / bisogna, assai, che più / vi si acconsenta, vi si oblii»: sono uguali alla terza versione in cui manca «amando», in questo caso non viene segnalato lo spazio bianco che precede «vi si oblii», ma al posto di esso compare una virgola.

Lanugini

I

Prato di globi di pappi laggiù smarrito
avanzare sempre più profondo
di concezioni dell'infinito

*

Lanugini di lai leni lontananze
vibratili trappole in cui cadde la luce
soffi, tocchi su immense aree sostati

*

Luce e gloria delle composite,
globi incerti del loro stesso esistere –
ma in alta mutezza, in dedizione attonita

*

Armoniche, colme grammatiche,
ologrammi di estreme matesi,
o voi, da tutti i soffi, amati

*

Delicati e imbambolati
quali purissime dissoluzioni
gli eserciti-soffioni offrono ai prati?

II

Nome bislacco, taràssaco
per tanto eleganti metamorfosi
di giallori taglienti in bianchi soffi

*

Radichette seghettanti, gremito
Appetito di soffi, di ipotesi –
stasi o tremito, mai si saprà

*

Verde per cupezza quasi rabbioso
giallime di solicini in sé perfetti
 poi candori appena accennati
affidati affidati agli equilibri dei prati

*

Globi di includenti ricami
esclusioni improvvisate e totali
evoluzioni verso invisibili
 prove finali

*

Le belle cadenze le rapidità
dei pappi librati verso aldilà
impossibili eppure immediati

(incerti frammenti 1993-94)

Protagonista di questo componimento è invece il Tarassaco, nota come cicoria selvatica, che, come la vitalba nella poesia precedente, è una pianta che resiste all'inquinamento. In questi due componimenti, contigui l'uno all'altro, viene evocata non a caso già nei titoli la componente di resistenza delle due piante. La lanugine è la peluria che in natura ricopre le foglie e gli steli delle piante e che qui si insiste nel convergere in un senso di sopravvivenza dell'elemento naturale in una realtà cementificata e inquinata «delicati e imbambolati / quali purissime dissoluzioni / gli eserciti-soffioni offrono ai prati?» e «affidati affidati agli equilibri dei prati». L'iconicità dei due componimenti, inoltre, rimanda allo stile nominale e alla scansione dei tre versi tipici dell'antica forma poetica giapponese dell'haiku. A tale proposito risultano interessanti le riflessioni del poeta intorno al tema haiku:

«tutte queste forme minimali, o ridotte alla minimalità, venivano riportate al valore di un'attiva residualità sopravvivenza entro una crisi. [...] Resta come lo sfarfallio di un logos che è quasi sempre libero dalle costrizioni di un soggetto [...], la grazia mai tracotante, la tenuità di germoglio dello haiku presenta come suo clou piuttosto un non-luogo, un vago mancamento, un sussulto dolcemente ritualizzato, il non-rumore del senso che si affaccia dentro il nonsenso della natura quasi a volerlo preservare, perché la natura deve “abitare” in esso per restare madre in tutti i sensi».⁴⁷⁵

L'intero componimento è percorso dal movimento del Paesaggio, con un'aderenza alla componente linguistica (I, vv. 10-11; II, v. 5 e vv. 11-14), ma sempre connotata in relazione agli elementi della natura che vengono continuamente influenzati negativamente dai campi semantici negativizzati e a-significativi. In schema:

I → Paesaggio: *Prato di globi di pappi laggiù smarrito; Lanugini di lai leni; vibratili
trappole in cui cadde la luce / soffi, tocchi su immense aree sostati;
globi incerti del loro stesso esistere.*

Linguaggio: *Armoniche, colme grammatiche, / ologrammi di estreme matesi.*

Paesaggio: *o voi, da tutti i soffi, amati.*

⁴⁷⁵ A. Zanzotto, *Cento haiku, op. cit.*, pp. 350-351 e 352.

Paesaggio: *Delicati e imbambolati / quali purissime dissoluzioni / gli eserciti-soffioni
offrono ai prati?*

II → Paesaggio: *Nome bislacco, taràssaco; metamorfosi / di giallori taglienti in bianchi
soffi; Radichette seghettanti.*

Linguaggio: *di ipotesi.*

Paesaggio: *Verde per cupezza quasi rabbioso; giallime di solicini in sé perfetti; candori
[...] affidati affidati agli equilibri dei prati.*

Linguaggio: *Globi di includenti ricami; esclusioni improvvisate e totali; evoluzioni verso
invisibili / prove finali.*

Paesaggio: *le rapidità / dei pappi librati verso aldilà.*

4.4.1.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Lanugini*

Manoscritto n. 115 datato 30 aprile 1995

Nella prima stesura manoscritta mancano le prime quattro terzine della versione finale, mentre la terzina iniziale non si ritrova però nella versione finale. Le due terzine centrali, infatti, non compaiono nella stesura finale: qui viene accentuato l'aspetto antropomorfo dei soffioni, altro nome della pianta nota anche come "dente di leone", «popolo mite» il cui destino ruota intorno al momento dello strappo e il fatto che siano «miracolosamente preservati» spiega il timore del poeta dinanzi ad una possibile estinzione di questa pianta, i cui petali vengono sempre soffiati via «vertigine di pappi». Nella versione finale l'ultima terzina della prima sezione viene collocata in ultima posizione e chiude il componimento. «Radiale, taràssaco, gremito / appetito di soffi, stati o tremito non si sa e / approssimazioni di ipotesi»: questa terzina sembra essere molto simile per contenuto alla seconda della versione finale che, invece, mancava nella prima manoscritta: «radicchiette seghettanti, gremito / appetito di soffi, di ipotesi - / stasi o tremito, mai si saprà».

Non si sa quanto verde

I

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 s'allontanano

dimentichi, intontiti

Non-si-sa Questo è il relitto
di tale relitto piovoso
il verde in cui sta reticendo

l'estremo del verde

Forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa
Forse si lascia sfiorare, si sporge,
congionge
membra a membra, ritorce

II

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
questo ricchissimo nihil?
Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia

dorme sotto questa debolissima
sovracconfidente pioggia

chissà quanto lustro
del grigiore, quanto
invito a scivolio del verde
fanno altro caso altro genere
consumano le ultime
lanugini degli occhi e
degli orecchi e
«Stenti ma inorecchiti...»
«Qui approvai la più rapita carta»
«Prova su prova-verde
rischi fittissimi-pioggia»
«Qui dove pensai di pensare
e di afferrare e sbilanciare
come Da un'altezza nuova»

Il verde presente in tutta la raccolta è un verde estremo, ultimo, tanto che nel primo tra i due componimenti, I e II, la sua nominalizzazione si riduce ad un «Non-si-sa» fino a diventare puro «relitto». In questo lungo processo di ridefinizione linguistica, retto sul non-sapere, risulta impossibile poter verbalizzare la Natura, dove anche gli infiniti si meravigliano «intontiti» e il silenzio raggiunge la «demenza» (anche in *Morèr, sachèr 2*: «Morèr, sachèr / nudi, dementi / resti di storie-eventi / fedeli fino alla demenza / amorosa silenzio/demenza»). La condizione di non-sapere, in realtà, riguarda anche l'identità stessa del soggetto lirico e, come ha annotato Agosti, il «non-si-sa» assume «valore e morfologia di nome, e precisamente di nome proprio».⁴⁷⁶ Data la scansione metereologica che conferisce ritmo ai «lampi poetici» dell'intera raccolta, l'io lirico si ritrae nella forma impersonale del «non si sa» che offre un limite ai tentativi di conoscenza e aprendosi

⁴⁷⁶ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto, op. cit.*, p. XLIX.

totalmente all'incertezza e al dubbio persino nella scelta di un non-titolo per il componimento. Come ha annotato Laura Neri, invece, la relazione tra nome e referente giunge qui agli estremi implicando la «messa in crisi della pronunciabilità, il capovolgimento valoriale degli elementi del paesaggio», da cui ne deriva «il cedimento del presupposto che aveva rappresentato la condizione della poesia: il principio di resistenza, dietro la mimesi del brusio indistinto del mondo».⁴⁷⁷ Zanzotto può continuare a fare poesia soltanto parlando della poesia stessa in una rifrazione sinestetica tra suono e luce: «un sordo movimento di luce si / distilla in un suono effimero» (II, v. 19) poiché secondo il poeta la poesia non fa altro che parlare di se stessa:

«Riguardo ai “veicoli metapoetici”, io non li percepisco neanche, perché passo dalla poesia alla metapoesia senza accorgermene. A qualcuno dei lettori questo autoparlarsi può dare l'impressione di un passaggio brusco, per me è invece inavvertito, anche nella quotidianità [...] La poesia che parla di se stessa lo fa senza accorgersi. E ho scritto altre volte, ma chissà quanti l'hanno detto, che non c'è poesia che non parli anche di se stessa».⁴⁷⁸

Rimane, infine, una vaga definizione ridotta ad un *forse* ripetuto per due volte in posizione anaforica, per cui si può sospettare che la sua essenza non si possa conoscere «non-si-sa» per un «sordo movimento di luce» che si «distilla in un suono effimero» e che forse è ancora nelle sue facoltà di ricongiungimento e unione. La pioggia, seppur debolissima, potrebbe ridistribuire la mancata identità del verde all'interno della materia poetica, connotata qui dal grigiore e attraverso la declinazione in forme comprensibili al linguaggio umano: «quanto / invito a scivolio del verde / fanno altro caso altro genere / consumano le ultime lanugini degli occhi e degli orecchi».

Dall'impossibilità conoscitiva emerge un soggetto che si identifica tramite l'impersonalità, poiché l'atto gnoseologico si interrompe dinnanzi ai tentativi di verbalizzazione possibili soltanto attraverso la negazione. Insieme all'anaforico «non-si-sa» ricorrono anche l'avverbio dubitativo «forse» e l'interrogativo «quanto» che

⁴⁷⁷ L. Neri, *Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto*, in «Enthymema», n. XXIII, 2019, pp. 483-95, cit., p. 490.

⁴⁷⁸ A. Zanzotto, *L'«Ipersonetto» oggi*, *Intervista a cura di Guglielma Giuliadori*, «Allegoria», n. 55, 2007, pp. 181-189, cit., p. 183.

riguardano indistintamente tutti gli elementi del paesaggio. La cromatura del verde risulta distrutta e violata dal momento che viene negato qualsiasi tentativo di rappresentazione e afferenza alla realtà, sottraendosi alla stessa possibilità di aderire a un nome: «Ti sottrai, hai, ai nomi / pur avendo forse un nome / e pur sapendone qualcosa?» (II, v. 20). Per questa ragione affiora la rivisitazione di un luogo poetico precedente, citato esplicitamente nei versi finali, cercando un rifugio nei lontani territori di *Vocativo*, «dove fu “approvata” un’esperienza della massima trascendenza». Di quel testo viene mostrata una versione più scarna e residuale, se si pensa alla verticalità cui veniva assorbito lì il sostrato geologico-tellurico.

Il componimento, come avveniva anche in quello precedente, è anch’esso attraversato completamente dal vettore del Paesaggio soprattutto nella prima delle due sezioni. La seconda lassa presenta ancora una certa prevalenza paesaggistica (vv. 1-4; 8-10), ma con qualche tentativo di aderenza alle forme linguistiche, in cui la natura cerca di identificarsi in un sostantivo (vv. 5-7). L’ultima sezione della seconda lassa, invece, mostra una commistione tra Soggetto – continuamente intriso di una natura invadente «lunugini degli occhi e / degli orecchi» – e Linguaggio (vv. 11-24) tramite l’atteggiamento metapoetico, ricorrente nelle ultime raccolte, di rievocazione dei propri versi in questo caso tratti da *Vocativo*.

In schema:

I → Paesaggio: *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 s’allontanano; relitto piovoso; il verde in cui sta reticendo / l’estremo del verde; un sordo movimento di luce si / distilla in un suono effimero.*

II → Paesaggio: *Quanto mai verde dorme / sotto questo verde / e quanto nihil sotto / questo ricchissimo nihil?*

Linguaggio: *Ti sottrai, ahi, ai nomi / pur avendo forse un nome / e pur sapendone qualcosa?*

Paesaggio: *Ma chissà quanta pioggia; sovraconfidente pioggia.*

Soggetto + Paesaggio: *quanto / invito a scivolio del verde; consumano le ultime / lanugini degli occhi e / degli orecchi.*

Soggetto + Linguaggio: «*Stenti ma inorecchiti...*»; «*Qui approvai la più rapita carta*»; «*Prova su prova-verde [...]*»; «*Qui dove pensai di pensare / e di afferrare e sbilanciare / come Da un'altezza nuova*».

4.4.1.4. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Non si sa quanto verde*

Di questo componimento esistono tre versioni manoscritte:

Prima versione

Manoscritto n. 126

«Esiti? Prego? Non / raccolgo bene. Orlo / strappato-in deliquio / Ti permetti di esistere?»: i versi iniziali previsti per la prima stesura manoscritta accentuavano maggiormente l'interrogarsi intorno a una possibile esistenza al di sotto del nulla più assoluto «sotto / questo ricchissimo nihil?». Il poeta, confuso, pone questioni, che rimangono senza alcuna risposta: si tratta di un dialogo che subisce continue interferenze «Prego?», non comprende bene dove può aver luogo questo «verde», ormai sommerso da un grigiore (*nihil*) assoluto. Il contenuto resta quasi identico a quello della versione finale, ma risulta interessante la presenza degli stessi verbi coniugati, in prima persona «forse sfioro» e in maniera riflessiva «mi sporgo, mi torco». Nella versione finale scompare l'io e i verbi diventano di conseguenza impersonali: «si sporge» o in terza persona «ritorce».

Seconda versione manoscritta

Manoscritto n. 127 datato 30 maggio 1983 (annotato su pagine di agenda):

«relitto del relitto piovoso / il verde dell'estremo verde / in cui forse decide il conflitto / Forse il non-si-sa per un / istante è sconfitto – nel sordo / forse stilla un suono effimero / morto ricordo / forse sfioro il più vero / del mi sporgo, mi torco»: il senso di questi versi resta quasi identico a quello della versione finale, ma è interessante la presenza degli stessi verbi coniugati, però, in prima persona e in maniera riflessiva «forse sfioro»; «mi sporgo, mi torco». Nella versione finale scompare l'io e i verbi diventano impersonali: «si sporge» o in terza persona «ritorce».

I versi in aggiunta: «Esisti? Prego? Non / sento bene. Dell'orlo, dal / margine, dal deliquio. / Ti permetti di esistere?»: risultano identici alla prima versione.

Il verso sembra denotare che anche nel grigiore è forse possibile trovare una luce, ma essa è «per sempre sommersa», in cui la ricerca dell'autentico valore della poesia propone un tentativo anche nell'indistinto, nel «grigiore», dove «casualmente qui si ritrova» anche senza l'essenza della materia mentale «pensai di pensare».

Terza versione

Manoscritto n. 128

Titolo: *Come da un'altezza nuova*

Tra le carte risulta mancante la seconda parte, mentre la prima è quasi identica a quella finale.

Quarta versione

Manoscritto n. 129

date: 1983-1986

Questa versione risulta uguale a quella definitiva.

Leggende

«Tu non sei onnipotente»

dice la pallida bambina

*

Polveri di ultime, perse

battaglie tra blu e verde

dove orizzonti pesano sulle erbe

*

Lievi voci, api inselvaticchite –

tutto sogna altri viaggi

tutto ritorna in minimi fitti tagli

*

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

*

Voglie ed auguri malcaduti,
violetti del pensiero
sotto occhi ed occhi
quando maggio nega

*

Il bimbo-grandine, gelido ma
risorgente maggio,
«Non sono onnipotente»
batte e ribatte sui tetti

*

«Mai più maggio» dicono
in grigi e blu
segreti insetti grandini segrete

*

Mai mancante neve di metà maggio
chi vuoi salvare?
Chi ti ostini a salvare?

*

Come, perché, il più cupo
maggio del secolo – cento
anni d'oscurità in un mese?

*

Acido spray del tramonto

Acide radici all'orizzonte

Acido: subitamente inventati linguaggi

1985

Se in altri tempi la saggezza contadina poteva coordinarsi tra tempo cronologico e tempo atmosferico, ora i proverbi che scandiscono le ore delle giornate non sono più congiunti con il tempo della realtà. Gli eventi climatici creano sconvolgimenti tali da influenzare i cromatismi «battaglie tra blu e verde» nella direzione di una cupezza che sprofonda sui prati nel «più cupo maggio del secolo» che ricorre all'elemento della neve che risente qui dell'oscuramento della percezione visiva del soggetto che pone continue questioni: «Mai mancante neve di metà maggio / chi vuoi salvare? / Chi ti ostini a salvare?» (v. 24).

I mutamenti climatici hanno scardinato anche la più semplice pronuncia di antichi proverbi. Qui è il mese di maggio a non essere più onnipotente, le tempeste di grandini e di piogge acide, inaspettate durante il trionfo della primavera, rendono maggio privo della sua leggendaria onnipotenza: «Come, perché, il più cupo / maggio del secolo – cento / anni d'oscurità in un mese?». Così come la natura è sottoposta a un processo di una nuova osservazione dei fenomeni naturali, allo stesso modo la scrittura si vede costretta anch'essa a una rifondazione del linguaggio: «Lievi voci, api inselvatichite - / tutto sogna altri viaggi / tutto ritorna in minimi fitti tagli». L'acidità che aleggia sull'universo può non riversarsi sul piano linguistico ed essere ostacolata tramite l'invenzione di nuovi linguaggi eterogenei dal punto di vista semantico: «Acido spray del tramonto / Acide radici all'orizzonte / Acido: subitamente inventati linguaggi», dove l'anafórico «acido» mostra una collisione tra naturale e artificiale. A questo proposito Niva Lorenzini ha evidenziato un «circuitò LIVE, che centrifuga naturale e artificiale, fenomeno e pseudo-evento, esperienza e virtualità, mescolando autentico ed inautentico».⁴⁷⁹ Ne risulta un linguaggio che si colloca al limite della comunicazione verbale e che dà forma alla disarticolazione e all'informità della parola, ormai priva di coesione semantica.

⁴⁷⁹ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 153.

L'intero componimento è attraversato soltanto dal movimento del Paesaggio, con una brevissima seppur ipotetica pausa in cui il poeta fa riferimento, a mio avviso, alle proprie volontà soggettive (vv. 13-15). In schema:

Paesaggio: *Nel compleanno del maggio; polveri di ultime [...] battaglie tra blu e verde /
dove orizzonti pesano sulle erbe; api inselvaticite; tutto sogna altri viaggi /
tutto ritorna in minimi fitti tagli; Forse api di gelo; invisibili sciami dietro
nuvole; il ramoscello annuisce.*

Soggetto: *Voglie ed auguri malcaduti / viole del pensiero / sotto occhi ed occhi.*

Paesaggio: *quando maggio nega; il bimbo-grandine; risorgente maggio; «Mai più
maggio»; in grigi e blu; segreti insetti grandini segrete; Mai mancante neve
di metà maggio / chi vuoi salvare?; il più cupo / maggio del secolo – cento /
anni d'oscurità in un mese; Acido spray del tramonto / Acide radici
all'orizzonte / Acido: subitamente inventati linguaggi.*

ALTRI PAPAVERI

Fieri di una fierezza e foia barbare
sovrabbondanti con ogni petalo
rosso + rosso + rosso + rosso
coup de dès maledetto
sanguinose ^{potenze} dilaganti,
quasi ognuno di voi a coprire un prato intero –
da che
da che mondi stragiferi
stragiferi papaveri
qui vi accampaste avvampando,
sfacciato forno del rosso
che in misteriche chiazze
non cessa di accedere sgorgar su

straventando i soliti maggi grigioblù?

Come i calabroni si fanno sempre più enormi

CRABRO CRABRO

e quasi difformi sa ogni destino

e le limacce budella a stravento su verzure:

via! via! è tempo di toglier via questa primavera

di pozze di sangue da tiri di cecchino

Correre correre

coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi

correre correre per chi

corre corre sotto calabroni e cecchini

e in orridi papaveri finì

(1993-95)

Rispetto al tarassaco, protagonista in precedenza, la pianta del papavero, in *Meteo*, non ha una funzione di resistenza, ma è connotata piuttosto da una certa precarietà e aleatorietà. Se una volta cresceva furtivamente tra i campi di grano, oggi questa pianta appare «follemente invasiva...»,⁴⁸⁰ a causa dell'uso dei diserbanti e si trova nella condizione di marginalità tra colture eterogenee e lungo i percorsi ferroviari. Il papavero assume una simbologia cromatica associata alle stragi avvenute durante i conflitti nella ex Jugoslavia «da che mondi stragiferi / stragiferi papaveri / qui vi accampaste avvampando, / sfacciato forno del rosso / he in misteriche chiazze / non cessa do accedere sgorgar su / straventando i soliti maggi grigioblù?». Il rosso invade indistintamente lo spazio del paesaggio, moltiplicandosi «sovrabbondanti con ogni petalo» come le vitalbe, ma innalzandosi aggressivamente dinnanzi al soggetto che, atterrito, si ritrae. Da un punto di vista comunicativo, Zanzotto mette in evidenza la componente ludica dell'atto linguistico, mostrandone l'aspetto convenzionale e arbitrario del linguaggio; ne è un segnale la resa

⁴⁸⁰ Verso tratto dalla lirica precedente, *Tu sai che*, v. 7.

estrema del segno matematico “+” «rosso + rosso + rosso + rosso»; la violenza potenziale attraverso l’esponente matematico delle «sanguinose^{potenze} dilaganti»; l’allitterazione delle labiodentali «Fieri di una fierezza e foia». Lo stesso raddoppiamento degli aggettivi e del lessico denota il forte senso di sospensione «da che mondi stragiferi / stragiferi papaveri» il cui effetto consente di porre in risalto il tema bellico del componimento.

I tragici avvenimenti storici degli anni Novanta sono accompagnati dal ricordo terribile della corsa del compagno partigiano Gino, falciato durante il rastrellamento dell’agosto del 1944:

«Alle diciassette e mezzo del 10 era cominciato il rastrellamento e Gino aveva scelto la strada sbagliata per ripararsi; su quel cinquantino i tedeschi lo avevano visto mentre correva per raggiungere il granoturco vero e buono e altissimo poco più in giù, ed egli era subito crollato sotto i proiettili. Non lo avevano finito, non osavano avvicinarsi perché lo credevano armato; la sua voce era vissuta, sempre più debolmente, per oltre un’ora. Alcuni contadini volevano soccorrerlo, ma i tedeschi sparavano a vista, sparavano a tutto il paese, anche alle case e agli alberi, dalla morsa in cui avevano chiuso tutto».⁴⁸¹

Il componimento è connotato dal movimento del Paesaggio, come suggerisce il titolo che va a costituire il secondo di un trittico dedicato ai papaveri (*Tu sai che; Altri Papaveri; Currunt*), che occupa quasi tutti i versi (vv. 1-14), ad eccezione della seconda parte (distaccata anche graficamente dalla prima) che presenta ancora la prevalenza degli elementi della natura, come il calabrone, ma con il riferimento a una vicenda privata legata al Soggetto (vv. 15-25) che riguarda l’amico partigiano Gino, il quale durante la Resistenza si rifugiò e morì tra il rosso dei papaveri. In schema:

Paesaggio: *Sovrabbondanti con ogni petalo / rosso + rosso + rosso + rosso; quasi ognuno di voi a coprire un prato intero; stragiferi papaveri / qui vi accampaste avvampando; sfacciato forno del rosso; straventando i soliti maggi grigioblù?*

⁴⁸¹ A. Zanzotto, *Premesse all’abitazione*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1045.

*Soggetto: è tempo di toglier via questa primavera / di pozze di sangue da tiri di cecchino;
Correre correre / coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi; corre e
corre sotto calabroni e cecchini / e in orridi papaveri finì.*

4.4.1.5. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Altri papaveri*

Prima versione

Manoscritto 114 datato 11/5/95 con una nota metereologica: «Cielo cupo – poi pioggia in fondo allo Slargo»

La distorsione del mondo dalla quale nascono i papaveri della prima versione, viene sostituita da «mondi stragiferi». Al verso 7 «Sfacciato campo di papaveri»: l'immagine del «forno del rosso», scelta per la versione finale, rimanda probabilmente ai forni crematori nazisti e alle stragi dell'ex Jugoslavi, insieme al ricordo del compagno partigiano Gino ucciso dalle rappresaglie tedesche nell'agosto 1944. La scelta dell'immagine finale è senza dubbio più violenta e incisiva, ma «il campo di papaveri» scelto come prima soluzione, rendeva più chiaramente una trasposizione diretta tra le vittime della guerra e i papaveri nel loro insieme ricoprono interi campi, dunque, una comunicazione tra elemento naturale e uomo. L'aggettivo «sfacciato» che accompagna, prima il «campo di papaveri» e poi il «forno del rosso», indica, tuttavia, in entrambi i casi il principio di casualità che domina la distribuzione di questa pianta vagabonda che cresce ai margini delle strade a causa dei diserbanti. Tale casualità viene denotata dalla sfacciataggine del loro presentarsi nei luoghi più improbabili e del loro adattamento marginale.

Nella versione finale le «misteriche chiazze» erano state anticipate dal «forno del rosso», per cui era chiara l'immagine violenta del sangue delle diverse stragi storiche evocate, mentre in questo manoscritto viene resa più esplicita l'idea che i campi di papaveri siano ricoperti di macchie misteriose sì, ma «come vero sangue» che assumono una «dismisura» in grado di scaraventare distinguendo la stagione dei «soliti maggi» caratterizzati da grigio-nero-blu e poi «grigioblù». Viene aggiunta anche una demarcazione temporale per

questi papaveri, che sono «del '95», scelta spiegabile probabilmente dalla data del manoscritto 11 maggio 1995.

La possibilità che i calabroni si facciano «sempre più enormi» e di conseguenza «difformi» rispetto al «possibile», dunque, entro un margine ancora contemplabile/immaginabile, viene sostituito da «ogni destino», che li rende difformi da quest'ultimo, proprio per un'incapacità di poter determinare le cause che hanno reso i calabroni tali.

Il finale «toglier via» rende maggiormente una volontà di eliminazione totale di «questa» primavera, rispetto al «fuggire».

CURRENT

Papaveri ovunque, oggi, ossessivamente essudati,
sudori di sanguì di un
assolutamente
eroinizzato slombato paesaggio,
sudore spia
di chissà quale irrotta malattia
- mala mala bah bah tempera currunt bah bah -
o stramazza epilessia

Ora non strati a strati accordati
in fervidi iati o contatti o spartiti
ma fole di confusamente
e no, no, mai
intercettabili da menti current
Prati-sfatti-fucine
di nuovissime zanzare-tigri
di zecche-Lyme
di matrici stuprie
di patrie rebus-pus

sotto cieli franati nello stupore stesso

di sé-rottami inani

currunt

Papaveri, chi cerca che?

bah bah

Di che, papaveri, esantemi teoremi

stridii?

Ii? Ii? Ii?

bah bah

*

Nessun consuntivo

Papaveri,

mie anime già miriadi e in mille,

siti e situazioni sempre vigili,

o così finemente accorti nel più soave

appena-esistere

(anni '91-'93)

Il tema della corsa dei tempi che riguardava il componimento precedente si trasla qui dal piano storico-politico a quello ecologico. Il verbo latino *currunt* riguarda più un'incombenza che un correre-scorrere, sotto il suono di un chiacchiericcio puramente fonico fatto di «bah bah». Questo spiegherebbe il motivo per il quale non potrà essere disegnato «nessun consuntivo» e il poeta rivolgendosi ai papaveri-Mani riconosce la loro resistenza in innumerevoli luoghi seppur in un accenno di esistenza «appena-esistere». Il paesaggio è «eroinizato» dalla pianta del papavero e debole «slombato» dinnanzi all'immaginazione di una mente confusa «fole di confusamente» che si immerge nella natura infestata. Nella prima versione manoscritta, infatti, il paesaggio è «indeterminato», «affamato» e «affannato» in un veloce processo di oblomovismo: «oblomovizzato paesaggio»; la natura appare obliante, assunta a presagi «paesaggi-presagi» per eccesso di travestimento e mascheramento. Le «nuovissime» zanzare-tigri che, come ha indicato in nota lo stesso Zanzotto, sono venute a moltiplicarsi a causa dei depositi di vecchi

pneumatici abbandonati all'aperto, mentre le zecche sono infette e diffondono il morbo di Lyme. In un contesto infetto e aggrovigliato «patrie rebus-pus» i papaveri, quasi umanizzati dalle eruzioni cutanee «esantemi», si diffondono ovunque, ma il poeta si interroga su cosa siano in cerca, attraverso una pluralizzazione dell'io «Li li li».

Il terzo componimento del trittico dedicato ai papaveri è attraversato prevalentemente dal movimento del Paesaggio (vv. 1-8; 14-24). Qui la pluralità mineralizzata dell'io coinvolge anche i papaveri: nella devastazione si iscrivono anche Paesaggio e Soggetto, così come il Linguaggio (vv. 9-13) decomposto riflette una natura tossica e infetta che ne risulta pluralizzata come l'io lirico. Vi è un breve accenno finale – separato dall'asterisco – al Soggetto (vv. 25-29) manifestato tramite l'impossibilità di trarre un possibile «consuntivo» collocato in chiusura della parabola legata alle vicende dei papaveri. In schema:

Paesaggio: *Papaveri ovunque; eroinizato slombato paesaggio; sudore spia / di
chissà quale irrotta malattia; o stramazza epilessia.*

Linguaggio: *Ora non strati a strati accordati / in fervidi iati o contatti o spartiti / ma fole
di confusamente / e no, no, mai / intercettabili da menti.*

Paesaggio: *Prati-sfatte-fucine / di nuovissime zanzare-tigri / di zecche-Lyme; di matricie
stuprie / di patrie rebus-pus / sotto cieli franati nello stupore stesso; Papaveri,
chi cerca che? / di che, papaveri, esantemi teoremi; Li li li?*

Soggetto: *Nessun consuntivo / mie anime già miriadi e in mille / siti e situazioni sempre
vigili; nel più soave / appena esistere.*

4.4.1.6. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Currunt*

Prima versione

Manoscritto n. 116 datato «Pomeriggio del 21-5-94 verso Cheschin»

La prima versione manoscritta non differisce di molto dalla stesura finale da un punto di vista contenutistico, ma piuttosto si possono rilevare delle differenze nella struttura, ad esempio non compaiono i cinque versi finali separati dall'asterisco.

Colle, ala

I

C

Colline, scendere, faglie –

certa e dolce umbra mundi,
ancora spiegata ala mundi
pur se da avide
alee
truccata succhiata

Ascissa –

già ben tracciata dal palpito
dell'umbra mundi
qui dove cielo fu. E anelò
a non essere. E non ritornò.

P

Procedimento? parto?

Ti proponi, rapina inesplicabile
in tenerezze, inospitate valenze
là-sotto, oltre la sonda – sorti
in ordinate ed ascisse:
garante suadente e pur sempre
sostenutamente lontano

(VERDE)?

Luce giusta d'autunno, ridonami
nelle tue diffrangenti prospettive
la mia giustizia che lenti cattive
confinarono al di là della porta

II

Colle-ala che s'annuncia, che
si propaga e forse s'acqueta
ma-non-mai
Stabilità e pure indulgere
A vertigine di echi
agli Arti nostri s'acclaudef,
a Tenerezza
del profondo
del mai-stato abbandono
S'appone
largheggiano di sé
l'Allineato (seguono due trattini verticali)
in più-che-futuro (tense)
E benigno di noi si scorda
a noi dato per accaderci – così –
o-oink-in
pronuncia trisecata
pagina rattratta condomata
microgrugniti forse? (seguono tre frecce)
(1988?)

L'ampio allargamento visivo del componimento è commisurato da una marcata componente geometrica, con l'intento di fissare sulla pagina la decomposizione paesaggistica tramite una delle asimmetrie cartesiane: «Ti proponi, rapina inesplicabile / in tenerezze, inospitate valenze / là-sotto, oltre la sonda – / in ordinate ed ascisse» (v. 37). La scomposizione linguistica riflette la medesima violazione del territorio dando luogo a una scomposizione materica che viene resa graficamente sulla pagina scritta. L'ombra riparatrice delle colline crea una linea orizzontale, sotto la quale, per una strana casualità, il cielo estivo si trova a sprofondare: «Colline, ascendere, faglie - / certa e dolce umbra mundi, / ancora spiegata ala mundi / pur se da avide / alee / truccata succhiata / Ascissa - / già ben tracciata dal palpito / dell'umbra mundi / qui dove cielo fu. E anelò / a non essere. E non ritornò». In un secondo momento si fa avanti la scrittura «Procedimento? parto?» che attraverso una causalità disposta «in ordinate ed ascisse» assume a proprio «garante suadente» seppure lontano, il colore verde.

La stagione estiva è risultata tanto anomala, caratterizzata da un cielo grigio-blù, che la speranza viene affidata tutta verso l'autunno che possa garantire una ricomposizione del mondo più equilibrata. La seconda parte del componimento insiste invece sul nominalismo esasperato dettato da un uso insolito delle maiuscole, già anticipate dalle lettere C e P della prima parte, e la tendenza è quella di insistere su una stabile orizzontalità «stabilità e pure indulgere / a vertigine di echi» che, tuttavia, viene a chiudersi accanto ad una parte del corpo: «agli Arti nostri s'acclaude, / a Tenerezza / del profondo / del mai-stato abbandono». Tale stabilità, infine, si scontra con «l'Allineato ||» ovvero con la verticalità delle barre, fino a precipitare nel vuoto di una pagina ridotta alla sua essenzialità «pagina rattratta condomata», e raggiungere i «microgrugniti» animaleschi, che, diversamente da quanto ci si aspetterebbe non rinunciano ad una diramazione vettoriale con un tentativo di logica grammaticale, dato anche l'accento al «futuro (tense)».

In questo spazio materico la scomposizione linguistica assume i connotati di un'ars combinatoria dalla quale si generano da un lato blocchi e accumulazioni significazionali che conducono a sterili risultati referenziali, dall'altro l'aspetto combinatorio conduce a innumerevoli potenzialità comunicative. In realtà, il riferimento del componimento agli assi cartesiani evoca la distinzione binaria tra *langue* e *parole*, in cui le consonanti C e P,

secondo Dal Bianco, andrebbero interpretate come «introduzioni mancate, allusioni matematiche, formule, cifre del nominalismo esasperato»⁴⁸² e sulla stessa linea Neri sostiene che «l'ordine alfabetico assolutizza il paradigma, come se la poesia volesse mostrare *in fieri* il gioco combinatorio delle possibilità della *langue*, rinunciando all'uso sintagmatico, alla selezione della *parole*».⁴⁸³

Il componimento, diviso in due sezioni (I-II) mostra una netta prevalenza del movimento del Paesaggio soprattutto nella seconda delle due parti che risulta interamente occupata da esso (vv. 1-9) con una certa aderenza al vettore del Linguaggio (vv. 10-19) attraverso cui la natura tenta un possibile riconoscimento. La prima sezione, invece, rimane ancora prevalentemente afferente al Paesaggio stesso (vv. 1-22), ma, come avviene spesso nell'intera raccolta, con un accenno piuttosto esiguo al Soggetto e alla sua vicenda privata (vv. 22-25). In schema:

I → Paesaggio: *Colline, ascendere, faglie / certa e dolce umbra mundi; ala mundi; alee; Ascissa; dal palpito / dell'umbra mundi / qui dove cielo fu; E anelò; E non ritornò; rapina inesplicabile; inospitate valenze / là-sotto, oltre la sonda; pur sempre / sostenutamente lontano / (VERDE)?; Luce giusta d'autunno.*
Soggetto: *ridonami / nelle tue diffragenti prospettive / la mia giustizia che lenti cattive / confinarono al di là della porta.*

II → Paesaggio: *Colle-ala che s'annuncia; poi forse s'acqueta; Stabilità e pure; indulgere / a vertigine di echi / agli Arti nostri s'acclauda; del profondo / del mai-stato abbandono.*

Linguaggio: *S'appone / largheggiando di sé / l'Allineato || / in più-che-futuro (tense); di noi si scorda / a noi dato per accaderci; o-oink-in; pronuncia trisecata / pagina ritratta condomata / microgrugniti forse?*

⁴⁸² S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1676.

⁴⁸³ L. Neri, *Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto*, in «Enthymema», n. XXIII, 2019, pp. 483- 495, cit., p. 491.

4.4.1.7. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Colle, Ala*

Di questo componimento esistono quattro versioni manoscritte: la prima è diversa per struttura; la seconda è uguale alla stesura finale; la terza è uguale ma presenta soltanto due variazioni nella seconda parte; la quarta finisce senza la seconda sezione del componimento. Probabilmente quelle due varianti precedenti sarebbero corrisposte all'ultima versione.

Ticchettio

I

Tenui-cupi dolori in sé fece nascere e poi
soffocò, seppellì nel suo procedere d'oro
quest'infinita, senza tregua, estate
Non sono ammesse altre ragioni che l'oro
nel suo stato più innaturalmente evidente
Non sono ammessi altri dèi che la sua
incontinente innocenza che sottili barbarie
di siccità quasi immaginarie
trascina seco in varii avanti, impentiti,
in una sola istanza che si regge sull'
orlo di ogni legge, si protegge
nel suo stesso inventarsi di cometa
nel suo farsi strascico in polveri di seta
nel suo coinvolgere ma
in sempre più svolgente, svolgentesi amistà
nel fare intimo ogni beato estraniamento
nel suo – che tutto lascia ai lati –
impennato, secreto mutamento

*

Voglia semplice, fregola gentile e
acquiescente di miriadi d'insetti d'oro
locuste o anche roditori
o ricci e grilli in lavoro –
al di là d'ogni provenienza
al di là d'ogni sospetto
questa infinita – senza tregua – estate
Quanto mai fu ritenuto possibile si confà
strusciando strisciando strascinando
all'idea stessa di possibilità

*

Estate estate, ch'io ti accompagni nel falso
tuo infinito di eterna / appena-sopravvivente
amistà, siccità di toni e ori e clivi,
mostrali a noi per quel che sono –
nel tuo ticchettio docilmente radioattivi...

Ticchettio

II

Pianura, pianezza di dolceoro, che va,
èmpito secco di minimi ardimenti
estate estate estate che non sa più, che va, smemorato coro,
smemorata in finissime perspicuità

Quale sovrasenso, gentilezza e caparbia
 arsa di nuove ruggini e polveri, larga di obliquità,
 stai tu introducendo oltre ogni equinozio, ogni
 pomerio, ogni struttura o ruina –
 tu tranquillissima trasognatissima noncuranza
 perché sei così sicura della tua dismisura senza
 alcun ruvido di dismisura,
 da qual mai-prima-stato rinviene e diviene?
 E tu intimidisti le sorelline, le acquigere tracce
 Cancellasti – e non importa – linguine zittisti,
 ma innocente mistericamente
 non meno che quegli intricatamente nuovi silenzi,
 debordasti ad altre affinità
 sopra ogni variante acque, ogni desio d'altri colori,
 troppi istinti ha ogni tua singola friabilità
 troppo destino è in ogni tuo ticchio di acquisizioni
 e raggiri dei tempi lineari, agogni a ciò che senza esserlo
 è pur primo-fra-tutto e frange e riaccende
 in altri oriruggine similori e ori; e nulla
 ti distingue dall'in sé della luce che per
 quanto s'irradii, proceda, pure sempre riposa riposa.
 10000 sono le gratitudini che
 ti si dedicano
 da ogni ovunque, e che ti aspetti,
 è bene non saziarsi di questo non-bere
 oh quali e quante in te [[infinito
 millipartire iperboli, inflorazione e
 deflorazione d'ogni [] entità di stagione,
 si fanno puntate a rialzi sobbalzi
 Ogni più pulviscolare pensiero sa che tu sai

anche se maligni raggi forse ti attizzarono
 e tuoi ticchettii, grilli inaudibili, si fanno agguato
 o sospetto, ma pure sempre nel più sottil bilico
 atto sei tu di [] maxievidente,
 estate a sé postrema, oro post-mente

(1986-87)

(1994)

Il primo tra i due *Ticchettii* è stato scritto dal poeta nel 1986, nella cui primavera esplose la centrale nucleare di Chernobyl. Il ticchettio del titolo evoca i rumori di fondo di una civiltà infastidita e frastornata dai multiformi ticchettii: dai contatori Geiger rilevatori di radioattività, al silenzioso lavoro del poeta, che nonostante tutto, continua a fare poesia «nel fare intimo ogni beato estraniamento / nel suo – che tutto lascia ai lati - / impennato, secreto mutamento», fino alle «locuste o anche roditori / o ricci e grilli in lavoro». Tutto nel componimento, si svolge in una tremenda estate che non dà tregua, un'estate che per le sue insolite caratteristiche pare finta e virtuale: «estate estate, ch'io ti accompagni nel falso», ma nonostante tutto, essa tenta un'alleanza con la poesia che si manifesta nel suo «infinito di eterna/appena-sopravvivente / amista, siccità di toni e ori e clivi, / mostrali a noi per quel che sono – nel tuo ticchettio docilmente radioattivi...».

L'identificazione tra estate e poesia prosegue anche nel *Ticchettio II*, dove prevale invece un tono di distacco, sia sul piano sensoriale sia su quello temporale «estate a sé postrema, ora post-mente» e dove la poesia stessa assume i tratti cromatici dell'oro diventato ruggine, o meglio in «oriruggine similori e ori».

Entrambe le sezioni che compongono *Ticchettio I* e *II* presentano il movimento vettoriale del Paesaggio che invade i versi poetici (vv. 1-28; 30-33) con un mezzo verso (v. 29) in cui si accenna un io che accompagna la stagione estiva radioattiva all'insegna della falsità che connota la ruggine dell'oro. Il Secondo *Ticchettio* presenta ancora una prevalenza del Paesaggio, seppur infetto e radioattivo (vv. 1-12; 17-39), con un'inserzione di quattro versi legati alla vicenda intima del poeta che riguarda le sue sorelle, Angela e Marina che

morirono (rispettivamente nel 1937 e nel 1929), a causa delle falde acquifere inquinate, qui esplicitamente menzionate (vv. 13-16). In schema:

I → Paesaggio: *seppelli nel suo procedere d'oro / quest'infinita, senza tregua, estate; altre ragioni che l'oro [...] più innaturalmente evidente; sottili barbarie; di siccità quasi immaginarie; nel suo stesso inventarsi di cometa; strascico in polveri di seta; ogni beato estraniamento; impennato, secreto mutamento; fregola gentile; di miriadi d'insetti d'oro / locuste o anche roditori / o ricci e grilli in lavorio; questa infinita – senza tregua – estate; strusciando strisciando strascinando / all'idea stessa di possibilità; Estate estate.*

Soggetto: *ch'io ti accompagni nel falso.*

Paesaggio: *siccità di toni e ori e clivi; nel tuo ticchettio docilmente radioattivi...*

II → Paesaggio: *Pianura, pianezza di dolceoro; èmpito secco di minimi ardimenti; estate estate estate che non sa più [...] smemorato coro; arsa di nuove ruggini e polveri; oltre ogni equinozio, ogni / pomeriggio; perché sei così sicura della tua dismisura.*

Soggetto: *intimidisti le sorelline, le acquigere tracce / cancellasti [...] linguine zittisti; quegli intricatamente nuovi silenzi.*

Paesaggio: *debordasti ad altre affinità / sopra ogni variante acqua, ogni desio d'altri colori; troppi istinti ha ogni tua singola friabilità / troppo destino è in ogni tuo ticchio di acquisizioni; raggiri dei tempi lineari; agogni a ciò che [...] frange e riaccende / in altri oriruggine similori e ori; nulla / ti distingue dall'in-sé della luce; per / quanto s'irradia, proceda, pur sempre riposa riposa; è bene non saziarsi di questo non-bere; deflorazione d'ogni [] entità di stagione; Ogni più pulviscolare pensiero; maligni raggi forse ti attizzarono / e tuoi ticchetti, grilli inaudibili; estate a sé postrema, oro post-mente.*

4.4.1.8. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Ticchettio*

Il primo tra i due *Ticchettii* presenta una versione manoscritta (ms. n. 248), il cui contenuto è identico a quello della stesura finale.

Del secondo *Ticchettio*, invece, esistono due versioni: la prima dattiloscritta è uguale alla stesura finale, la seconda manoscritta nella prima parte è uguale a quella definitiva. Sono presenti, tuttavia, due stesure della seconda parte che contenutisticamente differiscono di poco se non per qualche variazione stilistica non rilevante, ma la cui differenza sostanziale si colloca nella scelta del titolo *Estatì paradosse*.

TOPINAMBÙR⁴⁸⁴

TOPINAMBÙR

Dato informe e mostruoso

Topinambùr tuffi del giallo
atti festivi improvvisi del giallo
gialli brividi baci
bacilli-braci

mostruoso

dato informe e mostruoso

*Difficoltà anche con i nomi
più usuali di
persone, cose, carezze, inflorescenze
schermi*

*

Fallimento di ogni

pointing

out,

at,

up

Topinambùr
to to torotorotix
augellini lilix
lontani insettini di
vespificato giallo
Ur-giallo lilix

*memorizzazioni fallite
che scendono a picco nel
nel mai-stato*

*

Topinambùr abbandonati
qua e là, cari pargoli,
abbandonati in incontri
precari o in infinite assemblee
ma sempre un po' distratti dall'infinito

⁴⁸⁴ Per ragioni grafiche per la prima parte della poesia si è scelto di riprodurre la pagina tratta dall'edizione I Meridiani Mondadori, p. 846.

*

O filiazione
forse infida, dicono,
della luce più irta,
provocatori di paroline e bisbigli:
provocare ad appelli ed a fini
rimproveri eh eh
fin dentro i giardini

*

Ma più chiamate a soste o
ad aggiri, a manciate di
dispersioni, ad immortali
(senza per niente essere trionfali)
addii

*

O semine semplicissime
o complessive induzioni e scie
poi divergenti
di sottomusici elementi –
Affondi birbi birichini del
giallo di minimi
temi tempi

*

Da entro i mille circoli
dei topinambùr assidui nunzi
di lunatici autunni
si sfilano le luci

dai più nascosti vincoli

*

Digressivi discorsi
fratti divieti ad ogni
bella pretesa del giallo –
suggerimenti d'altri autunni
vellichii d'autunni
già persi, ritornanti in gialli sorsi

*

Freschissimi risvegli del verde-blu
dopo che le piogge novelle l'addormirono
e che ora si disadagia e scompiglia
a un raggio, più che di sole, di topinambùr

*

Teneri plagi compiuti
dal verde e dall'azzurro dei prati
sui topinambùr qui sbandati
da chissà dove, chissà se prima o mai più

(1993)

Al centro dei primi frammenti di questo componimento si colloca in una forte rappresentazione visivo-cromatica il topinambùr, che fiorisce con la sua luminosità ai margini delle strade e nelle zone industriali. Il soggetto pare essere qui completamente assente in un territorio malato che cova nelle sue stratificazioni geologiche ignote malattie «gialli brividi baci / bacilli-braci», insieme alle ustioni.

La loro epifania illumina di una «luce più irta» che rimanda alla poesia, per la quale i topinambùr potrebbero rivelarsi un'«infida» emanazione del linguaggio «O filiazione / forse infida, dicono, / della luce più irta, / provocatori di paroline e bisbigli: / provocare ad appelli ed a fini / rimproveri eh eh / fin dentro i giardini».

Se inizialmente sono i topinambùr a essere oggetto di descrizione e narrazione, e dunque materia da evocare tramite il linguaggio che conferisce loro possibilità di esistenza, ora il procedimento si rovescia: è il paesaggio che tenta di cercare un principio di esistenza nella parola poetica. Il paesaggio e la natura non possono più avere una sussistenza esistenziale, anche minima, dato il loro annullamento nell'indistinto e cercano un possibile luogo d'esistenza nella poesia stessa. Se prima era il fragile stelo del topinambùr a garantire un principio di sopravvivenza nel deserto del mondo, ora il paesaggio e la natura richiedono un principio di re-esistenza nella parola, che sia in grado di diventare portatrice di verità.

Il componimento, come suggerisce il titolo, è attraversato unicamente dal vettore del Paesaggio, questa volta senza alcuna interferenza da parte di Linguaggio e Soggetto. In schema:

Paesaggio: *Topinambùr tuffi del giallo; improvvisi del giallo; gialli brividi baci; Topinambùr; augellini lilix; lontani insettini; vespificato giallo; Ur-giallo lilix; Topinambùr abbandonati; sempre un po' distratti all'infinito; rimproveri eh eh / fin dentro i giardini; manciate di / dispersioni; O semine semplicissime; giallo di minimi; mille cerchi / dei topinambùr; lunatici autunni; si sfilano le luci; bella pretesa del giallo; suggerimenti d'altri autunni / vellichii d'autunni; ritornanti in gialli sorsi; risvegli del verde-blu; le piogge novelle l'addormentano; a un raggio, più che di sole, di topinambùr; dal verde e dall'azzurro dei prati; sui topinambùr qui sbandati.*

Albe, Manes, vitalbe⁴⁸⁵

Alba, acredine,
erbe del visibile da troppa
brezza di dubbi afflitte

voi erbe-Manes
contro impennati stipati colori del viola
 dell'assaltante, da ovunque, viola
 ma conscio che assalto e agguato
 sarà ancora pace, pace di prato

Impari tu
impari tu a ricorrere
nei multiloquenti, nei dispersi infiniti,
Manes, ricorrere
in convinzione e passione
cupissima, intima, assediata
.....

E tutto si ravvincola
E si ritesse nelle sue scarse, sue agre risorse;
corrosioni assistono
dissipazioni insufflano
trash e tradimenti
tremano in crudi denti

⁴⁸⁵ Le tre stesure manoscritte che precedono quella definitiva non presentano particolari differenze sia da un punto di vista semantico che tematico: i contenuti, infatti, variano di poco senza alterarne il senso.

Ma l'idea più corriva, la passione
più avara e sorda
ora cresce cresce in orda
a darsi come EXTRALUCIDE

Indaco e cobalti di coma
s'ammucchiano per il sacrificio
di un filo di uno stelo
di una fisima che carezzi
ogni parvenza, ogni bassura, ogni cielo
e a purissime albe di Manes-vitalbe
li riavvezzi...

(variante 1990)

Nell' universo-spazzatura descritto nel componimento qualcosa continua a perdurare comprese le «erbe-Manes» a cui si rivolge il poeta e che, nonostante siano «afflitte» da «troppa / brezza di dubbi» e dal de-realizzante «viola», possono esistere ancora in una «pace di prato». Quasi a dimostrare che il ciclo vitale dei viventi continua, nonostante l'invivibilità che la realtà si ostina a offrire, compreso il nostro effimero persistere di umani, che, tuttavia, il ciclo naturale è chiamato a ripetere eternamente. Soprattutto è la poesia che deve imparare ad abitare e a crescere in questa totale dispersione: «impari tu / impari tu a ricorrere / nei multiloquenti, nei dispersi infiniti», ma alla fine tutti gli elementi si uniscono tra loro con le uniche risorse di sopravvivenza a disposizione: «tutto si riavvincola / e si ritesse nelle sue scarse, sue agre risorse». Da tale situazione ne emergono «corrosioni assistono / dissipazioni insufflano / trash e tradimenti / tremano in crudi denti». In una simile confusione e corrosione generale anche «l'idea più corriva» insieme alla «passione / più avara e sorda» cresce e con incertezza si dà come «extralucide», vocabolo francese riportato e allo stesso tempo cancellato sul testo dal poeta stesso, che significa “veggente”, lasciando aperta l'ipotesi su una sua incerta applicabilità: può avere ancora senso una leggibilità anticipata di un futuro che si configura in una spasmodica chiusura?

I colori, che chiudono il componimento e anche la raccolta, delimitano uno spazio di soffocamento in un colore di difficile definizione tra «indaco e cobalti di coma» che «s'ammucchiano per il sacrificio / di un filo di uno stelo / di una fisima che carezzi / ogni parvenza, ogni bassura, ogni cielo / e a purissime albe di Manes-vitale / li riavvezzi...», dove coloro che rimangono possano riabituarli alla vitalità i fragili steli di tutti coloro che oppongono resistenza, dai topinambùr a tutti gli esseri viventi, in un'atmosfera da asfissia.

Il testo che chiude la raccolta presenta l'unico movimento del Paesaggio in una rifrazione all'orlo della virtualità psichedelica dettata dal colore viola. L'effetto è quello della totale de-realizzazione del paesaggio riflesso nello schermo televisivo e in una percezione del reale in diretta «trash», come suggeriva la lirica in apertura. In schema:

Paesaggio: *Alba; erbe del visibile; brezza di dubbi; voi erbe-Manes; stipati colori del viola; pace di prato; nei dispersi infiniti; nelle sue scarse, sue agre risorse; trash e tradimenti; in crudi denti; l'idea più corriva [...] ora cresce cresce in orda / a darsi come EXTRALUCIDE.*

4.4.2. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componenti scelti in *Meteo*

LIVE

Prima stesura

Manoscritto n. 121

Sangue e pus, e dovunque le superflue
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;
un teleschermo, fuori tempo massimo,
esibisce Balocchi

Sullo stesso foglio manoscritto compare la medesima versione rispetto alla stesura finale con la sola aggiunta della data «gen. 1993»

Sangue e pus, e dovunque le superflue
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi;
un teleschermo, fuori tempo massimo,
dirette erutta e Balocchi

gen. 1993

A questa seconda stesura, uguale a quella definitiva sul manoscritto n. 122, segue una seconda parte che però è rimasta inedita intitolata: *Siti e parassiti*

Siti del grigiore
sedi delle disfatte vitalbe –
ma non vi è lesinata un po' di luna

*

Paese dei Balocchi, parassiti

e sangue in nereggiare perverso –
ma non vi è lesinata la vanità di un verso

In nota a questa poesia che forse voleva essere un continuum di *Live*, il poeta appunta:
«(inedito) che inviai tanti anni fa a Pasolini – so che anche altri hanno toccato questo stesso
gioco di parole, ma insomma, almeno la citazione oraziana, diventa glorioso luogo
comune, qualcosa apporta... Quandoque bonus dormitatus Homerus. / anche Pasolini fa i
suoi pasolini. Un carissimo saluto con la speranza di vederti presto a Roma. Tuo aff.mo
Andrea. E un saluto naturalmente ad Umberto (potresti indicarmi un'edizione reperibile e
non costosa dei carmina latini di Pascoli?) Grazie. 6 feb. 1995».

Manoscritto n. 88⁴⁸⁶

*

Sedi del grigiore
sedi delle disfatte vitalbe –
ma non vi è lesinata un po' di luna

*

Tempio del grigiore
tempio delle superflue
 superfluenti vitalbe
 tu del superfluo
 e dell'eterno raccogliersi-un-luogo
 e intensità di luogo testimone

*

S'accelera e pur s'acquieta
 il superfluo del grigiore
 il superfluente il grigiore-vitalbe

⁴⁸⁶ Probabilmente si tratta di una carta preparatoria di *LIVE*.

così connaturato
a questo – a quello – del
luogo: vizza inflorescenza
o esclamazione riarsa
il superfluo così connaturato al
miglior fiorire del tramonto di fini tramonti
in tremiti

*

S'acqueta e acquisisce –
strenuo
strenuo stento di prati oltre i prati
rabbrividisce ai limiti-vitalbe
s'assopisce nei limiti limbi
nelle strenuità dei limiti
ecco aprirsi lo scempio
più puro e unico a quanto v'è di residuali fatti
floreali (astrali ormai)

*

Prati e colori - ranuncoli?
già trapassati
da queste parti, come
da strenua e arsa fantascienza,
bellamente ricaduti
con gioierie atterpide di vitalbe
con incontenibili sopraffarsi di vitalbe e albori
con guizzi e vertigini – pensioni di vizzi
electroshok fosfenici: per sempre
anche nella morte, primaticci!

(in margine al foglio prosegue)

*

Sede del grigiore-già luogo
tempio del superfluo-già luogo
ma non ti è lesinato il lucignolo d'un verso

*

Verso, inquietante lucignolo
o meschino indizio
per Pinocchio e Lucignolo

*

Paese dei Balocchi, milioni
di aerei stemmi, di amanti vitalbe
mai stanche di soffrire, gioire, di girarsi
l'ultimo filo.

Morèr Sachèr

Terza stesura

Manoscritto n. 106

1

O fedeli
o immoti ma conversati
restando ognuno là nella rarità –
o attivissimi col nulla
dei prati *dei prati*
o apposizioni del silenzio
forse siete? Alberi

residuali e stinchi
MORÈR intirizziti SACHÈR

(verso mancante)
liberati per gli habitat
più manifesti del grigiore
ma nella
lietezza di-pur-essere,
consistenza con l'essere,
derisione
infine, derisione/amore
dell'essere?

Non trepide, voi, conferme
all'essere sopra, fuori,
sopra-fuorviventi?
E date onore
alle vacuità
al loro amore indefinitivamente
sorpreso, al malinteso
dei prati: da maligne
essenza e
attoniti attenti, e le siccitose
e concitate assenze reduci, februarîi
reduci da februarismi, luoghi di febbraio
posti, posti a dimora

2

Morèr, sachèr
Linee qui integrate nello stesso

nudi, dementi
resti di storie-eventi
fedeli fino alla demenza
amorosa silenzio/demenza

Alberi in proporzioni
e sacre/ e sacre proposizioni
situati –
nella violenta grigità dei prati
nella violenta grigità dei prati –
e no, templa non fanno
non vogliono, non danno
Ognuno: là e bastantemente,
e non più, e no – gloria e danno
serenità-umiltà

MORÈR, SACHÈR
vittime e padri
e figli dei prati/
in februarietà teste sbandati, e
ostile ad ogni
tratto avida d'ogni immisura

Ma a voi, erme, ermi *dii* e non basta:
assai di più bisogna, assai
che più
vi si *acconsenta* vi si oblii

Quarta stesura

Manoscritto n. 107

Titolo: *GRIGIO E GRIGIO*

1

O fedeli
o immoti ma conversati
restando ognuno là nella rarità –
*o testimoni, o abitudini attivissimi col nulla
dei prati apparizioni del silenzio
alberi che poi siete residuali e stinchi
e strozzati MORÈR, intirizziti SACHÈR
nel grigio più cupo e nella
lietezza di-pur-essere,
consistenza con l'essere,
derisione
infine, derisione/amore
dell'essere?*
*Abbandonati all'essere
confidenziali dell'essere, sopra –
sopravviventi.
E date misura
e onore alla vacua latitudine dei prati
all'amore
indefinitamente sottinteso – al silenzio, al malinteso
dei prati
in maligne essenze
attoniti attenti
a-in mille siccitose
latitudini, assenti*

Morèr, sachèr *glomi di linee*
qui trattenente nel loro silenzio
nudi dementi...
 nudi, dementi
 resti di storie-eventi
 fedeli fino alla demenza
alla misura più
di ogni amorosa silenzio-demenza

Alberi radi in sacre proposizioni
situati
nella violenta grigità dei prati
 nella violenta grigità dei prati –
 e no, templa non fanno
 non vogliono, non danno
Chè ognuno s'arresta là e basta
col suo glorioso danno,
supremità-umiltà

MORÈR, SACHÈR *misteri inconsumabili*
 vittime e padri
 e figli dei prati/ *e figli dei prati in grigie*
februarità formali
 ostile ad ogni
 tratto avida d'ogni immisura

Ma ciò non basta, assai più

*bisogna, assai, che più
vi si acconsenta, vi si oblii*

Lanugini

Prima stesura

Manoscritto n. 115 datato 30 aprile 1995

I

Delicati e imbambolati
i soffioni per i prati
attendono ali per dissoluzioni

Delicati e imbambolati
quali purissime dissoluzioni
attendono *tutti i soffioni?*

*Popolo mite, i soffioni
attendono chi mai li strappi
vertigine di pappi*

*Popoli interi i soffioni
miracolosamente preservati –*

Le belle cadenze le rapidità
dei pappi librati verso al di là
impossibili eppure immediati

II

Non bislacco taràssaco

per tanto eleganti metamorfosi
di giallori taglienti in bianchi soffi

*Armoniche, calme grammatiche
globalità di estreme matematiche
o voi da tutti i soffi amati*

Globi di includenti ricami
esclusioni improvvisate e totali
dissoluzioni verso invisibili prove finali

*Radicale, taràssaco, gremito
appetito di soffi, stati o tremito non si sa e
approssimazioni di ipotesi*

Verde – radicale – giallo riposo e distensione
candori appena accennati
affidati affidati agli equilibri dei prati

Non si sa quanto verde

Prima stesura

Manoscritto n. 126

I

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 s'allontanano

dimentichi, intontiti
Non-si-sa Questo è il relitto
di tale relitto piovosso
il verde in cui sta reticendo
in cui reticendo sta-il-conflitto
Forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa
Forse sfioro più, il più vero del
mi sporgo, congiungo membra a membra, ritorce

II

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
questo ricchissimo nihil?
Esiti? Prego? Non
raccolgo bene. Orlo
strappato-in deliquio
Ti permetti di esistere?
Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia
dorme sotto questa debolissima
sovracconfidente pioggia

chissà quanto lustro
del grigiore, quanto
invito a scivolio del verde

*fanno altro caso altro genere
consumano le ultime
lanugini degli occhi e
degli orecchi e*

«Stenti ma inorecchiti...»

«Qui approvai la più rapita carta»

mito e scivolio del verde
da sempre e in futuro sommersi
casualmente colloquendo
qui affinano prova su prova
qui dove – senza te – pensai di pensare
e di afferrare e di bruciare
come “da un altezza nuova”

Seconda stesura

Manoscritto n. 127 datata 30 maggio 1983 (scritto su pagine di agenda)

I

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 s'allontanano
dimentichi, intontiti

Non-si-sa Questo è il relitto
*relitto del relitto piovoso
il verde dell'estremo verde
in cui forse decide il conflitto
Forse il non-si-sa per un*

*istante è sconfitto – nel sordo
forse stilla un suono effimero
morto ricordo
forse sfioro il più vero
del mi sporgo, mi torco*

II

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
 questo ricchissimo nihil?
*Esisti? Prego? Non
sento bene. Dell'orlo, dal
margine, dal deliquio.
Ti permetti di esistere?*
Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
 e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia
dorme sotto questa debolissima
 sovracconfidente pioggia
Chi sa quanta luce del grigiore per sempre sommersa
casualmente qui si ritrova
qui dove – senza te – pensai di pensare
e da sempre come da “un altezza nuova”

Terza stesura

Manoscritto n. 128 (manca la seconda parte nei manoscritti) quasi identica a quella finale.

Titolo: *Come da un'altezza nuova*

I

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 s'allontanano

dimentichi, intontiti

Non-si-sa Questo è il relitto
di tale relitto piovoso
il verde in cui sta reticendo
l'estremo del verde

Forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa
Forse si lascia sfiorare, si sporge,
congionge
membra a membra, ritorce

II

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
questo ricchissimo nihil?
Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia
dorme sotto questa debolissima
sovracconfidente pioggia

chissà quanto lustro
del grigiore, quanto
invito a scivolio del verde
fanno altro caso altro genere
consumano le ultime
lanugini degli occhi e
degli orecchi e
«Stenti ma inorecchiti...»
«Qui approvai la più rapita carta»
«Prova su prova-verde
rischi fittissimi-pioggia»
«Qui dove pensai di pensare
e di afferrare e sbilanciare
come Da un'altezza nuova»

Quarta stesura

Manoscritto n. 129 (date: 1983-1986)

Uguale a quella definitiva

I
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 s'allontanano
dimentichi, intontiti
Non-si-sa Questo è il relitto

di tale relitto piovosso
il verde in cui sta reticendo
 l'estremo del verde
forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa
 forse si lascia sfiorare, si sporge,
 congionge
 membra a membra, ritorce

II

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
 questo ricchissimo nihil?
Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
 e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia
dorme sotto questa debolissima
 sovracconfidente pioggia

chissà quanto lustro
 del grigiore, quanto
invito a scivolio del verde
 fanno altro caso altro genere
 consumano le ultime
 lanugini degli occhi e
 degli orecchi e
«Stenti ma inorecchiti...»

«Qui approvai la più rapita carta»
«Prova su prova-verde
rischi fittissimi-pioggia»
«Qui dove pensai di pensare
e di afferrare e sbilanciare
come Da un'altezza nuova»

ALTRI PAPAVERI

Prima stesura

Manoscritto n. 114 (datato 11/5/95 con nota metereologica: «Cielo cupo – poi pioggia in fondo allo Slargo»)

Fieri di una fierezza e foia barbara
Sovrabbondanti con ogni petalo
rosso + rosso + rosso + rosso,
quasi con ognuno di voi a coprire un prato,
da che mondi – papaveri – da che distorsioni
qui v'accampaste avvampando
sfacciato campo di papaveri
pieni di chiazze misteriose come vero sangue
papaveri del '95
dismisura che straluna
sui soliti maggi-grigi-neroblù?

Come i calabroni si fanno sempre più enormi
E quasi difformi *dal possibile*
–è tempo *di fuggire* questa primavera
coprendosi in affanno e in corsa teste e braccia –

CURRUNT

Prima stesura

Manoscritto n. 116 (datato «Pomeriggio del 21-5-94 verso Cheschin»)

Senso molto simile a ultima versione, ma cambia molto la struttura, ad esempio i cinque versi finali separati dall'asterisco, non compaiono.

Papaveri ovunque, oggi ossessivamente *assedati*,
sudore di sangue di un
assolutamente *indeterminato, affamato affannato e pur*
oblomovizzato paesaggio
sudore spia
di chissà quale già irrotta malattia
paesaggi-presagi presi in un eccesso di
travestitismi mascheramenti
non più strati a strati accordati
in *ineffabili* iati e spartiti
ma confusa-confusamente
ma inindividuabili, no, mai
tra prati veramente intercettabili
fucina di novissimi insetti-tigre
da mente
di zecche Lyme
sotto cieli franati, o rottami sorpresi di sé
Chi cerca chi? Richiami di chi?
Di chi, papaveri? Spie
di che nostre malattie?
Invisibili nostri stridii
Ii – Ii- Ii – Ii – Ii – Ii rossi Ii Ii Ii Ii Ii?

Colle, ala

Prima stesura

Manoscritto n. 146-147

1

Colline, ascendere, faglie –

e tu certa e dolce umbra mundi,

ancora spiegata ala mundi

pur se da avidi

gorghi nidi

dispersa truccata succhiata

Ascissa –

già ben tracciata dal palpito

dell'umbra mundi

qui dove cielo fu. E anelò

a non essere. E non ritornò.

xxxx

Colle-ala che s'annuncia, che

si propaga

e poi forse s'acqueta

ma-non-mai

Stabilità in echi ed echi

e vertigine in echi

Agli arti nostri s'acclaude

a tenerezza

del profondo

o ritorno, o mai-stato abbandono,

s'appone

*largheggiando di sé
il vero, l'allineato, il conturbato hardware
in più-che-futuro (tense)
e benigno di noi si scorda
a noi dato per accaderci-così-
o-
pronuncia bisecata
rinunciata*

C

*Colline, ascendere, faglie –
certa e dolce umbra mundi,
ancora spiegata ala mundi
pur se da avide*

*-alee
truccata succhiata*

Ascissa –

*già ben tracciata dal palpito
dell'umbra mundi
qui dove cielo fu. E anelò
a non essere. E non ritornò.*

xxxx

P

*Procedimento? parto?
Ti proponi, rapina inesplicabile
in tenerezze, inopinate valenze*

là-sotto, oltre la sonda – sorti
in ordinate ed ascisse:
garante suadente e pur sempre
sostenutamente lontano
(VERDE)?

xxxx

Luce giusta d'autunno, ridonami
nelle tue diffrangenti prospettive
la mia giustizia che lenti cattive
confinarono al di là della porta

xxxx

Colle-ala che s'annuncia, che
si propaga
e poi forse s'acqueta
ma-non-mai
Stabilità e vergine indulgere
e vertigine in echi
agli arti nostri s'acclaude,
a tenerezza
del profondo
o ritorno, o mai-stato abbandono
S'appone
largheggiando di sé
l'allineato || il constatato
in più-che-futuro (tense)
e benigno di noi si scorda

a noi dato per accaderci-così-

o-oink-in

pronuncia bisecata

condomata || e riespellere →

in chiodi forcine lèdini →

microgrugniti forse? →

Seconda stesura (uguale alla definitiva)

Manoscritto n. 148-149

Terza stesura (presenta due variazioni nella II parte)

Manoscritto n. 152-153

1

Colline, ascendere, faglie –

e tu certa e dolce umbra mundi,

ancora spiegata ala mundi

pur se da avidi

gorghi nidi

dispersa truccata succhiata

Ascissa –

già ben tracciata dal palpito

dell'umbra mundi

qui dove cielo fu. E anelò

a non essere. E non ritornò.

xxxx

Colle-ala che s'annuncia, che
si propaga
 e poi forse s'acqueta
ma-non-mai
stabilità in echi ed echi
 e vertigine in echi
agli arti nostri s'acclaude
a tenerezza
 del profondo
 o ritorno, o mai-stato abbandono,
s'appone
 largheggiando di sé
il vero, l'allineato, il conturbato hardware
 in più-che-futuro (tense)
e benigno di noi si scorda
a noi dato per accaderci-così-
 o-
 pronuncia bisecata
 rinunciata

C

Colline, ascendere, faglie –
 certa e dolce umbra mundi,
 ancora spiegata ala mundi
 pur se da avide

 -alee
 truccata succhiata

Ascissa –

già ben tracciata dal palpito
dell'umbra mundi
qui dove cielo fu. E anelò
a non essere. E non ritornò.

xxxx

P

Procedimento? parto?
Ti proponi, rapina inesplicabile
in tenerezze, inopinate valenze
là-sotto, oltre la sonda – sorti
in ordinate ed ascisse:
garante suadente e pur sempre
sostenutamente lontano
(VERDE)?

xxxx

Luce giusta d'autunno, ridonami
nelle tue diffrangenti prospettive
la mia giustizia che lenti cattive
confinarono al di là della porta

xxxx

Colle-ala che s'annuncia, che
si propaga e poi forse s'acqueta
ma-non-mai
stabilità e vergine indulgere

e vertigine in echi
agli Arti nostri s'acclaude,
a tenerezza
del profondo
del mai-stato abbandono
S'appone
largheggiando di sé
l'allineato | |
in più-che-futuro (tense)
e benigno di noi si scorda
a noi dato per accaderci-così-
o-oink-in
pronuncia trisecata
pagina rattratta condomata
microgrugniti forse? →

1987

Andrea Z.

2

procedimento che non mira
ti proponi, rapina inesplicabile
in tenerezze, inopinate valenze
là-sotto, oltre la sonda,
in ordinate ed ascisse:
garante suadente e pur sempre
sostenutamente lontano
(VERDE)?

XXXX

Luce giusta d'autunno, ridonami
nelle tue diffrangenti prospettive
la mia giustizia, che lenti cattive
confinarono al di là della porta

1987

Andrea Zanzotto

Quarta stesura (finisce senza la seconda parte)

Manoscritto n. 153

1

Colline, ascendere, faglie –
e tu certa e dolce umbra mundi,
ancora spiegata ala mundi
pur se da avidi
gorghi nidi
dispersa truccata succhiata

Ascissa –
già ben tracciata dal palpito
dell'umbra mundi
qui dove cielo fu. E anelò
a non essere. E non ritornò.

XXXX

Colle-ala che s'annuncia, che
si propaga

e poi forse s'acqueta
ma-non-mai
Stabilità in echi ed echi
e vertigine in echi
agli arti nostri s'acclaude
a tenerezza
del profondo
o ritorno, o mai-stato abbandono,
s'appone
largheggiando di sé
il vero, l'allineato, il conturbato hardware
in più-che-futuro (tense)
e benigno di noi si scorda
a noi dato per accaderci-così-
o-
pronuncia bisecata
rinunciata

C

Colline, ascendere, faglie –
certa e dolce umbra mundi,
ancora spiegata ala mundi
pur se da avide

-alee
truccata succhiata

Ascissa –

già ben tracciata dal palpito
dell'umbra mundi

qui dove cielo fu. E anelò
a non essere. E non ritornò.

XXXX

P

procedimento? parto?

Ti proponi, rapina inesplicabile
in tenerezze, inopinate valenze
là-sotto, oltre la sonda, sorti
in ordinate ed ascisse:
garante suadente e pur sempre
sostenutamente lontano

(VERDE)?

XXXX

Luce giusta d'autunno, ridonami
nelle tue diffrangenti prospettive
la mia giustizia che lenti cattive
confinarono al di là della porta

1987

Andrea Zanzotto

Ticchettio I - II

Prima stesura

Manoscritto n. 246: *Ticchettio I* uguale a stesura definitiva.

Seconda stesura

Manoscritto n. 247: *Ticchettio II* presenta un altro titolo rispetto alla stesura definitiva e qualche variazione stilistica.

Estatì paradosse

1

Pianura, pianezza, *pienezza di dolce-oro che*
che va avanti come in un èmpito secco d'oro
estate estate estate *del tardo settembre*
che non sa più, che va, smemorata dell'oro
smemorata in finissime perspicuità
quale sovrassenso
gentile estate estate *poste equinoziali*
arsa di ruggini e polveri d'ori, larga d'ori,
stai tu introducendo
con tranquillissime trasognatissime noncuranze
dove stai avanzando così sicura della tua dismisura
senza il minimo di dismisura,
o tu mai-prima-stata sconfinamenti
in altri modi, ragioni, occasioni: Passi Passi, tu
le alze-[...] ⁴⁸⁷ frode dell'equinozio dio-
trattenute impegnandole in equilibri e barbagli

.....
E intimidisti *tu* le sorelline, *le acque, sempre*
più nascenti – e non importa –; linguine zittisti;
intimidisti, ma con il senso di
un dovere assoluto e di per sé innocente,
ogni variante acque, ogni desio d'altri colori –
troppi vanti ha ogni tua singola, più friabile, secchezza
troppo destino è in *ogni tuo minuto di acquisizioni, di*

⁴⁸⁷ Parola non decifrabile nel manoscritto.

primezza-fra-tutto, altrimenti impossibile, Rivolta a a:

certo come la stessa luce che per

quanto s'irradii, proceda, riposa riposa.

10000 sono le gratitudini che

da ogni ovunque ti raggiungono, che ti aspetti,

è bene non saziarsi di questo non-bere infinito;

oh quali e quanti, disorbitanti-girifssi,

millipartire iperboli d'ogni

idea di stagione: millisfogliata, innata

ogni più pulviscolare pensiero sa che tu sai,

si fanno puntate a rialzi sobbalzi

ogni più pulviscolare pensiero sa che tu sai

Nel vero suo atto sei tu mente maxievidente,

a sé postrema, oro post-mente.

20/9/92/1/8/95

Terza stesura

Manoscritto n. 248

Ticchettio II (in matita)

Pianura, pianeza di dolceoro, che va,

èmpito secco di minimi ardimenti

estate estate estate che non sa più, che va, *smemorata d'oro*,

smemorata in finissime perspicuità

quale sovrassenso, gentilezza e caparbietà

arsa di nuove ruggini e polveri, larga di obliquità,

stai tu introducendo oltre ogni equinozio, ogni

pomerio, ogni struttura o ruina –

tu tranquillissima trasognatissima noncuranza

perché sei così sicura della tua dismisura senza

alcun ruvido di dismisura,
 da qual mai-prima-stato *proviene* e divieni?
 E tu intimidisti le sorelline, le acquigere tracce
 Cancellasti – e non importa – linguine zittisti,
 ma innocente mistericamente
 non meno che quegli intricatamente nuovi silenzi,
 debordasti ad altre affinità
 sopra ogni variante acque, ogni desio d'altri colori,
 troppi istinti ha ogni tua singola friabilità
 troppo destino è in ogni tuo ticchio di acquisizioni
 e raggiri dei tempi lineari, agogni a ciò che senza esserlo
 è pur primo-fra-tutto e frange e riaccende
 in altri oriruggine similori e ori; e nulla
 ti distingue dall'in sé della luce che per
 quanto s'irradii, proceda, pure sempre riposa riposa.
 10000 sono le gratitudini che
 ti si dedicano
 da ogni ovunque, e che ti aspetti,
 è bene non saziarsi di questo non-bere
 oh quali e quante in te [[infinito
 millipartire iperboli, inflorazione e
 deflorazione d'ogni *possibilità* entità di stagione,
 si fanno *millepartite menti*
 Ogni più pulviscolare pensiero sa che tu sai
 anche se maligni raggi forse ti attizzarono
 e tuoi ticchettii, grilli inaudibili, si fanno agguato
 o sospetto, ma pure sempre nel più sottil bilico
 atto sei tu di *mente* maxievidente,
 estate a sé postrema, oro post-mente
 (1986-7)

Albe, Manes, vitalbe

Prima stesura

Manoscritto n. 100

Immensità d'erbe
non più visibili, novità del nero, pattume fuso
affaticamento, arcobaleno,
[sfatto di già furiosi strabismi]
st st str
e ogni vivente e non vivente accentua
appresta crudeltà
di inauditi cromatismi
Impari, impari tu, filo a filo
il ricorrere dei *dispersi infiniti* –
i Manes impari
gl'immemori Manes ricorsi
in convinzione e accensione
cupissima, intima, assediata
VERSO L'EXTRALUCIDE!
E intorno non è altro che il ritessersi
di trash: risorse
di bassissimi versi-vento
ma già sparati, e tra rincendianti trash eliminati
l'idea più corriva la passione
più ovvia, quasi inane.
Ora cresce cresce in sorda orda
VERSO L'EXTRALUCIDO!
Nega tu l'inverno, cui [gl'impennata]
terrea di suoi colori, minaccia

ogni coma, ogni traccia
di eradicati strati, di ozoni sacrificati
al più impuro cobalto, al crepato, allo strazio.
E si perde il mondo quanto è tondo
se più non sa dei Manes
né di una foglia
né di una doglia e di un
occhio già connotato
- Al di là di ogni vacuo prato –
dall'EXTRALUCIDE!

Seconda stesura

Manoscritto n. 101

ALBA

Acredine
erba del visibile
da troppa visibilità afflitte
contro impennati stipati cari colori del viola
all'assaltante, da ovunque, viola
dell'assalto e dell'agguato
dove fu frutto pace di prato
impari tu, impari tu, a ricorrere
ricorrere nei dispersi infiniti,
negl'immemori Manes, ricorrere
in convinzione e accensione
cupissima, intima, assediata!
E intorno si riavvincola
si ritesse e ripercorre
in bassissimi onde d'urto in risorse
dissipate, corrose, versi e Manes

dove venti e voglie e sst
sublimare zone [come]
pene e ricomposte
l'idea più corriva, la passione
più corriva, corsiva
ora cresce cresce in orda
verso ciò ch'è EXTRALUCIDE
oh giustizia dubitante, rammendi
tra eventi e trash, trash di Manes
e indaco ora e cobalti di coma
nelle inversalità [antelican], sì,
si fonda la terra la terra e la luna di Manes
in sacrificio d'un filo, d'una fisima
ai giochi via il trash-mondo quanto è tondo
si spiani al rantolo d'alba vitalba
verso l'EXTRALUCIDE

Terza stesura

Manoscritto n. 102

Immensità essiccate d'erbe non più visibili
strabica sera di
contro impennati
aggregati stipati cori colori del viola
dell'assaltante da ovunque, viola
altro non è questo che il risorgere
impari, impari tu, filo a filo a
ricorrere nei dispersi infiniti
immemori Manes ricorrere
in convinzione accensione

cupissima, intima, assediata!

E intorno non è altro che il ritessere
il riavvincolare il ripercorrere
di puri bassissimi erbosi: erbose dissipate
riarse di [?] voglie venti sst e
da sublimare zone.

L'idea più corriva la passione

più ovvia, quasi inane,

ora cresce, cresce in orda

verso l'EXTRALUCIDE!

Altro non è questo che il dubitare, ma annuendo

giustizia dei Mani fatta sibili

grilli di gioia

gelida, ma negante che il cielo

e gl'impennati terreni colori

e il lato spazio avaro degli inverni

siano soltanto coma. Ed

ai fedeli

e si perde la terra Manes

il sacrificio di un filo d'erba, d'una foglia

che salva il mondo quanto è tondo e da ogni doglia

trae per sempre per ultimo il luore.

EXTRALUCIDE!

4.5. *Sovrimpressioni* (2001)

Da *Meteo* in poi prevale una percezione trascendentale del paesaggio. Il paesaggio e il soggetto sono sullo stesso piano: la loro esistenza è divenuta effimera al punto che può esserci come può non esserci. Lo scenario di *Sovrimpressioni*, raccolta che segue cronologicamente *Meteo*, è infatti popolato da una serie di figure mancanti o che vengono meno: in questa raccolta, l'umanità sembra sempre più essersi dissolta per lasciare posto a una folla di morti o allo stesso paesaggio naturale descritto nella sua avvenuta mutilazione. Tutto ha subito un processo di trasformazione, confinante con la plastificazione dei luoghi naturali. Se prima tale realtà compariva in superficie e virtualmente sul diaframma del *display* derealizzante di *Meteo*, in *Sovrimpressioni* tutto ciò che si vede inizia ad assumere una consistenza concreta, seppur straniante, e ad accettare che sia veramente realtà. Il poeta viene qui immerso in quello che "è stato" paesaggio, ma in questa fusione ritrova il proprio io nel disfacimento terrestre. Tutte le stratificazioni geologiche si restringono in un unico punto, generando una situazione di panismo con gli elementi naturali del paesaggio.

Si è parlato, in relazione a questa raccolta, di una «memoria del futuro»⁴⁸⁸, intesa come una funzione rammemorante della poesia che «accoglie "ciò che resta" del passato, "ciò che da lontano continua a dispiegare la sua essenza" (Heidegger) e lo proietta al futuro».⁴⁸⁹ Il paesaggio non esiste più in una forma del tempo presente, ma solo sotto la parvenza di un ricordo, di memoria.

La sezione "Inediti" è confluita in *Sovrimpressioni* (2001), ma inizialmente viene presentata in sparsi frammenti come seguito di *Meteo*. (Il Meridiano è stato pubblicato nel 1999, quindi le poesie di *Sovrimpressioni* appaiono ancora non coordinate e organizzate in una raccolta). Come ha annotato lo stesso Zanzotto in chiusura della raccolta alla prima edizione del 2001:

⁴⁸⁸ A questo proposito rimando a un mio intervento in occasione del XXIV Congresso AIPI (Università di Ginevra, giugno 2021): S. Massafra, «Poterti chiamare Natura»: memoria del futuro nella letteratura ecologica di Andrea Zanzotto, in corso di pubblicazione.

⁴⁸⁹ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXVI.

«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 fanno tutto gravitare verso una pletora 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».⁴⁹⁰

Sovrimpressioni rappresenta una nuova fase nel rapporto di Zanzotto con la Natura e la Storia, e di conseguenza anche con Hölderlin. Questo aspetto viene spiegato così da Dal Bianco:

«In *Sovrimpressioni* la storia è trattata con indulgente distacco, tanto che perfino il latino – che ne era stato l’alienante coagulo linguistico – ha perduto ogni connotazione terrificata. È in questo nuovo atteggiamento, pacificato nei confronti della storia, che si fa strada, molto gradualmente nel corso del libro, una sorta di religiosità non confessionale, che porta con sé il rafforzamento della consentaneità rispetto al panismo/ panteismo hölderliniano. In *Sovrimpressioni* vengono al pettine molti nodi del rapporto di Zanzotto con il divino che risiede nella Natura. Gli dèi di Hölderlin, ossia le forze fondanti della realtà, vengono nominati con singolare affidamento. Il saggio di Zanzotto pubblicato nel 2001 come introduzione alle liriche di Hölderlin nei Meridiani Mondadori (*Con Hölderlin, una leggenda*) è il viatico migliore per comprendere l’ideologia di *Sovrimpressioni* e tante delle figurazioni, anche a prima vista marginali, che compaiono nel libro. Vi si parla di una “memoria del futuro”: la disposizione rammemorante della poesia accoglie «ciò che resta» del passato, «ciò che da lontano continua a dispiegare la sua essenza» (Heidegger) e lo proietta nel futuro».⁴⁹¹

In questa raccolta, la parola poetica che si staglia sulla pagina arriva a sfidare la difficoltà di porsi sempre sull’orlo, sul limite del possibile, soprattutto nel momento in cui si ha dinnanzi una natura inaccessibile e non raggiungibile. Già nella lirica di apertura della raccolta, *Verso i Palù*, sembrano presentarsi al poeta diverse direzioni, che in realtà concorrono verso il medesimo obiettivo: l’impossibilità di evocare la Natura. Anche in *Sovrimpressioni*, come già in *Meteo*, vengono portate all’estremo alcune reminiscenze

⁴⁹⁰ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, p. 133 (ed. del 2001 della collana Lo Specchio); mentre sul Meridiano p. 947.

⁴⁹¹ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, op. cit., pp. LXV-LXVI.

letterarie che appaiono ora come residui privi di valore e condannate all'oblio dal fiume Lete («Specchi del Lete / qui riposanti in se stessi», *Verso i Palù*, III). Il linguaggio di *Sovrimpressioni* si trova a dover scrivere di un paesaggio percepito come «infinito assente» (*Ligonàs*, II) e descritto nelle sue «molli onnipotenze» o nelle «infinite inesistenze» di una natura ricca di «silenzi indifferenti» e di «gremite assenze». La voce lirica ormai priva di senso ed evocata solo come citazione («fuori idioma»), resterà mutila e priva di potenza, resa ancora più estrema nelle forme esasperate dell'afasia, come avviene nel componimento *Dirti "natura"*. In questa lirica, infatti, la Natura sopravvive soltanto come pura citazione: già solo le virgolette che racchiudono la parola natura del titolo sembrano renderla rifratta e distinta dalla voce che la pronuncia e dal contenuto che essa potrebbe evocare. È una Natura silenziosa, al limite della realtà, artificiale e virtuale, i cui «nomi» diventano puri residui, per i quali si ricerca disperatamente una protolingua perduta. Qui la possibilità di dire si scontra con l'impronunciabile in numerosi tentativi di contatto con la realtà esterna, dove la fonetica non è più lessicale ma semmai perlopiù vegetale, come ha osservato Agosti: «uno stelo di sapere, un relitto di sapere, un filo d'erba di sapere come suono, come lingua».⁴⁹²

Solo una fonetica vegetale potrà rendere possibile l'espressione dei cromatismi, del silenzio e dell'estraneità della Natura.

La catastrofe ecologica che ha devastato i luoghi non significa soltanto perdita di quei «sedi e siti» in cui poeticamente abitava l'uomo, ma corrisponde a una «catastrofe dei campi, cioè della memoria, nella quale i tempi si dispongono secondo un ordine e un orientamento».⁴⁹³ Si tratta, quindi, di una s-definizione del reale in cui il pianeta non accoglie più l'uomo, ma diventa un «immane groppo», ma soprattutto «un tutto / fratto e irrelato e / maciullato e / accovacciato in / mille incidenze», «o se si vuole, patatrac».⁴⁹⁴ Non a caso Stefano Dal Bianco definisce gli ultimi tre libri di Zanzotto una «trilogia

⁴⁹² S. Agosti, *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. XIX.

⁴⁹³ A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1370-1371.

⁴⁹⁴ Id., *Tutte le poesie*, op. cit., p. 956.

dell'oltretomba»,⁴⁹⁵ ambientati in un aldilà in cui il processo di necrosi ha incorporato non solo la Natura e la storia, ma anche lingua, poesia e la sua tradizione.

In *Sovrimpressioni*, l'ultima delle sette sezioni si struttura intorno a cinque episodi che recano il titolo *Avventure metamorfiche del feudo*, dove il feudo in questione è il medesimo che veniva cantato nelle opere precedenti, in particolare nella «pseudo-trilogia» (*Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni e Idioma*) e l'ultima volta dal Nino in *Ampolla (cisti) e fuori della Beltà*. In quest'ultima torna come ultima profezia seppur terribile, poiché appare come «una creatura femminile» rimasta come un trattino di un «CONCERTO CAMPESTRE» in quanto poca cosa «virtuale, cosina» esposta in un «videogioco» nei dintorni di un «sexshop»:

E qui in un angolino a sinistra
appena visibile, meno che un bollo di posta
là dove nel più amabile vuoto sfuma del Feudo la china
c'è una creatura femminile
rimasta qual pointillé di un supremo CONCERTO CAMPESTRE
con l'immunemente esposta, perché virtuale, cosina.
Chissà, nel videogioco, con che droghette sinistre la bistra
con che metalli unghiolini, con che tatuaggi l'incista.
E a chi venderà, in uno dei sexshop vicini
o al privè VITA NOVA-DIVA NOVA o affini
i concupiti velamina dell'intimità?
Forse a chi propone e dispone
in tal ricca nicchia
commerciale, cara al Giappone?

Tramite la profezia, il codice linguistico diventa un dispositivo che «rende possibile la sussunzione integrale del futuro al linguaggio»,⁴⁹⁶ così che esso possa divenire nel tempo. In Zanzotto si potrebbe dire che le «prescrizioni, profezie, ingiunzioni sono modalità di

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. LXXIII.

⁴⁹⁶ F. Bifo Berardi, *Respirare. Caos e poesia*, op. cit., p. 33.

iscrizione del futuro nel linguaggio, e soprattutto sono modi per produrre il futuro per mezzo del linguaggio».⁴⁹⁷

Nelle prime tre *Avventure* il feudo fa la sua ri-comparsa, ma appare completamente deformato «disossato e reinossato»: qui Zanzotto si riferisce all'espansione industrializzata e senza controllo dei vitigni di Prosecco che minaccia la tenuta idrogeologica del terreno: nella prima delle *Avventure*, infatti, si allude già ai vigneti disposti in «metalliche tensioni e difensive reti». Il feudo, inoltre, non solo è sopravvissuto «quid novum come da sale di rianimazione», ma si sdoppia in «bifeudo» in una sospensione tra «l'archeofondo e l'eternamente futuro». Nella seconda *Avventura*, invece, vengono ricordati i «CONCERTI CAMPESTRI» insieme ai «BANCHETTI GIULIVI» in mezzo ai quali il feudo può solo essere evocato nella forma di un'ombra-miraggio «HARD-SOFT-WARIZZATO», ma anche in «metamorfosi metempsicosi» nella virtualità luminosa dei «pixel». Risulta, dunque, significativa la pausa da tale realtà virtualizzante nella terza delle *Avventure*, dove compare un singolo albero, *UNO VI FU, UNO*, che tenta di resistere con un'incredibile «furia di sopravvivenza». Nella successiva, tuttavia, «l'ARCIPERO», qui definito anche «il ribelle», viene «slogato via» da un «megatrattore», che in realtà rivela quale sia il «dèmone vero»: «la gran BERO», ovvero una *vipera berus* geneticamente modificata «riuscita OGM da impasto pretecnico, destinale».

Il pero, protagonista della terza *Avventura*, appare enorme nelle sue dimensioni: «gigante» e «quasi orribilmente FRUTTIFERENTE», in memoria del testo di Hölderlin, *Hälfte des Lebens*, in cui compaiono proprio le «pere» sul margine destro del componimento in un ordine tipograficamente crescente, che rievocherebbe l'urlo isterico dello stesso Hölderlin: «MIT / GELBEN / BIRNEN // HÄNGET // // MIT / GELBEN / GELBEN // // BIRNEN / BIRNEN». *Hälfte des Lebens*, secondo Michael Jakob, rappresenterebbe l'epilogo e la crisi del paesaggio letterario nel senso più classico del termine. Le due immagini messe in versi si contrappongono antitetivamente sia da un punto di vista stagionale che da uno esistenziale: nella prima strofa alla «pienezza tardo-estiva» corrisponde la vita di

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

Hölderlin prima della follia; mentre nella seconda all'ombra dell'inverno corrisponde l'«esilio mortale», in cui viene negata anche la possibilità ontologica del paesaggio stesso: «l'io, imprigionato in una stasi mortale» e privo di qualsiasi prospettiva sulla realtà «senza lontananza, senza veduta, senza orizzonte, non può ovviamente più scorgere alcun paesaggio».⁴⁹⁸

4.5.1. Stratificazioni geologico-semantiche e materiali genetici

La struttura di *Sovrimpressioni*, per quanto si collochi secondo una linearità progressiva e in divenire, risulta speculare nelle vicende che interessano il paesaggio, sebbene in una forma commemorativa. Nella raccolta si ritrova un Soggetto in posizione di auscultazione e di continua interrogazione, motivo che lo fa mostrare come non allineato rispetto alle vicende naturali. Per tale ragione, nella raccolta, si alternano momenti di tranquillità (auspicata) e momenti di ribaltamenti feroci condividendo un «destino di dissoluzione/assunzione» rispetto allo scenario circostante al poeta. Tale alternanza è riscontrabile in tutte le otto sezioni di *Sovrimpressioni*, in cui si registra un continuo movimento di «passaggio» rispetto a *Meteo* e *Conglomerati*. Nella prima sezione, *Verso i Palù*, infatti, viene enunciato l'atteggiamento programmatico di assunzione nel paesaggio (*Verso i Palù; Ligonàs II*), che si realizzerà per davvero solo nella settima sezione, *Avventure metamorfiche del Feudo, (UNO VI FU, UNO - III)* e non come il lettore si aspetterebbe nell'ultima e ottava sezione, *Topinambùr e sole*, dove, invece, si registra un «congedo fuori-sacco».⁴⁹⁹ Se nella seconda e terza sezione (*Riletture di Topinambùr; Postremi luoghi del "Galateo in Bosco"; (After Hours); Manes ribellioni vitalbe*) il Paesaggio è ancora presente: nell'una Linguaggio e Soggetto tentano una fusione con esso; nell'altra il Soggetto si fa più refrattario e tocca al Linguaggio esporre la scomparsa del Paesaggio, che verrà poi totalmente e definitivamente escluso nella quarta sezione (*da (Ore di crimini); Dirti "natura"*). Nella quarta sezione, infatti, Zanzotto delinea la condizione «post-Hiroshima» in cui si trova la natura che implica anche una nuova condizione dell'io.

⁴⁹⁸ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., pp. 204-205.

⁴⁹⁹ S. Dal Bianco, *Introduzione, Tutte le poesie*, op. cit., p. LXVIII.

Una volta certificato il declino del paesaggio e la morte della natura, per la quale forse non esiste più nemmeno un nome con cui invocarla, la quinta sezione offre una possibilità di richiamo tramite lo sguardo, ma volto al passato. Questa sezione, infatti, è dedicata al tema della memoria e alla possibilità di «sopravvivenza dell'oblio» dettata dalla permanenza della composizione artistica (la poesia), introducendo il tema dell'infanzia. La sesta sezione, *Canzonette ispide (Primizie del primo mese; Totus in illis; Medusa in un freddo luglio)*, in posizione speculare con la seconda, invece, è incentrata interamente sul Soggetto che assume varie forme: dalle immagini mortifere a quelle rivoluzionarie, dall'inabissarsi tellurico che germoglia insieme agli elementi geologici, fino all'assorbimento nell'atmosfera telematica delle reti tecnologiche alle soglie degli anni Duemila.

VERSO I PALÙ⁵⁰⁰ o Val Bone minacciati di estinzione

I

“Sono luoghi freddi, vergini, che
allontanano
la mano dell'uomo” – dice un uomo
triste; eppure egli è assorto, assunto in essi.
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.

⁵⁰⁰ «*Palù*: chiamati anche Val Bone, sono zone acquitrinose che già dal medioevo erano state “strutturate” in varie forme, specie dai cistercensi, e trasformate in vaste scacchiere di prati circondati da acqua correnti e da alberature di diverso carattere, conservate con memore animo attraverso i secoli. L'attuale espansione di insediamenti industriali o abitativi e la necessità di ampliare la rete stradale, ormai trombotica, soprattutto nel Veneto, cui si aggiunge un'agricoltura cieca e invasiva, minacciano oggi di far del tutto sparire questi veri e propri capolavori di “land art”, che erano anche utili economicamente, per prati da sfalcio, acque ricche di pesci, ecc.» Nota di Zanzotto, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 836.

II

Scioglilingua per ogni
specie dei versi, sogni
d'acque ben circuite e circuanti
con altezze d'inflorescenze
leggere fin quasi all'invisibile –
verdi intenti a conoscenze
impossibili, ventilate
dalle raggiere radianze dell'estate.

III

Specchi del Lete
qui riposanti in se stessi
tra mille fratelli e sorelle,
specchi del verde
ad accoglierli attenti
fino a disfarsi in scintille
a crescere in cerchi d'arborescenze
per tocchi
 di venti,
 di trepidi occhi.

-Pan,
dove sei?
-Sì,

IV

Fulgore e fumo, più che palustre
verde,

acqua nel verde persino frigida,
fa ch'io t'interroghi
ripetutamente, perché
nel tuo silenzio si aggira letizia.

«“Sono luoghi freddi, vergini, che / allontanano / la mano dell'uomo” – dice un uomo / triste; eppure egli è assorto, assunto in essi»: i versi iniziali di questo componimento contengono pienamente il senso di *Sovrimpressioni*. Un uomo, infatti, osserva malinconicamente una caratteristica del paesaggio ormai estinta, ma nonostante il senso di estraniamento, si sente «assunto» dentro questo paesaggio, non più *dietro*. La volontà è proprio quella di essere assunti, poiché ciò fa ormai parte dell'essenza biologica dell'uomo, che si fa geologica nella fusione panica con il paesaggio. L'intreccio tra natura e uomo continua a confluire l'una nell'altro e viceversa: il loro legame, come un «dòmino di misteri / cadenti consecutivamente in se stessi» è indissolubile e «senza fine». In un'ottica di un paesaggio in continuo divenire, gli accadimenti possono risultare innumerevoli «cadenti consecutivamente in se stessi / attirati nel folto del finire / senza fine, senza fine avventure», arrivando a «leggere fin quasi all'invisibile - / verdi intenti a conoscenze / impossibili, ventilate / dalle raggiere radianze dell'estate». Quella di questa poesia è una natura che si innalza con grande forza sulle acque, ma resta comunque invisibile. L'estate radioattiva di *Meteo*, in cui non vi è respiro, fa il suo ritorno nonostante l'«impossibilità» che la denota. Le radiazioni si diffondono ora a raggiere ovunque, persino dove la palude si colorava di verde, ora è ridotta a «fulgore e fumo». Nella terza sezione viene accentuata la spettralità degli elementi naturali: essi sono riflessi di qualcosa, da un lato dell'oblio, dunque dal nulla più assoluto (lo spettro del fiume della dimenticanza) e dal colore verde, dall'altro, quasi a voler sottolineare la trascendenza della natura che sarà dominante per l'intera raccolta. Zanzotto non farà altro che porre continuamente domande che, tuttavia, rimarranno spesso senza un reale interlocutore e quasi senza alcuna risposta.

Il poeta tenta ad ogni modo una preghiera, interpellando anche il dio Pan, che risponde con un fragile «Sì», al fine di ricavarne una possibile gioia «fa ch'io t'interroghi /

ripetutamente, perché / nel tuo silenzio si aggira letizia». Dunque, non risposte, ma solo un esserci, una condizione di esistenza: «Sì». A permanere è sempre uno sperato tentativo di dialogo, forse ultimo, per trovare letizia in questa natura così silente.

Il testo è suddiviso in quattro sezioni attraversate perlopiù dal movimento del Paesaggio con qualche breve accenno al Soggetto (I vv. 3-4; IV vv. 4-5) che si trova dinnanzi a questi luoghi, i Palù, che hanno allontanato ogni presenza umana, ma sono a rischio di estinzione. In schema:

I → Paesaggio: *sono luoghi freddi, vergini; allontanano / la mano dell'uomo.*

Soggetto + Paesaggio: *dice un uomo / triste; egli è assorto, assunto in essi.*

Paesaggio: *Intrecci d'acque; d'arborescenze pure.*

II → Paesaggio: *Scioglilingua per ogni / specie dei verdi; acque bene circuite e circuente;
altezze d'inflorescenze; verdi intenti a conoscenze; radianze dell'estate.*

III → Paesaggio: *specchi del verde; cerchi d'arborescenze; per tocchi / di venti; - Pan, /
dove sei?*

IV → Paesaggio: *Fulgore e fumo, più che palustre / verde; acqua nel verde persino
frigida.*

Soggetto: *fa ch'io t'interroghi / ripetutamente.*

Paesaggio: *nel tuo silenzio si aggira letizia.*

4.5.1.1. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Verso i Palù o Val Bone minacciati di estinzione*

La seconda parte del componimento presenta molte differenze rispetto alla stesura finale: oltre alla diversa disposizione grafica delle sezioni in cui è suddiviso il componimento, si registra un cambiamento anche nel significato. I cinque versi che mancano nella versione finale dimostrano una maggiore incisività nell'aspetto cavo e vuoto dell'elemento

naturale, la cui profondità appare «distratta», così «frivola» da rischiare di essere esclusa. Nonostante tale condizione di invisibilità e afasia «si aggira letizia» nel silenzio che accoglieva il verde già in *Meteo*. L'immagine dei Palù viene frammentata ulteriormente («parcellizzata») e raccolta nella spazialità prismatica di uno specchio, ma che nella stesura finale verrà sostituita dall'immagine di «intrecci d'acque» insieme a «desideri / d'arborescenze pure». L'elemento dell'acqua esisteva già in questa prima versione, ma viene anticipato da un'immagine più materiale della spazialità ridotta in piccoli brandelli che in qualche modo rimanda alla caratteristica dello specchio che riflette uno spazio ormai in via di estinzione. Si potrebbe ipotizzare che la volontà del poeta fosse quella di fissare in una memoria più stabile il ricordo-visione dei Palù, luoghi minacciati dalla mano dell'uomo.

Il manoscritto n. 14, invece, presenta la terza sezione del componimento, con leggere varianti rispetto alla stesura finale, che tuttavia, non modificano il significato finale. Risulta piuttosto interessante l'appello al dio Pan, che in questa stesura manoscritta non compare ancora, ma al suo posto vi è solo la lettera "S" e del quale appare, però, più esplicita l'idea di immanenza nella natura che sarà più oscura nella versione finale. Quello che sarà poi Pan, è maggiormente consapevole della propria esistenza, sa di esserci, ma non sa bene dove sia ubicato. Tale situazione riflette la medesima condizione del poeta che si trova immerso in una natura i cui tratti risultano irriconoscibili e non identificabili rispetto a quelli impressi nella memoria. La deturpazione del verde così costante nelle ultime tre raccolte di Zanzotto genera un ultimo appello disperato alla possibilità di non violazione di questa "Beltà" paesaggistica continuamente offesa.

Ligonàs⁵⁰¹ II

No, tu non mi hai tradito, [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu
infinito assente, infinito accoglimento
non puoi avere: il nero del fato/nuvola
avversa o della colpa, del gorgo implosivo.
Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti
e pur tanto attinenti, dirimenti
l'idea stessa di trauma –
tu restio all'ultima umana
cupidità di disgregazione e torsione
tu forse ormai scheletro con pochi brandelli
ma che un raggio di sole basta a far rinvenire,
continui a darmi famiglia

con le tue famiglie di colori
e d'ombre quiete ma
pur mosse-da-quiete,
tu dà, distribuisce con dolcezza
e con lene distrazione il bene
dell'identità, dell'“io”, che perenne-
mente poi torna, tessendo
infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.

.....

Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido schermo,
o dietro sfogliato in milioni di fogli,

⁵⁰¹ «Grande casa-osteria in aperta campagna. Il toponimo, di origine incerta, figurava sulla facciata. Nel tempo scomparve e ora è stato ripristinato», Nota dell'autore, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 837.

mai camminato

quanto pur si desidera, da ben prima del nascere:

ma perché

furiosa-dispotica-inane

l'ombra del disamore

della disidentificazione

s'imporrebbe qui nei giri, strati e

salti, nelle tue dolci tane?

Ma no. Con frementi tormento di petali di meli

e di ciliegi con rapide nubi di petali e baci

tu mi hai ieri, ieri? accarezzato?

Gremite assenze, ombre gremite alle spalle

di quanto fu e sarà,

petali petali amatamente dissolti

nelle alte dilavate erbe – e laggiù tra i meli

stralunati presagi di sera...

In petali, piogge pure, lune sottili

dacci secondo i nostri meriti

pochi ma come immensi,

dà che solo in mitezza per te mi pensi

e in reciproco scambio di sonni amori e sensi

da questa gran casa LIGONÁS

dalle sue finestrelle-occhi all'orlo del nulla

io ti individui per sempre e in te mi assuma.

Nel rievocare le immagini delle antiche case-osterie il poeta si appella nuovamente al paesaggio, o forse a una forma incerta di esso, data la scissione del termine sbarrato e posto tra parentesi quadre. Questa resa grafica del paesaggio evoca l'atteggiamento di Zanzotto nei suoi confronti, già intrapreso in *Dietro il paesaggio*, in cui il "volgergli le spalle" implica una sua non-esistenza nei termini a lui noti, al punto che il paesaggio nella

sua esistenza è rimasto soltanto graficamente, ma lo sbarramento e la sua collocazione tra parentesi implica una sua diversa percezione. Si tratta di un paesaggio che non potrà accogliere tutto all'infinito: «tu forse ormai scheletro con pochi brandelli» quello stesso terreno che tenta di addolcire in indifferenti silenzi «l'idea stessa di trauma» e che «distribuisce con dolcezza / e con lene distrazioni il bene / dell'identità, dell'“io”, che perenne- / mente poi torna, tessendo / infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te». Qui domina un'ombra che non consente di individuare una possibile identificazione «nelle tue dolci tane», motivo per cui l'io, tra «gremite assenze» dovrà assumere una posizione polivalente, per poi tornare alla richiesta di partenza, ovvero quella di essere accolto per sempre all'interno di una stratificazione geologica. In questo componimento risulta emblematico anche l'andamento metapoetico che viene costantemente evocato all'interno dei versi: l'estate radioattiva di *Meteo* torna già in *Verso i Palù*, mentre in *Ligonàs II* torna in «stralucido» l'«~~extralucido~~» di *Albe, Manes e Vitalbe*, poesia che chiude la raccolta di *Meteo*. È quindi questa stratificazione a dominare l'intera raccolta, costituita da «quanto fu e sarà», in un presente, schiacciato sia da un passato ormai remoto sia da un futuro incerto, che si mostra tramite la sua sovrimpressione visiva dello «schermo».

Il testo presenta un movimento circolare tra il Paesaggio, che predomina lungo tutti i versi, e il Soggetto che si colloca in apertura (vv. 1-5) e in chiusura (v. 49) e che si colloca in posizione interrogativa rispetto ad esso. In schema:

Soggetto: *tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]; su te ho / riversato tutto ciò che tu [...] non puoi avere.*

Paesaggio: *nuvola / avversa; tu restio all'ultima umana / cupidità di disgregazione; tu forse ormai scheletro [...] ma che un raggio di sole basta a far rinvenire; con le tue famiglie di colori; d'ombre quiete; distribuisce con dolcezza / e con lene distrazione il bene / dell'identità, dell'“io”; da te, per te, in te; sempre a te davanti come stralucido schermo; Con frementi tormenti di petali di meli / e di ciliegi con rapide nubi di petali e baci; ombre gremite alle spalle; petali petali amatamente dissolti / nelle alte dilavate erbe – e laggiù tra i meli; In petali,*

*piogge pure, lune sottili; LIGONÀS / dalle sue finestrelle-occhi all'orlo del
nulla.*

Soggetto: *io ti individui per sempre e in te mi assuma.*

RILETTURE DI TOPINAMBÙR

Mille burle e saggezze in cui
svanisce ogni furto o trucco
desofisticars di ogni giallo
di lunazioni, in altri bui

*

Spargete tutt'intorno
semi incerti a manciate,
fogliole o petali, cose vostre
trapassate subito riacciuffate

*

I topinambùr feriti
da una vampata solare
per oscillazioni del ciclo di Bethe (?) (meglio forse del ciclo
hanno smarrito foltezza fortezza quiete [[di Hauser)

*

Quale mai senso ebbe il donativo
se nessuna eco l'accolse
e solo il dubbio dovunque s'appose?
Ma ora voi, sì, favi di luce soavi...

*

Esitare, abdicare di laringi, gole –
mancano all'appuntamento
oggi i topinmbùr, pur se il loro contento
rilancerà domani istorie e fole

*

O voi bene affidati,
solerti nel servirci di giallori rari
sul ciglio d'incerti afflati,
di fallibili itinerari

*

Cieli di azzurro appena allattato
per topinambùr in drappello
a sorvegliare dal cancello
se e come mi senta amato

*

Portate alla più aggrediente evidenza
il vostro sapere per caso-assonanza-baldanza
ciò che mai viene dato per scienza

*

Tribù di signorini
o eroi o dèi strette in bonsai

topinambùr, irreggibile
trapungere dell'autunno

*

Con voi partirò, topinambùr
per meditazioni invisibili, acri,
su autunnali tranelli o avalli
su adynata su mai

(1994-96)

I topinambùr già evocati in *Meteo* ri-appaiono ora ma «feriti / da una vampata solare», smarrendo «foltezza fortezza quiete». Dei doni ricevuti dalla natura, nessuno è riuscito ad accoglierne l'eco, lasciando spazio solo dubbio: «Quale mai senso ebbe il donativo / se nessuna eco l'accolse / e solo il dubbio dovunque s'appose? / Ma ora voi, sì, favi di luce soavi...».

Dopo una lunga e dettagliata invocazione o appello ai topinambùr a resistere nonostante l'afflato e la sottile fragilità che li caratterizza, il poeta finisce per identificarsi con loro stessi attraverso «meditazioni invisibili, acri, / su autunnali tranelli o avalli / su adynata su mai» denotando subito l'impossibilità dell'azione.

Il testo, che si colloca esplicitamente in linea di continuità con i Topinambùr già apparsi in *Meteo*, è attraversato prevalentemente dal movimento del Paesaggio (vv. 1-12; 16-35). Come suggerisce il titolo, tramite il processo di *ri-lettura*, si inserisce il medesimo tentativo – che risultava centrale in *Meteo* in cui erano le piante infestanti a generare il Linguaggio – di ricondurre il Paesaggio in una possibilità verbale (vv. 13-15). I quattro versi finali riconducono il discorso sul Soggetto, che, se era dominato dall'invasività delle piante, ora cerca di unirsi con i topinambùr nella direzione di un viaggio conoscitivo della cui impossibile realizzazione «adynaton» è, però consapevole (vv. 36-39). In schema:

Paesaggio: *desofisticarsi di ogni giallo / di lunazioni, in altri bui; semi incerti a manciate;
fogliole o petali; I topinambùr feriti / da una vampata solare; per oscillazioni
del ciclo di Bethe; ciclo di Hauser.*

Linguaggio: *Quale mai senso ebbe il donativo / se nessuna eco l'accolse / solo il dubbio
dovunque s'appose.*

Paesaggio: *Ma ora voi [...] favi di luce soavi; mancano all'appuntamento / oggi i
topinambùr; solerti nel servirci di giallori rari; cieli di azzurro appena
allattato / per i topinambùr in drappello; Portate [...] il vostro sapere [...] ciò che mai viene dato per scienza; Tribù di signorini / o eroi o dèi strette in
bonsai / topinambùr; trapungere dell'autunno.*

Soggetto: *Con voi partirò, topinambùr / per meditazioni invisibili; su autunnali tranelli o
avalli / su adynata su mai.*

POSTREMI LUOGHI DEL "GALATEO IN BOSCO"

Quanta altezza ha raggiunto il silenzio
come per torpidi fiati posati lungo ere
sui vaneggiamenti semivisibili di dossi e brughiere
in cui vaneggiai le storie infinite dei sangui
che di là stillarono fino ai rivi
più infimi delle mie menti dolenti
in un qui, futile-orrido qui

Quanto colmo è stato quell'indietreggiare nell'eterno
dopo vacue vittorie/sconfitte
quanto il deprivarsi l'addensarsi
d'una sorda sostanza tra crude fitte
nei qua-o-là percepiti da un'alba
chimicamente incerta, forse fatta di soda da lisciva, li-
sciva diluente

eppure abbagliante per un suo proprio

[[fuori-occhio-lente

Silenzio a strati e strami

sul bosco lontano, ahì lontano in ogni direzione

via via vaporato da particolarità

uniche di abbandoni, di persistenze, umili –

non quiete, non-stasi, non-necessità, non nimbo

trash di presenza e d'immanenza

Non emanar più silenzio a tratti a scatti acceso

acceso malvolentieri al sublime

talvolta nauseasimile per colaticci di rime

non emanare, voce, non intimare sparenso

non dislocarti entro un proibito essere

non proibirmi di essere –

BOSCO MONTELLO FICTIO

-mentre si mutano segnaletiche

ed etiche di operazioni e disperazioni

ormai fuori portata di furti umani

Succhiate in altre risacche, in altri cloni

Il poeta rivolge in questo componimento il proprio pensiero ai «dossi» e alle «brughiere» da cui erano sorte «le storie infinite dei sangui / che di là stillarono fino ai rivi / più infimi delle mie menti dolenti» con un'accentuata marcatura del deittico da un luogo colmo di orrore e che ormai mostra la sua inutilità «in un qui, futile-orrìdo qui». Di nuovo vengono ripetuti i deittici «nei qua-o-là» che tornano per segnare la percezione di un'alba «chimicamente incerta», data la sua composizione chimica «forse fatta di soda da lisciva,

li- / sciva diluente» e proprio per tale reazione provoca un accecamento agli occhi «eppure abbagliante per un suo proprio / [[fuori-occhio-lente».

«Silenzio a strati e strami
sul bosco lontano, ahi lontano in ogni direzione
via via vaporato da particolarità
uniche di abbandoni, di persistenze, umili –
non quiete, non-stasi, non-necessità, non nimbo
trash di presenza e d'immanenza»

Non solo le civiltà si ritrovano stratificate nel bosco, ma anche il silenzio si è fatto non solo a strati, ma anche a strami di paglia: è il lungo silenzio che ha pervaso il poeta dal suo ultimo percorso nel bosco che ormai è «lontano, ahi lontano in ogni direzione / via via vaporato da particolarità / uniche di abbandoni, di persistenze, umili». Ormai non può più esserci né quiete, né resistenza in questi luoghi, ma solo «trash di presenza e d'immanenza». L'appello finisce per rivolgersi alla voce che tenta, invano, una propria collocazione in una personificazione, ma il poeta vorrebbe che non si dislocasse in un essere proibito: «non emanare, voce, non intimare sparendo / non dislocarti entro un proibito essere / non proibirmi di essere». Si tratta della stessa voce che nelle *IX Ecloghe* ricercava un corpo entro cui abitare al fine di poter dare espressione di sé stesso. Allo stesso tempo, però, il poeta sembra richiedere qui di non rendere impossibile la sua stessa esistenza.

Il bosco del Montello oramai risulta solo una finzione «- mentre si mutano segnaletiche / ed etiche di operazioni e disperazioni» che non appartengono più all'uomo, ma ad altri possibili cloni: «ormai fuori portata di furti umani / succhiate in altre risacche, in altri cloni».

Come avveniva già per il componimento precedente, anche in questo caso fa ritorno un luogo, il bosco del Montello, evocato già in una raccolta precedente (*Il Galateo in Bosco*) attraverso una prospettiva stratificata nel tempo «lungo ere» tra «dossi e brughiere». Il

movimento che attraversa questi versi, infatti, è ancora quello del Paesaggio (vv. 1-3; vv. 9-24), cui seguono tre versi metalinguistici che rimandando alla riflessione del poeta sulla possibilità di esistenza del Linguaggio (vv. 25-27) con un accenno alla propria condizione soggettiva passata (vv. 4-8) e presente (v. 28). I versi in chiusura tornano invece sul tema paesaggistico (vv. 29-33), con rimandi alle segnaletiche del bosco del Montello che apparivano in forma grafica già nel *Galateo in Bosco*. In schema:

Paesaggio: *Quanta altezza ha raggiunto il silenzio [...] per torpidi fiati posati lungo ere;
vaneggiamenti semivisibili di dossi e brughiere.*

Soggetto: *in cui vaneggiavi le storie infinite dei sangui / che di là stillarono fino ai rivi;
delle mie menti dolenti; futile-orrido qui.*

Paesaggio: *quell'indietreggiare nell'eterno; nei qua-o-là percepiti da un'alba /
chimicamente incerta, forse fatta di soda da lisciva [...] diluente / eppure
abbagliante; Silenzio a strati e strami / sul bosco lontano; lontano in ogni
direzione; vaporato da particolarità; non quiete, non-stasi, non-necessità;
trash di presenza e d'immanenza; silenzio [...] acceso malvolentieri al
sublime.*

Linguaggio: *talvolta nauseasimile per colaticci di rime / non emanare, voce, non intimare
sparendo / non dislocarti entro un proibito essere.*

Soggetto: *non proibirmi di essere.*

Paesaggio: *BOSCO MONTELLO FICTIO; si mutano segnaletiche; operazioni e
disperazioni / ormai fuori portata di furti umani / succhiate in altre risacche.*

4.5.1.2. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Postremi luoghi del "Galateo in Bosco"*

Prima versione

Manoscritto n. 49

7 giugno 96


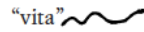
Questa prima stesura presenta molte varianti rispetto a quella finale. Il poeta sembrava insistere maggiormente sull'aspetto spaziale mai del tutto definito «in un qui, uno stesso, terribile qui» e sommerso dalla stratificazione delle ere geologiche che sconvolgono l'aspetto del paesaggio, al punto da renderlo «fictio» nella rievocazione ultima dei boschi del Montello. Il silenzio era ancora più presente in questa prima versione e che proviene ancora una volta da tempi e spazi remoti: «silenzio disceso da mie lontananze, miei sonni / non quiete, non stasi, non necessità, non nimbo, / puro peso – imponderabilità – effettualità / di silenzio». L'individualità stessa si è assottigliata insieme al diffondersi del silenzio, non conoscendo verso quale direzione muoversi e riconosce sempre meno la propria ospitalità nell'essere: «qui/là sempre meno / te stesso nel tuo stesso fatto / di sporgerti nell'essere»; mentre nella stesura finale alla fragilità dell'essere viene sostituita la voce che cerca una possibile collocazione in un «proibito essere». Il finale presenta invece molte differenze rispetto alla stesura definitiva, ma con qualche probabilità quelli che saranno le operazioni di violazione da parte dell'uomo erano anticipate già dall'immagine del bosco «ovificato da serpi» o meglio «da amori come serpi», ovvero da intenti scaturiti da accesi desideri basati sul lucro, e che si assesta nella parvenza «dis-lucore» dell'inverno che muore.

(After Hours)⁵⁰²

(After Hours)

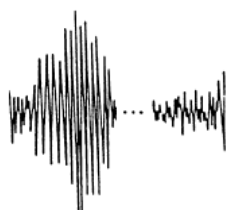
Se un trepestio-tapestry di lume si accennava
secondo fiaba nel bosco
verso uno slargo definitivo eri tu
– voi eravate, “alte favelle italiane”
 intagliolate o embrionizzate ovunque
ma in sfarzo poi accorte/insorte –

Scivolavi come lava o braci diffondendoti, favella,
e fondendo te stessa nel tutto
 inguaribile del mondo,
 nel maniacale insettarsi
 di miriadi di nulla, per madidi
 e madidi covi del bosco
 e metalli-carboni-torvi-corvi di
 BOSCO MONTELLO FICTIO

La  “vita”  drizzati serpenti, manticamente
con sé e scarti di sole s’acoppiava ovificava,
i sottintesi più intensi avallava o
appena imbastiva – in bave e microspinte
verso le quinte di un fintoeterno
 comunque sbandando felice
E tu – così, ora – così tic/
 fragilizzata spendendo
 in dissanguamenti mude secchezze
 Alta Favella
 tzz tzz, trr, trr, thth
 in rese di giornali libri al macero
 in acidi after-hours

di ossari e discoteche DISCO MONTELLO FICTIO
Acida di ogni Acido ma
felice felice felice : seno

tutto fuori da sé fluìto
oltre ogni sida e sito
a farsi locus amoenus
.....



FAULTS EARTHQUAKES ECSTASY

(1996)

⁵⁰² Per ragioni grafiche per questa poesia si è scelto di riprodurre la pagina tratta dall’edizione *Tutte le poesie*, p. 883-884.

In (*After Hours*) un ambiente del tutto finto, nel «BOSCO MONTELLO FICTIO», il poeta riesce a intravedere un brandello di luce «trapestio-tapestry» che subito riconosce: «verso uno slargo definitivo eri tu / - voi eravate, “alte favelle italiche”» che appaiono «intagliolate o embrionizzate ovunque / ma in sfarzo».

La luce che compare è il lume conferito alla parola alla quale si rivolge nella seconda strofa:

«Scivolavi come lava o braci diffondendoti, favella,
e fondendo te stessa nel tutto
inguaribile del mondo,
nel maniacale insettirti
di miriadi di nulla, per madidi
e madidi covi del bosco
e metalli-carboni-torvi-corvi di
BOSCO MONTELO FICTIO»

In questo componimento la parola resiste alla nullità dell'universo e si diffonde in tutto ciò che costituisce il bosco che ormai appare solo come finzione, parvenza di sè stesso. Anche “la vita” è riportata graficamente attraverso il segno sismografico, quasi a scandirne il ritmo vitale come se fosse un terremoto, cercava riparo «verso le quinte di un fintoeterno», ma «comunque sbandando felice». Il poeta ritorna poi a rivolgersi all'«Alta favella» riportata sul testo attraverso una dimensione ridotta del carattere, in contrasto con l'aggettivo che l'accompagna e che tenta di innalzarla: si tratta di una parola che è stata «fragilizzata», trovandosi a spendere «in dissanguamenti mude secchezze» spennandosi come avviene durante il cambiamento annuale delle penne dei volatili. È una parola che si trova al limite della propria essenza e funzione e non può che esprimersi attraverso i «tzz tzz, trr, trr, thth» in «rese di giornali libri al macero / in acidi after-hours / di ossari e discoteche DISCO MONTELLO FICTIO», in un linguaggio non riconoscibile dalle scritture né di giornale né di libri, poiché ridotti al macero, viene ridimensionato in un ambiente da discoteca sotto effetto di acidi che rende tutto «felice felice felice». La percezione del reale sembra farsi sempre più refrattaria, dove tutto viene percepito fuori

dal proprio io e oltre ogni luogo, divenendo *locus amoenus*: «tutto fuori da sé fluìto / oltre ogni sida⁵⁰³ e sito / a farsi locus amoenus». Seguono, infine, punti di sospensione che occupano un intero verso, per poi chiudere con i tratti sismografici accostabili a quelli dell'elettrocardiogramma con «FAULTS EARTHQUAKES ECSTASY»: la vita dell'uomo e quella della terra possiedono un simile strumento di misura che ne calcola la vitalità, o forse l'essere umano sembra partecipare della medesima attività geologica della terra.

Il testo è attraversato dai due movimenti di Paesaggio e Linguaggio, che non vanno a costituire dei blocchi separati, ma si intersecano continuamente. Si veda meglio nello schema:

Paesaggio: *trepestio-tapestry di lume si accennava [...] nel bosco / verso uno slargo definitivo.*

Linguaggio: *voi eravate, "alte favelle italiane" / intagliolate o embrionizzate ovunque / ma in sfarzo; Scivolavi come lava o braci diffondendoti, favella / e fondendo te stessa nel tutto / inguaribile del mondo; insettarsi / di miriadi di nulla, per madidi [...] covi del bosco / e metalli-carboni-torvi-corvi.*

Paesaggio: *drizzati serpenti; scarti di sole s'accoppiava ovificava; i sottintesi più intensi avallava [...] in bave e microspinte / verso le quinte di un fintoeterno; E tu [...] così tic / fragilizzata [...] in dissanguamenti mude secchezze.*

Linguaggio: *Alta Favella [...] in rese di giornali; libri al macero.*

Paesaggio: *di ossari e discoteche DISCO MONTELLO FICTIO: tutto fuori da sé fluìto / oltre ogni sida e sito / a farsi locus amoenus; FAULTS EARTHQUAKES.*

⁵⁰³ Nella nota l'autore spiega il significato della parola «sida», che posta accanto a «sito», crea un gioco fonetico simile ad una figura etimologica e che si tratta di un acronimo che «nelle lingue neolatine corrisponde a aids» in A. Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 884.

MANES RIBELLIONI VITALBE

Manes, ribellione dei fondi
dei prati e delle forre
obnubilazioni che cedono –
e l'inconciliabile || l'incoercibile
qui s'addensa, trascende
in fecondità estreme
da mille se stessi orientato alla prova
prova per la più effusa magnanimità ||
così che il quasi buio trabocchi
in vitalbe e l'inconciliabile
nella propria violenta inermità
s'ingorghi e poi sgorgi
dagli occhi

Fondi – figure disarmati – muti
teso venire incontro muti –
a orecchi dai secchi ossicini
per rendez-vous clandestini!
.....
Avanzate, avanzate laboriosamente!
Dolcissimo polverio di accenti/argenti!
Qual ridere a stretta lingua, qual
digrigno laborioso! E bandierine-stracci e sistri
e volontà di accudire accudire xit xit
surrexit l'immane folla xit
xit presso gli ossicini degli orecchi:
giornalieri, eternari lavoratori
sgusciate a diritti e risarcimenti

in prestanza fatale in soffi e glorie falbe
di vitalbe
verso ciò che par vincere l'ultima nigredo
come in una visione di Pellizza da Volpedo

Il componimento completa i due che chiudevano *Meteo*, ma qui i «Manes» e le «vitalbe» appaiono più aggressivi e in atto di ribellione in un punto in cui «l'inconciliabile || l'incoercibile» si «addensa, trascende / in fecondità estreme / da mille se stessi orientato alla prova». La speranza consiste nella volontà di orientare il «quasi buio» in «vitalbe», ovvero in ciò che resiste nel degrado ambientale attuale e che «l'inconciliabile» possa poi ingorgare e sgorgare «dagli occhi».

I fondi dai quali provengono i Manes appaiono come «figure disarmati» e «muti», ma con le orecchie tese per organizzare incontri clandestini. Le vitalbe fanno il loro ingresso: «surrexit l'immane folla xit / xit presso gli ossicini degli orecchi: giornalieri, eternari lavoratori / sgusciate a diritti e risarcimenti / in prestanza fatale in soffi e glorie falbe / di vitalbe / verso ciò che par vincere l'ultima nigredo / come in una visione di Pellizza da Volpedo» con l'intenzione di poter riuscire a vincere lo stato ultimo di putrefazione e decomposizione, denotato dal termine «nigredo» che in alchimia evoca l'oscurarsi dell'anima e il momento in cui l'individuo si confronta con sé stesso, rappresentando dunque una zona d'ombra dell'io che lo pone in confronto con la parte più oscura di sé.

In linea di continuità con la serie delle *Albe*, *Manes*, *vitalbe* già apparsa in *Meteo*, il testo è attraversato dall'unico movimento del Paesaggio che invade, così come fanno le vitalbe, Soggetto e Linguaggio la cui possibilità di verbalizzarsi è limitata e racchiusa in un ghigno in soli due versi (vv. 20-22). In schema:

Paesaggio: *Manes, ribellione dei fondi / dei prati; obnubilazioni che cedono; l'incoercibile / qui s'addensa; da mille se stessi; il quasi buio trabocchi / in vitalbe; nella propria violenta inermità / s'ingorghi e poi sgorgi; Fondi – figure disarmati – muti; avanzate laboriosamente.*

Linguaggio: *Dolcissimo polverio di accenti/argenti!; Qual ridere a stretta lingua, qual /
digrigno laborioso! E bandierine-stracci e sistri.*

Paesaggio: *volontà di accudire accudire xit xit; surrexit l'immane folla xit; in prestanza
fatale in soffi e glorie [...] di vitalbe / verso ciò che par vincere l'ultima
nigredo.*

da (*Ore di crimini*)

Nessun papavero ormai:
precocemente:
nello stravolto affacciarsi di luglio
e in un verde che ansima
nello stesso suo impedirsi χλωρον
biancheggiando mortalmente, quasi
.....

No || un solo papavero sta
|| sfuggito a chissà
Quante e quali voragini di piogge:
|| ma – oh – come cautamente
del suo comparire s'avvantaggia
entro le immense pretensioni
e tensioni del χλωρον
.....

res mitissima
ma con un suo puntillo rosso
nascostamente incline
a farsi dai grembi pluviali
per sempre ripartorire

e che io strappo ed asporto
andando andando
male andando,
papavero piegato
entro questo verso
un verso mal sopravvissuto
da tanto in sé scaduto

In un luglio che si affaccia «stravolto» ormai non compare più alcun papavero, «in un verde che ansima» a causa del cloro che soffoca la vegetazione «biancheggiando mortalmente, quasi». Nel componimento, come in questo luglio, non è possibile registrare alcuna presenza di papaveri: «No || un solo papavero sta» che per la sua assenza si è sottratto alla violenza delle piogge, ma ironicamente «s'avvantaggia / entro le immense pretensioni / e tensioni del χλωρον» nel momento in cui fa la sua comparsa «cautamente» risentendo della violenza chimica del cloro. Il poeta ha voluto tramite la scrittura far rinascere il papavero all'interno di un verso che, però, a malapena può sopravvivere.

Il testo è attraversato dall'unico movimento pervasivo del Paesaggio che occupa tutti i versi, compresi gli ultimi tre che, sebbene contengano un accenno alla scrittura poetica «un verso mal sopravvissuto», sono esclusi da qualsiasi tentativo di comporre poesie e il cui spazio grafico, il verso, risulta ormai fuori uso «in sé scaduto». Di conseguenza, il Soggetto si mostra nella sua totale frammentazione, strappato dalla realtà (vv. 21-23). Qui si fa più evidente l'invasione della natura nello spazio materiale della lingua. In schema:

Paesaggio: Nessun papavero ormai; nello stravolto affacciarsi di luglio; in un verde che ansima; biancheggiando mortalmente; No || un solo papavero sta / sfuggito a chissà / quante e quali voragini di piogge; del suo comparire s'avvantaggia / entro le immense pretensioni / e tensioni del χλωρον; res mitissima / con un suo puntillo rosso; dai grembi pluviali.

Soggetto: che io strappo ed asporto / andando andando / male andando.

Linguaggio: *papavero piegato / entro questo verso / un verso mal sopravvissuto / da tanto
in sé scaduto.*

Dirti “natura”

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 poté aver nome e nomi
che fu folla di nomi in un sol nome
che non era nome

Al labbro vieni mia ultima, sfinita goccia di
possibilità di
dirti natura –
non hai promesso né ingannato, perché
mai fu natura –
mai fu – ma vieni
gocciola o lacrima scaturisci
dal labbro-natura
tu pura impura
pertinenza dis-pertinenza
di nomenclatura
ardente e vana
spenta e sacramentana
ti sbagliata lettura
ora travolta in visura di loschi affari
fatta da bulbi oculari

incendiati
dal re di denari

In questo componimento il poeta ricorda i momenti in cui si poteva chiamare “natura” «ciò che fu detto natura», ma di cui il nome scomparve, poiché «fu folla di nomi in un sol nome» che, tuttavia, «non era nome». Il ragionamento intorno alla parola si raggruppa sul contenuto in divenire evocato dalla terminazione in “-ura”: forse quella che ora non sembra più avere i connotati di natura, in realtà non lo è mai stata. Il poeta sembra qui rendersi conto dell’illusorietà linguistica di qualcosa che non si è mai dato all’interno di un contenuto fisso, ma variabile a seconda dei cambiamenti paesaggistici. Tale tratto contiene un elemento di utopia costruttiva che tenta di creare un nuovo senso (o forse un senso fisso non lo hai avuto) sulla base dei mutamenti naturali e stagionali. Nel saggio che reca il titolo *Sarà stata natura?* - riflessione che coincide cronologicamente con la prima stesura della poesia *Dirti natura* - Zanzotto rievoca proprio la difficoltà di poter conferire un senso semantico definitivo e un referente stabile nella realtà in metamorfosi: «oggi lo stesso nome di “natura” è divenuto un relitto fonico privo di senso, avendo perduto la possibilità storica di riferirsi a una realtà pur minimamente adeguata alla *nobilitas* del suo significato». ⁵⁰⁴ Zanzotto osserva anche che: «gli stessi sfondi paesaggistici dei nostri Giorgione e Tiziano, non trovando più una corrispondenza nella realtà geografica che siamo costretti ad abitare, hanno assunto un’evidenza fantascientifica». ⁵⁰⁵

Il poeta, infatti, si rende conto della sua ultima possibilità di nominare la natura, benché essa, non avendo mai promesso o ingannato qualcuno, «mai fu natura - / mai fu», dove la sua essenza viene messa in discussione attraverso due negazioni radicali. Questa «sbagliata lettura» nell’epoca attuale è stata stravolta da soli affari e interessi economici e fini capitalistici «in visura di loschi affari / fatta da bulbi oculari / incendiati / dal re di denari».

Il testo è attraversato, secondo una prospettiva fluida in divenire, dal movimento del Paesaggio, che è senza dubbio centrale, ma a farsi più esplicita è l’idea che si colloca alla

⁵⁰⁴ A. Zanzotto, *Sarà (stata) natura?*, in *Luoghi e paesaggi, op. cit.*, 3, pp. 152-153.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

base delle ultime tre raccolte poetiche di Zanzotto: la possibilità di verbalizzare la stessa idea di Natura, che ormai sfugge a qualsiasi presa da parte del significante linguistico. I vettori qui presenti, dunque, si affacciano intersecandosi tra Paesaggio e Linguaggio (vv. 1-9), inteso come possibilità di dire da parte dell'io lirico (vv. 10-12). In schema:

Paesaggio + Linguaggio: *poterti chiamare Natura; ultima, ultime letture; su ciò che fu detto natura / e di cui sparì il nome / natura che poté aver nome e nomi / che fu folla di nomi in un sol nome / che non era nome.*

Linguaggio + Soggetto: *Al labbro vieni mia ultima [...] possibilità di / dirti natura.*

Paesaggio: *non hai promesso né ingannato; mai fu natura; dal labbro-natura; tu pura impura; pertinenza [...] di nomenclatura; tu sbagliata lettura; ora travolta in visura di loschi affari; incendiati dal re di denari.*

Primizie del primo mese

Nevi appiattate là dietro: odore
di vento complicato nel suo vuoto-spinto
afrore di lontananze là in basso
tossiche tanto da creparsi
in combustioni
di sprofondamenti-tamponamenti a catena;
accavallarsi di foie metalliche
e poi a notte la perfusione
che scaturì a stridere il suo nome
a un uccello maligno
e poi ancora sole maligno di mille purezze
che ad ogni pulviscolo si declina
fischiando mina
Ah meglio ingolfati là dietro
con le immemori nevi, in odore

di santità elettroniche da bar,
con aghi, pixel, pus, frustoli di stars

Fa' che fin là non mi prenda di mira la vampa di zolfo
che a notte balzò dalla strozza
dell'acqua-acquana
di Venezia pantegana.

Gennaio '96 (variante)

A prevalere, in questo componimento, è l'immagine del vuoto fatto di lontananze tossiche fino a esaurirsi «in combustioni / di sprofondamenti-tamponamenti a catena» che si accavallano in «foie metalliche». Interessante come il vocabolo «foie», insieme ad «afrore» del v. 3, anticipi alcune poesie che faranno parte dell'ultima raccolta *Conglomerati* («con ogni amore e *afrore* di paese / doveva difenderti, Ligonàs» *Addio a Ligonàs*). Il sole è «maligno» mentre canta solo rovina insieme alla devastazione del mondo. Forse era meglio rimanere ingolfati nella neve con le auto, sembra dire Zanzotto, come descritto nei versi precedenti, creando «tamponamenti a catena», piuttosto che nell'odore «di santità elettroniche da bar, / con aghi, pixel, pus, frustoli di stars», ovvero di qualcosa di putrido e squallido. La preghiera ultima è rivolta al desiderio di non essere colpito dalla «vampa di zolfo» delle industrie di Marghera, che annebbia una «Venezia pantegana», annegante.

Il testo è perlopiù attraversato dal movimento del Paesaggio che occupa la prima lassa del componimento: esso prosegue poi anche nella seconda parte, ma in un atto di fusione con il Soggetto. Paesaggio e Soggetto, infatti, questa volta si fondono nella loro unione, ma all'interno di uno scenario naturale che emana segnali tossici. In schema:

Paesaggio: *Nevi appiattate là dietro: odore / di vento complicato nel suo vuoto-spinto;
afrore di lontananze; tossiche tanto da creparsi / in combustioni; accavallarsi
di foie metalliche; a un uccello maligno; sole maligno di mille purezze; ad ogni*

*pulviscolo si declina; meglio ingolfati là dietro; le immemori nevi; santità
elettroniche da bar.*

Paesaggio + Soggetto: *non mi prenda di mira la vampa di zolfo; a notte balzò dalla strozza
/ dell'acqua-acquana / di Venezia pantegana.*

4.5.1.3. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Primizie del primo mese*

Le due versioni manoscritte esistenti non presentano particolari differenze rispetto alla stesura finale, ma può semmai essere sottolineata qualche interessante scelta semantica adottata dal poeta. Tra queste, in entrambe le versioni viene sottolineata maggiormente la gravità delle sostanze tossiche che giungono in combustioni «altissime», aggettivo che però non comparirà poi nella stesura finale. Nel primo documento manoscritto quello che poi sarà l'«accavallarsi di foie-metalliche» viene anticipato da «molecole gelide di esplosioni-vita», che, nella seconda versione manoscritta, diventeranno «accavallamenti di terribili nulla»: dalle molecole giunge al nulla più tremendo fino ad arrivare all'esplosioni metalliche, quasi simili a eccitazioni animalesche «foie-metalliche». Interessante nel finale della seconda stesura la scelta dell'aggettivo riferito a Venezia «puttana», che non compariva nella prima e non rimarrà nemmeno in quella definitiva («pantegana»).

Ibam forte via Sacra...nescio quid meditans nugarum, totus in illis...
(Orazio)

Totus in illis

Così, in quelle che belle
e quasi tenere ventose
erano le attenzioni
che cancellavano d'intorno
al punto vero tutte l'altre cose,

mi cancellavo

come Orazio in via Sacra
perivo di limpida vita
nella freschezza assorbente
di una piccola idea quasi dea
che m'isolava del tutto
anche se per un solo minuto.

Ora, totus in illis
torno a pensieri di ieri
quali frammenti di diamanti-misteri
imprigionati come in un'apnea.

Intorno è un senza-niente
che nessun baratro eguaglia
un'assenza che rende
ogni contesto festuca e frattaglia
e langue dell'affiorare
come atto stesso dell'evaporae.

“Totus in illis-illa” rovesciato
come vuota bouteille-à-la mer
solo a se stessa indirizzata
e sgomenta di sé-
 palpito-smalto
 già di perente ere
 dove niente è più alto
che d'una ustrina lo spento braciere.
Totus-totus
in illa insula immotus.

La citazione che apre il componimento è tratta dall'incipit della *Satira del Seccatore* (*Satire*, I, 9) di Orazio: «Ibam forte via Sacra, sicut meus est mos, / nescio quid meditans nugarum, totus in illis», ovvero: «Me ne andavo a spasso per la Via Sacra, come faccio di solito, meditando non so più su quali sciocchezze e tutto immerso in quelle». In questa Satira Orazio descrive il suo incontro con un tipico arrampicatore sociale molesto, “spaccone” e meschino: mentre il poeta passeggia per la via romana che dal Foro sale al Campidoglio, gli si avvicina una persona di cui conosce a mala pena il nome e che si presenta come un letterato e aspirante poeta. Il titolo scelto da Zanzotto *Totus in illis* si raddensa intorno al concetto centrale della poesia: una progressiva fossilizzazione dell'io che si concluderà con un definitivo «immutus» finale. Se Orazio veniva disturbato da un uomo piuttosto fastidioso che non gli consente di passeggiare tranquillamente, allo stesso modo Zanzotto risulta tormentato ed è immerso in alcuni pensieri che rischiano di distoglierlo dall'autenticità («punto vero»). Nonostante il poeta sia immerso in esse, le attenzioni «quasi tenere e ventose» lo riportano al già citato «punto vero», rimuovendo «tutte le altre cose» che stanno intorno. Questo processo giunge sino al momento in cui Zanzotto afferma di cancellarsi «mi cancellavo / come Orazio in via Sacra», assorbito in maniera fresca e leggera da una «piccola idea», che lo «isolava dal tutto». Il poeta torna così ai «pensieri di ieri» che si fanno frammenti di «diamanti-misteri». Una simile immagine evoca da un lato una forte componente temporale-spaziale costituita da pensieri che si addensano, immobilizzandosi; dall'altro ne deriva una progressiva e quasi definitiva fossilizzazione dell'io, («pensieri»), che rimane imprigionato senza respiro.

Intorno a questa condizione di soffocamento prevale la negazione più totale: «senza-niente», ovvero la privazione del nulla, fino ad un'assenza che frammenta «ogni contesto», soffrendo nel desiderio di «affiorare», nonché atto simile all'«evaporazione». Il «palpito-smalto» che segue, rievoca il processo di cristallizzazione fossile dell'io, che si stratifica addensandosi in «perente ere», in epoche destinate a scomparire. La decisione finale coincide con una totale volontà di immobilizzazione: «Totus-totus / in illa insula immotus».

Il testo presenta il movimento dei tre vettori di Paesaggio, Linguaggio e Soggetto, che diversamente per gli altri componimenti della raccolta, presentano una più equa

distribuzione all'interno dei versi. Il Paesaggio si estende in una realtà astratta lungo pochi versi (vv. 1-5; 17-22), forse uno dei pochi casi se si considerano le altre liriche presenti in Sovrimpressioni. Più attenzione è dedicata, invece, al Soggetto che occupa le parti centrali del componimento (vv. 6-16) e al Linguaggio (vv. 23-32), argomento della poesia, come suggerisce l'epigrafe di Orazio citata in apertura. In schema:

Paesaggio: *quasi tenere ventose; cancellavano d'intorno [...] tutte l'altre cose.*

Soggetto: *mi cancellavo; perivo di limpida vita; di una piccola idea quasi dea / che m'isolava del tutto; Ora [...] torno a pensieri di ieri / quali frammenti di diamanti-misteri / imprigionati come in un'apnea.*

Paesaggio: *Intorno è un senza-niente; un'assenza che rende / ogni contesto festuca e frattaglia / e langue dell'affiorare / come atto stesso dell'evaporare.*

Linguaggio: *"Totus in illis-illa" rovesciato; solo a se stessa indirizzata / e sgomenta di sé; palpito-smalto; che d'una ustrina lo spento braciare.*

Medusa

in un freddo luglio

Carissima coetanea,
già brillante beltà,
eri nitida anziana
fin poco tempo fa.
È giunto poi l'alzaimer
a trasformarti in smalto.

Ma ieri, mentre un poco
di sole, in meteogioco
scintillò su nell'alto,
qualcuno ricordò:
«Domani si fa festa

è il 14/7!»
e la tua voce estrania
d'improvviso intonò
«Allons enfants de la patrie»;
cantammo insieme a te
e più versi che i nostri
la tua vivida gola partorì.

Allons enfants - affrettati o vittoria
su un carro d'astrociti e di neuroni,
rifiorisci memoria
su tutte le tue dannazioni.

L'immagine iniziale rimanda a una forte stratificazione temporale dettata da una memoria non affidabile «alzaimer» e una sedimentazione spaziale evocata dalla materialità dello «smalto». Il Sole compare secondo un «meteogioco», cioè secondo una componente ludico-ironica rivolta alle anomale manifestazioni metereologiche, già registrate in *Meteo*. In questo contesto qualcuno ricorda la festa del 14 luglio, la presa della Bastiglia, in cui si sente intonare «Allons enfants de la patrie», ma il poeta coglie l'occasione per tentare di invocare la vittoria, «affrettati o vittoria», possibilmente su un carro di cellule del sistema nervoso e neuroni, «su un carro d'astrociti e di neuroni» al fine di far rifiorire la «memoria» nonostante sia ancora cristallizzata su «tutte le tue dannazioni».

Il componimento, peculiare rispetto a quelli analizzati sin qui, pone al centro del discorso l'unico movimento del Soggetto, dal momento che l'argomento centrale dei versi corrisponde a quello della memoria, in questo caso personale, trovandosi ottantenne alle soglie degli anni Duemila. In schema:

Soggetto: *Carissima coetanea; eri nitida anziana; è giunto poi l'alzaimer / a trasformarti in smalto; qualcuno ricordò; cantammo insieme a te / e più versi che i nostri; su un carro d'astrociti e di neuroni; rifiorisci memoria / su tutte le tue dannazioni.*

4.5.1.4. Analisi delle stesure manoscritte e dattiloscritte di *Medusa in un freddo luglio*

Tra le carte preparatorie del componimento esistono tre varianti che, tuttavia, non presentano grandi differenze rispetto alla stesura definitiva, ma risultano interessanti soprattutto nel finale in cui l'appello alla riabilitazione o al trionfo della memoria è affidata alle reti e alle iper-conessioni del web: «d'astri e reti e reti / a tener fermo lo stilo fetente / della morte vivente» (manoscritto n. 23); «venga la vittoria [...] e combatte le reti e connessioni» (manoscritto n. 24); «di nuove reti e connessioni [...] trionfi la memoria» (manoscritto n. 35). Risulta, invece, interessante un'annotazione del poeta disposta sul margine destro del componimento, rivolta alle «voci ottantenni e ultra» e pensata in forma di rima. Forse le voci, alle quali si rivolge, sono le medesime che comparivano nelle tre stesure manoscritte: si tratta di una voce «filiforme» ma «raggiante di memoria», che tuttavia nella stesura finale rimane solo una «voce estranea».

Voci ottantenni e ultra

1 Corteggiò

la pupa del boss
e se il boss sparerà
mi toglierà di qua
senza saper ch'è pietà
quel ch'egli fa
e beneficio all'erario
e a tutta la città

2 Corteggiò

la pupa del boss
e lui rapido estrarrà
e mi sparerà

dentro l'eternità
con risparmio di tubi flebo e aghi
e similari amenità

3. UNO VI FU, UNO

Mai visti i veri perèr-peri
vastissime città sospese, ieri,
e oggi soppiantati
da miseri perini impergolati?

ma UNO vi fu UNO
gigante - e quasi orribilmente

FRUTTIFERENTE:

in lui si raccolse la lente utoria
la furia di sopravvivenza
del feudo antico e già condannato agli sbanchi
alla tecnica penitenza:
e dentro le sue cupissime vòlte la morte-vita
ordì
sempre più orge e ammucchiate
e intrichi di catene alimentari
e ribaltamenti ed eterni ritorni
e riottosi formulari
in una regressione ad un maligno
e pure dirompente, sveltante inizio
godimento e supplizio
di torve e disperate voluttà/ fecondità:
CROLLI AL SUOLO DI PERE A MAZZI

rimpinzarsi	
di uccelli e topi e uccelli-topi	
dentro poltiglie-fanghi di pere, palte e	
infere malte anch'esse brulicanti	
d'insetti e ratti	
in salti e scatti	MIT
maxiprogenie su cui poi s'avventavano	GELBEN
da tutt'intorno mille e più genie	BIRNEN
di archaeopterix a picco	
su altri sbafanti	HÄNGET
nel convitto straricco	
di tutte le follie	
per sbafarseli, con	MIT
annessi e connessi e batteri ingegneri	GELBEN
di almeno 043807356 delle specie esistenti	GELBEN
E cornacchie e perfino gabbiani mutanti –	
sozzure di alame vario, guano ed esaltazione	
della signoria di quei frutti	BIRNEN
così tanti e farabutti,	BIRNEN
glu glu glo globalità	
pronta a ricaricarsi eternamente	
per sua forza inerente gongolante,	
specimen della gran stia del mondo,	
– senza la benché minima creanza	
del t u t t o	
universale lurido usufrutto	

La contingenza dell'abbattimento di un pero secolare e la conseguente caduta a terra dei suoi frutti attiva nella mente di Zanzotto il ricordo delle «gialle pere» dell'incipit di *Hälfte des Lebens*, testo di Hölderlin da sempre impresso nella sua memoria poetica. Il verso

«Mit gelben Birner hängen» si impone, in caratteri maiuscoli, a margine della poesia «in successive amplificazioni grafiche che ne marcano il proliferare fonico».⁵⁰⁶ L'obiettivo di questa sovrimpressione consiste nel conferire un valore universale a quello che non è più solo un pero, ma diventa simbolo della sacertà del paesaggio. Il suo abbattimento rappresenta il ferimento di una Natura ormai irrimediabilmente oltraggiata dall'attività umana, la fine di un'epoca insieme al crollo di un sistema di valori.

Si tratta di una poesia esemplificativa dell'idea di sovrimpressione e di tutte le altre poesie confluite in *Sovrimpressioni*: Zanzotto ci invita qui nella sua "officina poetica" permettendoci di osservare la costruzione dei suoi lavori. *UNO VI FU*, *UNO* diventa emblema delle «poetiche-lampo»,⁵⁰⁷ ovvero «microtesti, indicazioni di lettura, micropoetiche e indizi di processi d'invenzione, vere cellule esemplari e seminali in cui si evidenziano i perché di un'intera opera».⁵⁰⁸

Riguardo alla genesi dei testi di *Sovrimpressioni*, tutt'altro che trascurabile è il fatto che proprio nella primavera del 2011, quando Zanzotto congeda questa raccolta, egli fosse impegnato nella redazione del testo *Con Hölderlin, una leggenda*. Nell'ambito del lavoro a questo scritto, Zanzotto si era confrontato più volte con Luigi Reitani, curatore del volume mondadoriano, su numerose questioni filologiche ed ermeneutiche. Rivelativo, a questo proposito, è il fatto che, durante una loro conversazione, Reitani fosse stato interpellato proprio a proposito della poesia *Hälfte des Lebens* e avesse descritto a Zanzotto l'entità delle pere e degli alberi a cui fa riferimento Hölderlin, spiegandogli inoltre che i primi curatori delle poesie, giudicando audace il simbolismo delle pere, avevano sostituito il termine «Birnen» con «Blumen» (fiori). Questo dettaglio potrebbe

⁵⁰⁶ G. Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Il Mulino, Bologna, 2009, cit., p. 244.

⁵⁰⁷ «Il fatto più importante e significativo in questi processi è che, arrivino o meno i poeti (o meglio i cultori della poesia) a stilare una precisa loro poetica, gli articolati statuti delle loro invenzioni, essi spargono ovunque nei loro testi quelle poetiche-lampo, quelle minime-massime autogiustificazioni o "rivelazioni", le dissimulano al modo di certi animali che possono nascondere ciò che raccolgono di più prezioso, ad esempio il cibo (come gli scoiattoli) o ciò che "producono" di meno prezioso (come i gatti)» in A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1311.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 1316.

spiegare la scelta dell'immagine delle «pere a mazzi», tramite cui si evoca, oltre al testo hölderliniano, anche una precedente variante editoriale che emerge in trasparenza.

La parola di Hölderlin riaffiora attraverso tracce scritturali che si stagliano sulla pagina *a latere* del proprio discorso. Il recupero del testo hölderliniano risale al lungo componimento di poco precedente intitolato *Avventure metamorfiche del feudo* che ospita la sovrimpressione, la messa in scena dell'abbattimento di un enorme pero, il cadere al suolo dei suoi frutti, richiama alla memoria il pendere delle «pere gialle» che apre *Metà della vita*. E proprio il verso iniziale della lirica «MIT GELBEN BIRNEN HANGET» si sgrana sul lato destro del foglio, mentre sul lato sinistro si consuma invece un rito di fagocitazione e divoramento delle pere che crollano «a mazzi» al suolo. I versi di *Metà della vita* sono qui tracce scritturali, lapidarie, che sembrano alludere all'ergersi di un monumento funebre. Anche lo stesso titolo sembra evocare un'incisione commemorativa (*UNO VI FU, UNO*). Lo scenario delineato da Zanzotto in questo testo, composto alla soglia del nuovo millennio, può però anche essere interpretato non tanto come preludio funebre ma come preludio a un prossimo futuro.

Hälfte des Lebens è una poesia composta tra il 1799 e il 1802, ma pubblicata nel 1804 e «forse la più nota di Hölderlin e tra le più celebri (e belle) dell'intera letteratura tedesca»,⁵⁰⁹ come ha osservato Luigi Reitani, il quale ha contribuito con una delle traduzioni più fedeli al testo hölderliniano, sebbene esistano diverse traduzioni del testo. A questo proposito, si apre una breve digressione teorica sulla traduzione letteraria e in particolare quella poetica che, come è stato osservato da Giorgio Orelli, è caratterizzata dal presupposto dell'«intraducibilità» a causa della «consostanzialità di senso e suono»⁵¹⁰ propria della poesia. Questo significa che la grande difficoltà del testo poetico consiste nel considerare e rispettare gli elementi minimi del linguaggio, ovvero i «fonemi» considerati da Orelli quali «gruppi di varia potenza fonematica» che «assumono un ruolo funzionale (semantico) d'importanza capitale».⁵¹¹ Da qui deriva la distinzione tra le traduzioni «brutte

⁵⁰⁹ F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano, 2001, p. 1491.

⁵¹⁰ G. Orelli, *Tradurre poesia*, in «Colloquium Helveticum», n. 3, 1986, pp. 47-53, cit., p. 47.

⁵¹¹ *Ibidem*.

fedeli» e «belle infedeli» con il conseguente «discorso sul rapporto fra suono e senso»⁵¹² secondo la «tensione dinamizzata»⁵¹³ di Jakobson. Tra queste poesie esposte alle difficoltà della traduzione si colloca certamente anche *Hälfte des Lebens*, testo poetico che secondo Fabio Pusterla è stato «gioia e cruccio di non pochi traduttori italiani novecenteschi».⁵¹⁴ Tra questi si trovano quelle di Gianfranco Contini, Giorgio Vigolo, Luciano Budigna, Leone Traverso e Remo Fasani, Luigi Reitani e dello stesso Pusterla, insieme a quelle francesi di René Lasne e Pierre Jean Jouve. Quello che viene a porsi come questione fondamentale rispetto a un numero così elevato di tentativi di traduzione risiede, secondo la brillante ipotesi avanzata da Pusterla, nel fatto che in realtà non ci sia:

«una vera risposta, se non quella che deriva appunto dall’ammirazione per una poesia in cui il senso si concentra a dismisura e riesce ad occupare ogni molecola del testo; cristallizzandosi poi in particolare in quei luoghi o picchi più densi e anche più impossibili da sciogliere e da riprodurre: la perfezione di un ritmo non facilmente definibile, eppure ben presente, ben ravvisabile; la contrapposizione di movimenti appena accennati, alberi, terra e quei colli di cigno che scendono verso la misteriosa sacralità di un’acqua *heiligenüchterne*, mentre tutto si raggela e immobilizza nella seconda stanza invernale, spazzata dal brivido metallico del conclusivo *Klirren*; l’intonazione affettiva e disperata dell’interrogativa esistenziale, con la sua percussione labiodentale; il vento sonoro che corre lungo l’intero testo, come una luce che inizialmente splende meravigliosa e poi si incupisce».⁵¹⁵

In questa direzione, la traduzione viene a configurarsi come un “esercizio” che è iscritto nella storia «della nostra poesia» e «del nostro linguaggio»⁵¹⁶ in cui l’atto stesso di cimentarsi in un’impresa talvolta ardua risiede nell’atto stesso della *poiesis*, come «ingredienti del nostro fare, del nostro reinventare una tradizione di cui abbiamo bisogno, e che è mutevole e cangiante. Non si traduce, in questo senso, per mettersi sul petto una medaglia ridicola e rifarsi un *pedigree* o una troppo facile patente di nobiltà; si prova a tradurre per necessità di conoscenza e di avventura».⁵¹⁷

⁵¹² *Ivi*, p. 48.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ F. Pusterla, *Da Hölderlin*, in «Letteratura e letterature» n. 6, 2012, pp. 21-22, cit. p. 22.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

Nella disamina di Orelli vengono messe a confronto la traduzione letterale di Vigolo, il quale «mantiene l'andamento giambico dell'originale con una sorprendente comunanza fonica» rispetto a quella francese, per esempio, di Pierre-Jean Jouve, che invece con «un verso certamente francese» risulta «così lontano dalla consistenza sonora e dalla rapida scansione tedesca da offuscarci il disegno hölderliniano, che tanto deve al giambo»⁵¹⁸. Quella di Enzo Mandruzzato non rappresenta, secondo Orelli, un ulteriore passo avanti rispetto a quelle già esistenti così come quella francese di Gustave Roud seppur piuttosto fedeli all'originale. Lo stesso Orelli propone allora una possibile traduzione che suonerebbe così: «“Oh me, dove prendo, quando / è inverno, i fiori, e dove...”, che reca soprattutto una tensione apico-dentale (ND). Non dunque “dove li prendo”, ma “dove prendo”» che risulterebbe secondo Orelli «più secco e smarrito» e il «“quando”» a fine verso, poiché «anche in italiano può bene sopportarsi un verso trimembre di notevole semplicità come “è inverno, i fiori, e dove”».⁵¹⁹ In questo modo l'andamento più fedele al testo originale, secondo Orelli sarebbe «*heilignüchtern (Ins heilignüchtern Wasser)*, dove convergono i significati di “sacro”, “sobrio”, “vergine”, “limpido”, “digiuno”, “santo” ecc.». ⁵²⁰

Qui di seguito si riporta la traduzione del testo hölderliniano proposta da Fabio Pusterla,⁵²¹ che a mio avviso risulta quella più attinente rispetto alla complessità del quadro generale messo in luce poc'anzi:

Con gialle pere inclina
 E colma di rose selvatiche
 La terra verso il lago,
 E voi, cigni soavi,
 Ebbri di baci
 Tuffate il capo alla sobria
 Pace dell'acqua sacra.

⁵¹⁸ G. Orelli, *Tradurre poesia*, in «Colloquium Helveticum», n. 3, 1986, pp. 47-53, cit., p. 50.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 51.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ F. Pusterla, *Da Hölderlin*, in «Letteratura e letterature» n. 6, 2012, pp. 21-22, cit., p. 21.

Ma io, ahimé, dove colgo,
Se viene inverno, i fiori,
Dove la luce del sole,
Le ombre della terra?
Stanno privi di voce
E freddi i muri, al vento
Stridono le banderuole.

Le due immagini rappresentano l'antitesi e l'impossibilità di conciliazione tra la condizione della natura e la condizione umana, che nell'interpretazione di Zanzotto si 'sovrimprimono', poiché, come ha ben illustrato Cortellessa: «la metamorfosi-horror» viene già incorporata «nella prima immagine», ovvero quella che «nella sin troppo sensuale vitalità della stagione violenta, aggredisce il soggetto e lo fa ripiegare sotto il gelo assiderante della morte»;⁵²² in questo senso si potrebbe confermare che l'ombra dell'inverno si stagli definitivamente. La frattura segnata da «Ahimè», infatti, annuncia l'affiorarsi del paesaggio interiore che risulta essere un paesaggio analogo, ma in fondo diverso, dal momento che il paesaggio umano non gode della ciclicità rinnovata che invece è propria della natura.

Il componimento è interamente attraversato dalla componente vettoriale del Paesaggio in cui si infittiscono elenchi di eterogenee specie animali e vegetali che fanno da sfondo al grande pero che si innalza, anche graficamente, lungo i versi. In schema:

Paesaggio: *i veri perèr-peri; vastissime città sospese; miseri perini impergolati?; ma UNO vi fu UNO / gigante; FRUTTIFERENTE; del feudo antico; dentro le sue cupissime volte la morte-vita / ordi; intrichi di catene alimentari; ribaltamenti ed eterni ritorni; in una regressione ad un maligno; CROLLI AL SUOLO DI PERE A MAZZI; rimpinzarsi / di uccelli e topi e uccelli-topi / dentro poltiglie-fanghi di pere; infere malte anch'esse brulicanti; d'insetti e ratti; di archaeopterix; batteri ingegneri; cornacchie e perfino gabbiani mutanti; sozzure di alame vario; della signoria di quei frutti; glu glu glo globalità [...] per sua forza inerente gongolante, / specimen della gran stia del mondo; del tutto / universale lurido usufrutto.*

⁵²² A. Cortellessa, Zanzotto. *Il canto nella terra*, op. cit., p. 268.

4.5.2. Apparato delle stesure manoscritte e dattiloscritte dei componimenti scelti in *Sovrimpressioni*

VERSO I PALÚ o Val Bone minacciati di estinzione

Prima stesura

Manoscritto n. 15

VERSO I PALÚ 2

Scioglilingua per ogni
specie dei verdi, sogni
d'acque ben circuite e *innegate*
da altezze d'*arborescenze*
leggere fin quasi all'invisibile, -
verdi intenti a conoscenze
impossibili, ventilate
dalle raggiere-radianze
dell'estate

1

-Sono luoghi freddi, vergini che
 allontanano
la mano dell'uomo-dice un uomo
triste
eppure egli è assorto, assunto in essi.
Intrecci d'acque e vigenti misteri
d'arborescenze pure,
alte creature
dòmino di misteri
cadenti consecutivamente in se stessi
attirati nel folto del finire

senza fine, senza fine avventure.

Seconda stesura

Manoscritto n. 16 (foglio allegato al precedente)

Verso i palù

(Specchi del Lete qui riposanti

in se stessi

Distratta profondità del verde

in cavi specchi ⁵²³specchi del verde

Luce del verde ad accoglierli intenti

persino frivola fino a svenire

che ognuno ti accolga in scintille

 perché o in arborescenze

 leggere

 o in cieli occhi rapiti

nel tuo silenzio si aggira letizia.

intrecci d'acque e verdi

scioglilingua per ogni verde

ora minacciati nel loro ambito esistere

“Sono luoghi freddi, vergini, che allontanano

~~il lavoro~~ la mano dell'uomo dice un uomo

scoraggiato

sono *parcellizzati specchi-spazi*

domino di misteri

⁵²³ Nel manoscritto è indicato con una freccia lo spostamento dei versi che compaiono a lato dopo «distratta», come apparirà poi nella stesura finale.

cadenti consecutivamente in se stessi e
attirati dal folto del finire

Terza stesura

Manoscritto n. 14

III

Specchi del Lete
qui riposanti in se stessi
tra mille fratelli e sorelle,
specchi del verde
ad accingerli intenti
fino a svenarsi in scintille
~~a crescere in cerchi d'arborescenza coscienti~~
alte e leggere per tocchi
di venti
alti ai cieli occhi ~~rapiti~~
~~rapiti~~
S dove sei?
Io ci sono ancora. Ma non so dove.

POSTREMI LUOGHI DEL "GALATEO IN BOSCO"

Prima stesura

Manoscritto n. 49

7 giugno 96

Tipo sensazioni al mattino

Quanto è alto ora il silenzio

come *cinerei fiati* posati lungo ere
in un *qui, uno stesso, terribile qui*
una brace-qui/là bosco, Montello, fictio
Quanto alto è l'abbandonarsi
quanto addensato il silenzio in silenzi
sul qui/là- percepito in un'alba chimi-
camente incerta eppure abbagliante, sicura
pur se non vista, fuori occhio
silenzio silenzio alto sul bosco lontano,
silenzio disceso da mie lontananze, miei sonni
non quiete, non stasi, non necessità, non nimbo,
puro peso – imponderabilità – effettualità
di silenzio

Emani da qui silenzio, folto, a tratti sublime
a tratti nauseasimile, a tratti
individualità stessa, *rassodamento dell'*
invalidabile
e per questo, sempre più imploso atteso
qui/là sempre meno
te stesso nel tuo stesso fatto
di sporgerti nell'essere

Oh larghi silenzi e straricchi
del bosco che finì
non vorrei ricordare ovificato da serpi da amori come serpi
ma solo nel cinerino congegno, assestato dis-lucore
dell'inverno morente.

Primizie del primo mese

Prima stesura

□ Manoscritto n. 9 (Giugno 96?)

Nevi appiattate là dietro: odore
di vento di gelo irredento
afrore di lontananze là in basso
tossiche tanto da creparsi
in combustioni *altissime*
di sprofondamenti-tamponamenti a catena;
accavallarsi di foie metalliche
e poi la notte la combustione altissima
che scaturì a stridere il suo nome
a un uccello maligno
e poi ancora sole maligno di mille purezze
che ad ogni pulviscolo si declina
donando molecole gelide di esplosioni-vita
ah meglio *appiattati* là dentro
con le immemori nevi, in odore
di santità elettroniche da bar,
gelidamente imputridito
per aghi, pixel, pus, frustoli

Fa' che fin là non mi prenda di mira la vampa di zolfo
che a notte balzò dalla strozza
dell'acqua-acquana
di Venezia pantegana.

Gennaio '96 (variante)

Seconda stesura

Manoscritto n. 12 (1996?)

Nevi appiatate là dietro: odore

di vento *di gelo irrecondo*

odore di lontananza là in basso

tossiche *da far crepare polmoni*

di combustioni *altissime*

di sprofondamenti

tamponamenti a catene

accavallamenti *di terribili nulla*

e poi a notte la combustione altissima che in sogno

mi cadrà

addosso

Sole maligno di mille purezze

che su tutto si declina donando

geli su geli divampati ordinati – *Oh rimanere*

appiattati là dietro con le nevi

immemori in odore di santità elettroniche

ma dolce – marcia di foglie e frustoli

Fa che là non *mi raggiunga* la vampa di zolfo

che, a notte balzerà dalla strozza dell'acqua-acquana

di Venezia *puttana*

VISURA

Prima stesura

Manoscritto n. 34 (testo sbarrato a penna)

Oggi il mondo è puro dispetto ma
poppa e pappa
appelli allappa
pappa appalto
il mondo è tutto appalto

Mondo palta di appalti
il mondo è puro dispetto
è puro dispetto a se stesso
non è oggi né ieri né domani
 è un MAI stizzoso/ombroso
stizzo stinto stinco
che non riesce, ma forse
finisce e irretisce
in un suo intimo
de-definire
sdefinirsi via da sé
da te da self da ognuna
delle possibili identità, o se si vuole, ubiquità.

Il mondo è l'altissimo
è il capoverso che spezza
 tutto il dentrume ogni dentro
 qui fuori diffuso –
 il falso che, ardire, ardire
indispettito si trafigge in ire

in arsi e tesi di enormi puntiformi
palte e appalti, in rutti di formi
un solo attimino, prego:
 chi forse
 inizi tizzi fumi
di vaghi insorabili perdoni
[mazzetta di condoni?].

Ma oggi il mondo è puro dispetto
è uno scemo memo
un pungiglione di vespa di freddo
che si sfa e spende autismo a sé, o meglio, affiora e figlia
in mille autismi,
 o, se si vuole, trismi

VISURA Camera di commercio Iercia

Totus in illis

Prima stesura

Manoscritto n. 22

Totus in illis

Così, quella che bella
e quasi tenera-ventosa
erano le attenzioni
che cancellavano intorno
ogni altra cosa

Totus in illis come Orazio in via Sacra

mi cancellavo dal tutto
morivo di limpida vita, *nel tutto*
anche se per solo un minuto

Ore: totus in illis
torno a pensieri di ieri
così isolati, diamanti di misteri,
incastonati in un *apnoico niente*

Intorno è un vuoto, un niente
che nessun *abisso o dirupo*
uguaglia
un niente che nessuno abbaglia
e che rende ogni contesto frattaglia
che langue del suo affiorare
come atto stesso dello svanire.

Totus “in illis” rovesciato
come *bottiglia – mare – vuota*
restavo io stesso in quella frase festuca
e poi mai più salendo mutilato.

[segue freccia a lato: Sgomenta di sé isola
palpito-smalto
dove il niente è più alto
che in spenta ustrina / che in una spenta ustrina]

Seconda stesura

Manoscritto n. 35

Così, quelle che belle
e quasi tenere ventose
erano le attenzioni
che cancellavano intorno
tutte l'altre cose

mi cancellavo *del tutto*
come Orazio in via Sacra,
morivo di limpida vita
nella freschezza assorbente
di una piccola idea quasi dea
anche se per un solo minuto.

Ora: totus in illis
torno a pensieri di ieri
quali isolanti diamanti-misteri
imprigionato come in un'apnea

Intorno è un senza-niente
che nessun dirupo uguaglia
un'assenza che *nemmeno abbaglia*
che rende ogni contesto frattaglia
che langue dell'affiorare
come atto stesso dell'evaporare

Totus "in illis-illa" rovesciato
come vuota *bottiglia-del-mare*

o in quella me-stesso festuca
o isoletta sgomenta di sé
 palpito-smalto
 già di perente ère
 dove niente è più alto
 che d'una ustrina lo spento braciere.

Medusa

in un freddo luglio

Prima stesura

Manoscritto n. 23

1° luglio 2000

Carissima coetanea
già brillante *bellezza*
eri nitida *vecchietta*
fin poco tempo fa
è giunto poi l'alzheimer
a renderti *quel* smalto
 ma ieri mentre un poco
 di sole, in meteogioco
 si faceva presente ricordai:
 domani è il 14-7 si festeggia
 e la tua voce, *filo di un filo*
 ma raggiante memoria
 intonò "Allons enfants
 de la patrie
 e più versi dei nostri

la tua *estinta voce* partorì.
Venga vittoria su un carro di astrociti
d'astri e reti e Reti
a tener fermo lo stilo fetente
della morte vivente.

Seconda stesura

Manoscritto n. 24

Medusa

Carissima coetanea
già brillante beltà
eri nitida ~~vecchi~~ *hietta*
fino a poco tempo fa;
è giunto poi l'alzheimer
a trasformarti in smalto:
 ma ieri mentre un poco
 di sole, in meteogioco
 brillò *un attimo* più alto,
 qualcuno ricordò
 “domani si festeggia,
 è il 14/7! Guarda un po'!
E la tua voce *filiforme*
 ma di memoria raggianti
 intonò “Allons enfants
 de la patrie” –
 cantammo insieme a te *sulle tue orme*
 e più verdi che i nostri
 la *divina* tua gola partorì.

Allons enfants, e *venga* la vittoria
su un carro d'astrociti e neuroni
e a rifarti e combatte le reti e connessioni.

Terza stesura

Manoscritto n. 35

Canzonette ispide

Medusa
in un freddo luglio

Carissima coetanea,
già brillante beltà,
eri nitida anziana
fin poco tempo fa.
È giunto poi l'alzaimer
a trasformarti in smalto.

Ma ieri mentre un poco
di sole, in meteogioco,
brillò un attimo alto,
qualcuno ricordò:
“domani si festeggia,
è il 14/7!”
e la tua voce, un filo,
improvvisa intonò
Allons enfants de la patrie;
Cantammo insieme a te
e più versi che i nostri
la tua *gola serena* partorì.

Allons enfants, e *venga* la vittoria
su un carro d'astrociti e di neuroni,
di nuove reti e connessioni:
e sopra tutte le dannazioni
trionfi la memoria

Sul margine destro della poesia segue un'annotazione:

Voci ottantenni e ultra

1 Corteggiò
la pupa del boss
e se il boss sparerà
mi toglierà di qua
senza saper ch'è pietà
quel ch'egli fa
e beneficio all'erario
e a tutta la città

2 Corteggiò
la pupa del boss
e lui rapido estrarrà
e mi sparerà
dentro l'eternità
con risparmio di tubi flebo e aghi
e similari amenità

4.6. *Conglomerati* (2009)

Nel 2009 viene pubblicata la raccolta *Conglomerati* per la collana «Specchio» di Mondadori che nel risvolto di copertina coglieva una poesia che avanzava verso un movimento «sempre più spigoloso»⁵²⁴ attraversato da versi «potenti e ruvidi»⁵²⁵ che si fanno «frammenti rocciosi» oltre a «densissimi impasti pietrosi».⁵²⁶ Il titolo della raccolta evoca una dimensione geologica della terra, intesa secondo i suoi movimenti di aggregazione e di sedimentazione, mentre l'etimologia del termine «conglomerati» rimanda all'immagine dei gomitoli intesi come «grovigli inestricabili» e che, in geologia, indica invece «gli ammassi di elementi eterogenei che compongono certe rocce sedimentarie, formatesi per compressione di strati sovrapposti».⁵²⁷ I *Conglomerati* sarebbero, dunque, dei «nuclei che si avvicinano, senza fondersi in un contesto di insabbiamento»⁵²⁸: qui, la metafora della sabbia non è casuale, ma rinvia a sua volta alle sabbie mobili asciutte di alcuni deserti asiatici. In relazione con la scrittura poetica questo termine, per Zanzotto ha un significato preciso:

«Gli ultimi libri che scrivo li vedo come questi fiumi che scendono alle spalle dell'Himalaya, verso le zone desertiche del centro dell'Asia (dico il Tarim perché è il più noto) e rendono molto bene quella spinta iniziale, che è cominciata tanti anni fa e si stenta a identificare senza ricerche approfondite, la spinta che continua anche quando sono venute meno in gran parte le condizioni da cui scaturiva. Le mie poesie nascono ancora sia dal paesaggio devastato sia dai pensieri sconvolcati e incerti delle spinte alla poesia, che ho paragonato per la loro intensità a questi fiumi».⁵²⁹

Dinnanzi al vuoto e ai mutismi da parte della Natura, il poeta che compone *Conglomerati* si trova nella condizione di essere «sepolto dal silenzio» e con la voce è soffocata, poiché, secondo Zanzotto, «c'è la percezione del fatto che oggi non si può dire: “sono una voce

⁵²⁴ N. Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2014, p. 44.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXXII.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Nottetempo, Roma, 2007, pp. 47-48.

che parla nel deserto”. Non è una *vox clamans in deserto*, è la sabbia che lo soffoca». ⁵³⁰ Quel silenzio che lungo le raccolte precedenti aveva tentato di confrontarsi con la parola attraverso pulsazioni e vibrazioni, facendo appello a un «logos miniaturizzato», ritrova ora nell’afasia lo spazio in cui riconoscersi. Sin da *Dietro il paesaggio* e fino a *Vocativo* si avvertiva un processo di «assolutizzazione del silenzio» che, però, sfociava in un’astratta rappresentazione ontologica dell’io che avanzava fino a ridursi progressivamente, se non a scomparire del tutto, tra *La Beltà*, *Pasque*, *Il Galateo in Bosco*, parallelamente allo sgretolarsi delle figurazioni del paesaggio e del soggetto. Nelle ultime tre raccolte, *Idioma*, *Meteo* e *Sovrimpressioni*, i versi si esprimono tramite «mutismi» avvertiti «a strati e strami», dando voce a «sbeccuzzati silenzi» e «aghi di mutismo e sordità» nella direzione del «silenzio-demenza». All’interno della raccolta si possono cogliere dei «conglomerati testuali», che come ha osservato Carbognin, che concorrono a riempire il testo poetico attraverso letture «trasversali e simultanee di interi gruppi di versi appartenenti a circoscrizioni liriche diverse» ⁵³¹.

La stessa struttura della raccolta risulta a sua volta stratificata e complessa ed è suddivisa in sette sezioni: *Addio a Ligonàs*; *Tempo di roghi*; *Il cortile di Farrò e la paleocanonica*; *Fiammelle qua e là per i prati*; *Isola dei morti – Sublimerie*; *Versi casalinghi*; *Disperse*. Ciascuna di queste contiene altre sottosezioni, talvolta separate dai tre asterischi, che, come ha suggerito Zanzotto, hanno la funzione di «indicare cambiamenti di luogo, di tempo o di argomento. Uno o più asterischi posti sopra una poesia ne segnalano la minore o maggiore rispetto al gruppo in cui è inserita», ⁵³² oppure da altri sottotitoli, come negli unici casi di *Fu Marghera (?)*; *Lacustri*; *Euganei*; *Succo di melograno*.

A sostegno di tale architettura strutturale della raccolta si può confermare che i *Conglomerati* rappresentino «formazioni antichissime di strati geologici, impasti di terra scesi a valle divenuti, là dove si sono fermati, chiusi in se stessi, duri come cemento» ⁵³³ e che nel testo rispecchino «conglomerati di versi che non si fondono gli uni con gli altri, e

⁵³⁰ *Ivi*, p. 48.

⁵³¹ F. Carbognin, *La poesia e la prosa di Zanzotto, oggi*, in “L’immaginazione”, n. 252, dicembre 2009, p.4.

⁵³² A. Zanzotto, nota a *Conglomerati*, in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 952.

⁵³³ M. Breda, *I versi dello sconcerto*, in “Corriere della Sera”, 24 dicembre 2009.

costringono pertanto a risemantizzare la stessa accezione del termine “variante”». ⁵³⁴
Questo elemento è particolarmente evidente se si guarda alle due versioni della poesia *Crode del Pedrè*, seguite dal *Giardino di crode disperse* che chiude il trittico, così come anche le due versioni di *Osservando dall’alto della stessa china il feudo sottostante*, appartenenti alla sezione *Il cortile di Farrò e la paleocanonica*, seguite a loro volta da *Il cortile di Farrò e la paleocanonica fantasma presente*.

Il riferimento geologico del titolo, inoltre, rinvia anche alla dimensione materiale dello spazio inteso nel suo senso geografico, locativo, biologico e corporeo, corrispondente all’essere parte di un tutto in quanto materia organica. In questa raccolta si riducono i verticalismi e le sperimentazioni linguistiche, nella direzione di un uso più temperato rispetto agli slanci precedenti. In *Conglomerati* i testi poetici si affiancano l’un l’altro, lasciando spazio alle aperture possibili, alle potenzialità in atto, e instaurando una continua interrogazione che svela le contraddizioni e le alternative volontariamente lasciate irrisolte.

Già dalla prima sezione che apre la raccolta, *Addio a Ligonàs*, emergono la rabbia e l’impotenza del poeta nei confronti di un luogo amato e che sta scomparendo: una specie di «tombeau» tra i siti e i ricordi in rovina, che «costringono la memoria a farsi erratica e a patire la corrosione di consistenza, nell’orizzonte del nuovo millennio dominato dalla smania del “delocalizzare”». ⁵³⁵

Tra le antitesi irrisolte e le ipersedimentazioni che si collocano in una temporalità destabilizzante e destabilizzata, la scrittura si aggrega attorno a silenzi che risultano spesso invadenti: «amati», «nuovi», «ignoti», «caduti», «corteggiati», «defilati», «ritrovati», «spariti», «avvolgenti», «muti» e «affilatissimi». L’uso dei sostantivi viene costantemente messo in crisi, poiché la possibilità che il soggetto possa riconoscersi nel linguaggio come figura di sé, si destabilizza, e i versi poetici si sfaldano nelle continue lacerazioni e nel senso catastrofico che prevale nella raccolta. Il paesaggio stesso viene ritratto nella sua sottrazione alla realtà fino al raggiungimento di un mutismo impenetrabile («Tutto è muto

⁵³⁴ N. Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, op. cit., p. 46.

⁵³⁵ *Ibidem*.

e sconosciuto e perduto / tutto è chiuso in un suo lutto / Rutilante lutto di sopite ire irosi sopori / Manca manca»).

Il senso di mutismo, in realtà, è piuttosto contratto, plasmandosi come un contenitore del vuoto: «Rocce di ultradenso vuoto» in *Crode del Pedrè* [Prima versione] e nella seconda versione «rocce-rovi di sub suoni a vuoto». Insieme al vuoto convive una materia «maciullata», «irrelata», «sfatta» e «accovacciata». Termini che evocano l'immagine dell'«uomo-sasso» rilevato da Zanzotto nell'«accoccolarsi» de *I fiumi del Porto sepolto* di Ungaretti e il «radicarsi» in *Annientamento* «mi sono radicato / nella terra marcita» e che rimandano al tentativo di resistenza da parte dell'uomo. Nelle esercitazioni delle numerose variabili di alcuni testi poetici si riscontrano le frantumazioni di senso e le iterazioni svuotate del vuoto stesso, come accade nelle due versioni di *Crode del Pedrè*:

I

Tutto è muto e sconosciuto e perduto
tutto è chiuso in un suo lutto
Rutilante lutto di sopite ire irosi sopori
Manca manca [...]

II

Tutto è muto
e sconosciuto
e perduto
tutto è chiuso, sasso a sasso,
[nel suo lutto
Rutilante lutto di sopite ire di
[irosi sopori
Manca, manca [...]

Anche nel saggio dedicato a Montale, *L'inno nel fango*, Zanzotto è consapevole di come la realtà sia costituita da «atroci entità sotterranee, magmi e fossili, situati, pure nella loro

soffocante vicinanza, a immani distanze di tempo»,⁵³⁶ e, pur conoscendo la porosità e l'inconsistenza della materia, arriva fino a immaginare la terra che ospita i detriti nella sua desolazione non solo «in superficie, ma in profondità».⁵³⁷ In *Conglomerati* si avverte, dunque, una specie di inabissamento, di perforazione, di addentrarsi tra vuoto e opacità, o meglio “latescenza”: «rocce-rovi di subsuoni a vuoto / torce di vuoto torce di densità nel luogo anzi / nel posto già risolto già / latescente in labirinti [...] pero [...] fratto e irrelato e maciullato e accovacciato» (*Crode del Pedrè*, seconda versione).

L'uso delle modalità espressive in *Conglomerati* è piuttosto variegato, ma si possono individuare oscillazioni tra balbettamenti, iterazioni, effrazioni grammaticali volute, fino a vocaboli che vengono svuotati di senso e che sfociano nell'afasia, come nella sezione *Lacustri*, dove si sottolinea la replica degli avverbi di negazione: «[...] per i tuoi *mai* così fitti e ripetuti / per i tuoi *no* (scissioni) senza remissione». Anche l'interlocutore cui si rivolge il poeta è sempre un “tu” ossessivo, compresso in recinti linguistici che tentano di catturarlo, mentre si assiste a una sua trasformazione che finisce in annullamento, come è visibile nella poesia *Grave. Isola dei Morti*: «Anche tu tremavi / anche tu nebbia “brumuscola” pura [...] Anche tu ne tremavi tu / in un tuo invisibile umile lampo» o da *Freddo di novembre scaldando una propria zampa con tutte e due le mani*: «Sei proprio tu, che ti riveli con fastidio / immenso a te ed a tutto / tu che batti la tua prepotenza».

Il senso di vuoto si fa ancora più esplicito nelle cinque poesie che aprono la sezione *Fu Marghera?* dove, tramite l'insistenza di tutto ciò che rimanda al nulla, al vuoto e al niente, ci si trova sull'orlo della negazione più totale: «Vuoto come di denti cavati / quadri e intarsi di nulla diversi [...] è strappo di colori e di forme del nulla [...] secche scadenze dei fuochi del niente» (*Fu Marghera?*, I). Il tono ironico si ritrova, invece, nelle «sublimerie», ovvero nella desublimazione del sublime, che - tramite alcuni versicoli come nel finale di *Muffe (4)* «Grigia scende la sera e si confonde / col rumore del forno a microonde» - e con sorriso tagliente, esprimono la denuncia di un trauma non solo metafisico ma anche culturale e sociale.

⁵³⁶ A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, in *Fantasie di avvicinamento*, in *Scritti sulla letteratura*, vol.1, op. cit., p. 18. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta il 12 luglio 1953 su “La Fiera letteraria” e poi accolto in *Fantasie di avvicinamento*.

⁵³⁷ *Ibidem*.

In un'intervista del 2007, precedente di pochi anni rispetto all'uscita di *Conglomerati*, rispetto al comporre versi durante gli anni più maturi, Zanzotto ha dichiarato che a essere cambiata è stata «l'idea della finalità, come il fiume che finisce in un deserto e scompare dentro»⁵³⁸ e l'esigenza di scrivere è qualcosa che «viene da fuori ma non ci appartiene, cioè non è che entri in noi e diventi nostro, resta se stesso e ci logora...».

Il soggetto, in realtà, avvolge il tutto in una prospettiva panottica, già accennata nella *V Ecloga* in quell'«unicizzante unico guardare», ma allo stesso tempo si lascia adottare passivamente dal tutto: «il Soggetto viene adottato dal tutto e tutto si assimila nel tutto».⁵³⁹

Tale «adozione del tutto» rappresenterebbe, secondo Cortellessa, il superamento del dualismo occidentale tra soggetto e oggetto «fra mente e corpo, fra spirito e materia, fra immanenza e trascendenza, tra frammento e totalità, [...] tra valori e impermanenza, fra storia ed eternità».⁵⁴⁰ È come se in quest'ultima fase della sua produzione Zanzotto volesse restituire ciò che gli è stato donato, secondo un movimento che, partendo dalle viscere della terra e innalzandosi nella biosfera, trova il suo culmine nella restituzione del proprio essere al mondo. In *Conglomerati*, infatti, si possono registrare due direzioni divergenti: il frammento e l'insieme, alludendo alla scelta iniziale del titolo della raccolta che Zanzotto aveva ipotizzato di chiamare *Erratici*. Non è una scelta causale se si pensa alle due metafore geologiche del “conglomerare” e dell’“errare” che mettono in atto i due movimenti opposti di forza centripeta e centrifuga.

Conglomerati, inoltre, andrebbe a chiudere la “seconda” trilogia della produzione zanzottiana, la «trilogia ulteriore» cui fanno parte anche *Meteo* e *Sovrimpressioni*, che trova luogo in un «oltremondo», ubicato sia in una “post-natura” connotata dalle deturpazioni del paesaggio, sia in una realtà in cui l'io si trova nella condizione di essere un “post-soggetto”. Si può parlare quindi di un paesaggio «posthirosima», per come viene definito proprio in *Sovrimpressioni*: un post-luogo fatto di «siti di noncuranza pallida» in cui, rispetto a quelle vegetazioni infestanti che comparivano in *Meteo*, si può assistere soltanto a delle «rifioriture choc». L'oltre, dunque, riguarda il mondo, la natura

⁵³⁸ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, op. cit., p. 50.

⁵³⁹ A. Cortellessa, *Il canto nella terra*, op. cit., p. 300.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 302.

e la vita stessa, con un'allusione all'aldilà come qualcosa di immanente e non più come un «asintoto psichico».⁵⁴¹ Se un tempo l'essere poteva ancora comunicare con la natura con il suo «fittissimo alfabeto»⁵⁴², da adesso, tuttavia, quello stesso «essere / in sé e per sé» si trova in uno stato connotato dal «purulento», «cancerese» e «cannibalese», come nei primi versi della poesia che apre la raccolta *Addio a Ligonàs*.

Conglomerati, inoltre, reca un titolo che Luigi Tassoni ha associato «nella sua singolarità» a «un oggetto identificato come immagine di un processo in atto, la conglomerazione, che è una variante terminale della trasformazione del paesaggio-mondo e allo stesso tempo una definizione figurata di processi attivi nella mente, nella psiche [...] in dinamiche care all'opera di Zanzotto sin dagli anni Cinquanta».⁵⁴³ Le immagini che in *Sovrimpressioni* “si sovrappongono” all'estremo della sovrimpressione in una continua metamorfosi che segue il ciclo biologico, qui trovano, invece, la stratificazione della memoria nella forma dell'aggregazione o iper-aggregazione. Quello che Zanzotto compie in quest'ultima opera è quindi un passaggio ulteriore che pone l'accento sul processo di aggregazione - superando quello della sovrimpressione - che si realizza nella materialità concreta nel «dato differente rispetto alla percezione anche sostitutiva dell'impressione coincidente».⁵⁴⁴ L'umanità evocata nella raccolta appare come sopravvissuta a se stessa, dal momento che da *Meteo* in poi ha introiettato «il veleno da essa stessa prodotto» che si delinea lungo un processo avverso e congruente di adattamento e metamorfosi, che spiega anche il motivo della “Carità romana” spiegata in una nota di *Sovrimpressioni* da Zanzotto stesso:

«Nel nostro tempo la poesia subisce un processo che rasenta l'emarginazione (anche se non sparirà mai del tutto). Essa viene da una figura di reietto, necessitato ad assorbire e a saturarsi delle velenose forze che tendono ad ottenebrare la fisiologia stessa del sussistere. Il padre velenoso in quanto possibile interprete dei veleni attuali e dei loro linguaggi genererà un ghost, una “figlia” che gli rinverrà col suo latte malsano l'insieme ingigantito dei suoi mali. Eppure...Se questo scambio in qualche modo si

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 275.

⁵⁴² A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 82.

⁵⁴³ L. Tassoni, *Zanzotto e la reinvenzione della memoria. Lettura di Conglomerati*, «Forum Italicum», Vol. 49 (3), 2015, pp. 812-825, cit., p. 813.

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 814.

verifica, come in certi paradossi presenti nelle reazioni chimiche, forse qualche luce shocking può apparire». ⁵⁴⁵

Il processo contrario e complementare vede la decomposizione della fisicità erosa dall'autodistruzione e allo stesso tempo la sua stessa rivitalizzazione attraverso un processo sintetico e spesso innaturale di conglomerazione. La poesia e la possibilità stessa di verbalizzazione tentano ancora una volta di riaffermarsi tra i linguaggi della contemporaneità – assorbiti anch'essi nella scrittura – plasmandosi come realtà nei miraggi della virtualità della rete, spesso evocata da Zanzotto sia in *Sovrimpressioni* che in *Conglomerati*. Latte e veleno costituiscono le fonti nutritive dell'umanità, come viene affermato in una nota al componimento *Muffe*:

«Sembra solo, l'umanità, un'insignificante muffetta che appena sopra lo zero (273) ha attecchito sulla terra, essendosi poi anche rivelata velenosa a sé e a tutto. Ma sono già troppe le parole per dire questo concetto. E il mondo dei concetti come fa a convivere con questa muffa, anzi ad essere secreto dalla muffa stessa». ⁵⁴⁶

Questo spiega le ragioni per le quali lo stile di *Conglomerati* oscilla tra forme ipermetrope irregolari e ritmi canonici, dando voce a una poesia che si confronta con la complessità del reale, frantumando le convenzionalità linguistiche tramite una continua provocazione dei fatti storici. La poesia viene utilizzata per concentrarsi continuamente sui *consuntivi*, calcoli con il reale, affidandosi alla matematica «come sostanza razionale dell'universo», ⁵⁴⁷ e iscrivendosi nell'incontrollabile «teologia del PIL»: dal crollo finanziario avvenuto tra 1995 e il Duemila, a Tangentopoli, al caso Parmalat e a tutte quelle frodi che accecano coloro che ricavano «denaro dal denaro». La scrittura poetica, in quanto «perno dialettico», ⁵⁴⁸ ha il compito di mantenere l'equilibrio delle forze opposte, che si delineano nelle ultime tre raccolte: «locazione / dislocazione, canto /

⁵⁴⁵ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 869.

⁵⁴⁶ *Ivi*, in nota al componimento *Muffe*, in *Conglomerati*, p. 999.

⁵⁴⁷ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXXI.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. LXX.

stonatura, silenzio / frastuono, medicamento / veleno, generazione / annullamento, procreazione / escremento».⁵⁴⁹

La ricostruzione di senso può però realizzarsi tramite lo sprofondamento nel disastro e nella necrosi: è soltanto a partire da questi elementi negativi che possono infatti emergere in superficie il visibile e l'indicibile che la scrittura poetica tenta di superare.⁵⁵⁰ In questa raccolta il tema dell'attraversamento si riversa nella costruzione geometrica e geografica nell'ultima sottosezione della terza sezione intitolata *Il cortile di Farrò e la paleocanonica* e in particolare nel dittico dedicato alle città di Milano e Londra. Qui colui che viaggia viene mostrato nel duplice movimento di rincorrere ed essere rincorso da qualcosa che non viene esplicitamente detto, in una rincorsa tra vero e falso, visibile e invisibile, sogno e realtà, tramite un processo di rovesciamento che implica anche un allontanamento costante. Tale movimento oscilla tra Milano (*medio-lanum*), etimologicamente "terra di mezzo", ma anche, come ha messo in luce Dal Bianco, «santuario centrale sopraelevato»⁵⁵¹ e Londra che «rimanda "al ponte" (*Londinium*, il *London Bridge* originario)» anche se nell'etimologia celtica corrisponde a «forte sul lago».⁵⁵² Nel componimento *verso London*, infatti, in questo *rincorrersi* sotto la pioggia, il motivo dell'acqua ha la funzione di un atto di purificazione nell'inseguire quella Beltà-Beatrice (anche se non esplicitata nel testo):⁵⁵³

Si rincorrono rincorrono
sotto la pioggia –
e ci distanziavamo sempre più
sotto la pioggia
neve pioggia
ma con abbondanti luci
di ferali inferi inclusi
che fatica – lei doveva

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Atteggiamento riscontrabile soprattutto nelle ultime tre sezioni di *Conglomerati*.

⁵⁵¹ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXXXII.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ Intuizione suggerita da Dal Bianco nella sua *Introduzione a Tutte le poesie*, ivi, p. LXXXII.

io non potevo
sempre più distanti ma
come nell'intuizione di un inseguimento rovesciamento
che ci rendeva per sempre
sempre più distanti
anche se il tuo minimo fiocchìo
neve, non la pioggia ne era causa –
e poi nel fondo l'autocorriera,
e poi la piazza intera
vuota e vuota l'autocorriera.

In questo componimento si accumulano tutti gli elementi percettivi del Soggetto sia come corpo sia come psiche che, creando una prossemica fisica e relazionale con il paesaggio, si sovrappongono mantenendo un'identificazione distinta che non azzerava la relazione contrastante.

4.6.1. Stratificazioni geologico-semantiche

Il riferimento costante all'Alzheimer, «come smemoratezza che riporta ad una memoria differente»⁵⁵⁴ riconduce a un ricordo differente, una sorta di «reinvenzione della memoria»⁵⁵⁵ che si accumula tramite balbetti, frammenti, varianti, deambulazioni, raddoppiamenti. Questa immagine del “doppio”, del raddoppiamento e dell'alterità si riscontra nella prima sezione di *Conglomerati*, che è pervasa dal «numero Due» come ha schematizzato Dal Bianco: «le rime bacciate, la reduplicazione apparentemente irrazionale di parole, le doppie versioni di interi testi, i termini veneti *bis* (“bisce”) e *UE* (“uve”, ma anche Unione Economica europea), l'anno 2000, il *biciclo*, [...] la voce verbale dicono (doppio “cono sublimizzante”), ma soprattutto il *deAMBulare*».⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ L. Tassoni, *Zanzotto e la reinvenzione della memoria. Lettura di Conglomerati*, «Forum Italicum», Vol. 49 (3), 2015, pp. 812-825, cit., p. 818.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 819.

⁵⁵⁶ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXXVI.

Non è un caso se la prima sezione di *Conglomerati* sia suddivisa in due sottosezioni: la prima è rivolta a un'ultima considerazione e a un *postremo* avventurarsi in un paesaggio descritto nella sua devastazione ambientale e umana. Gli spazi rivisitati, come quello della casa-osteria della contrada, si agglomerano ammassandosi tra altri progetti edilizi della contemporaneità: *Ligonàs* si colloca in mezzo a «Cento capannoni puzzolenti / la stringono come denti»⁵⁵⁷ tra il vuoto e lo svuotamento di una forza magica «Zauberkraft»⁵⁵⁸ di un annullamento necessario. Si sedimentano così anche le dimenticanze, i ricordi sbiaditi di un paesaggio psichico intorno a cui si aggrega la materialità linguistica. In *Conglomerati* questa modificazione memoriale di un'immagine conservata soltanto nella mente sfocia nell'intensificazione dei silenzi, come riacquisizione propria alla funzionalità linguistica. In questa direzione, la seconda sottosezione *Silenzio dei mercatini* evoca quel silenzio che Zanzotto avvertiva tra le contrade per l'assenza dei mercatini settimanali di paese, sostituiti dal sorgere dei grandi magazzini, come la Standa in *La Beltà* (nell'epigrafe di *Sì, ancora la neve* si legge: «Ti piace essere venuto a questo mondo?» Bamb.: «Sì, perché c'è la STANDA»).

Con le *Lievissime rotelle del 2000* si passa dal *deambulare* nel tempo, tramite una nuova invenzione della memoria, allo scivolare pattinando sulle ruote rappresentate graficamente negli zeri dell'anno 2000, con il «camminare agilmente / su un tappeto di soffici palline» (972). Tutte le tappe di questo deambulare, sebbene oscillino da un luogo a un altro, implicano sempre un cortocircuito che sfocia nell'autoreferenzialità della parola che si raggruma in sé stessa «stenta e gobba adamantina», «sfolgorante e muta». Viene aggirato così il problema dell'impossibilità verbale tramite un movimento che attraversa il paesaggio retroattivamente mostrando la frattura della memoria rispetto al tempo presente riflesso nella dubbia scissione tra il segno e il suo referente.

I luoghi del deambulare si realizzano in due momenti della seconda sezione: *Tempo di roghi* e in *Fu Marghera?* che anticipano la quinta, centrale per l'argomento, *Isola dei morti* – *Sublimerie*.

⁵⁵⁷ A. Zanzotto, *Rio fu*, *Conglomerati*, in *Tutte le poesie*, ivi, p. 954.

⁵⁵⁸ ID., *Idioma*, in *Tutte le poesie*, p. 720 e in *Rio fu*, *Conglomerati*, in ivi, p. 954.

In *Tempo di roghi* riaffiora il motivo della memoria dei caduti in guerra, degli ossari del bosco del Montello e di tutte le vittime della storia con le date commemorative (25 aprile e 2 novembre): *Tristissimi 25 aprile* in cui i resti della storia presente e passata vengono equiparati all'immondizia «Ma nella immondizie / troverò tracce del sublime / buone per tutte le rime»; *Roghi (1944-2001)* con riferimento all'immagine del rogo nazista e quello del Teatro della Fenice avvenuto nel 1996, fuoco riadattato successivamente nella diminuzione del forno a microonde nella poesia che apre la sottosezione di *Fu Marghera?* dedicata al *Giorno dei morti 2 novembre 2003*; *Altro 25 aprile* in cui il destino dell'essere appaiono come «crimini che diventano acronimi» tramite un movimento di dissoluzione corporea «la rissa degli scheletri» e sensoriale «tutto il mondo si vela / per quel ch'è / cioè cioè / un cumulo di membra sparse / finalmente scoppiato / e finalmente apocaliptato» nella compattezza indistinta del grigio *Un grigio compatto*.

La sezione *Fu Marghera?*, infatti, dove si fa riferimento esplicito alle ciminiere Petrolchimiche in dismissione, comprende cinque poesie nella cui numerazione del “cinque” va individuata, come ha suggerito Dal Bianco,⁵⁵⁹ un'accezione del tutto negativa che, in effetti, in *Sovrimpressioni* corrispondeva alla sezione (IV) in cui si assisteva alla scomparsa definitiva del paesaggio. La sezione, infatti, si chiude con momenti piuttosto cupi, forse i più incomunicabili della poesia di Zanzotto, in cui medita sulla vecchiaia, sugli spettri chimici del tempo decadente, con un atteggiamento di chiusura totale e dove una poesia dialettale non viene nemmeno tradotta. Ne sono segnali piuttosto eloquenti: la disarticolazione verbale, le rotazioni intorno ai campi semantici del vuoto dei denti cavati, il nulla più totale, il prosciugarsi chimico di una città fantasma, *Marghera?*, in cui l'interrogazione mette in dubbio la sua stessa sopravvivenza.

Nella terza sezione, invece, *Il cortile di Farrò e la paleocanonica*, dis-memoria e deambulazione vengono momentaneamente messe da parte, per ridare forma e voce agli elementi geologico-spaziali di Aria, Acqua e Terra tramite i quali è possibile ricostruire quei momenti temporali sbiaditi. La categoria di spazio viene rievocata per prevalere su quella temporale, come del resto viene segnalato nella sedimentazione spaziale della conglomerazione geologica del titolo in cui si aspira a un contatto corporeo con la terra.

⁵⁵⁹ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, ivi, p. LXXIX.

Le poesie scelte per l'analisi che segue, *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante* in una «lux aeterna [...] divenuta / ombra intransigente e dura» e *L'aria di Dolle* alludono all'elemento naturale dell'aria. La sottosezione che segue *Lacustri* e in particolare in *E così ti rintracciamo* «immensa madreperla»; «lago brughiera»; «spazio gelato in già-lago»; «in tanto calamitarsi di lacustrità» e «da questa distesa di cerulea lava» fa il suo ritorno il tema dell'acqua e della luce qui evocata tramite l'immagine del lago che funge da *trait d'union* con il riferimento all'etimologia celtica di *Londinium* che segue nella sottosezione successiva *Euganei*. Questa, infine, con *Geometrico avvenimento* «tra tanti segni di intrichi topologici» chiude il cerchio con il terzo elemento geologico, la terra, con i due riferimenti topologici della “terra di mezzo” di Milano e del “ponte” di Londra. Qui fanno anche ritorno i papaveri descritti come *Fiammelle qua e là per i prati* che sfilano, nella quarta sezione, come «luci disperse» come l'umanità intera «quelle siamo noi, racimoli del fuoco» coinvolgendo così anche la quarta componente degli elementi terrestri: il fuoco.

I luoghi del passato vengono salvati in *Isola dei morti – Sublimerie* che contiene sei poesie dedicate al tema della memoria, che per un momento era stato accantonato, in particolare in *Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra* dove «mentre tutto trema nel delirio del clima [...] rari sono i luoghi in cui resistere»; nella successiva *Nel più accanitamente disseppellito* «dei verdi dei versi [...] senza tempo senza ore» dove la poesia assume il ruolo di *farmakon*, ovvero trauma e sua riabilitazione (ovvero quel latte e quel veleno della Carità romana); infine, delle *lanugini*, protagoniste di *Meteo*, rimane un «mistero di luce» e dell'«ipervedere» (associato al problema della percezione, centrale nelle *IX Ecloghe*) in *Quanto mistero di luci è uscito in lanugini*.

Vi è qui un ritorno alla dimensione soggettiva, ma solo per accennare un ultimo discorso incentrato sulla poesia nella sesta sezione, *Versi casalinghi*, in cui il “rientro a casa” evoca la struttura architettonica dell'abitazione (*Casa Usher chiama la nostra casa*) e dell'io come spazio aleatorio. Il soggetto tenta un ultimo-infinito discorso sulla poesia (con otto poesie, numero non casuale che al rovescio evoca l'espressione algebrica dell'infinito ∞) con *Tante, tante odi, scritti, emblemi*. Qui si ricordano luoghi reali e familiari ma con una certa discontinuità (tra cui emerge anche il titolo *29 febbraio* in quanto “giorno senza

calendario”) e senza “finalità”, l’essere senza fine proprio della poesia fino al resoconto testamentario della sottosezione *Prato e fieno – prove di avvicinamento* in cui riemergono tutti i nodi-gomitoli di *Conglomerati* con *Colori veri, colori falsi* nel cui sovrapporsi dei colori «trema la memoria nel e-trema» Zanzotto ironizza sul prefisso anglofono telematico e- proprio della posta elettronica (e-mail); *Penso alle volte che noi (tutti i viventi)* in cui l’umanità è rappresentata da «un messaggio» forse quello precedente della posta elettronica «che viene scambiato / tra due (o nx) entità» e in cui «i nostri corpi» sono soltanto «grossolani errori di costruzione»; *Parola, silenzio* che si conclude con la parola «assenzio».

L’ultima sezione *Disperse*, infine, è un ritorno agli anni di *Dietro il paesaggio* in cui si raccoglie tutto ciò che è disperso tramite le opposizioni cielo/terra; luce/oscurità; uomo/donna. Con ogni probabilità la scelta di questo titolo allude alla raccolta complementare e successiva pubblicata postuma *Erratici* (2021) che raccoglie una serie di poesie composte tra il 1937 e il 2011, mai confluite negli altri libri, che evocano il movimento geologico complementare a quello della conglomerazione, *errare* e disperdersi.

Addio a Ligonàs

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

Eri *òmphalos* del Grande Slargo
che per decenni i più bei cammini resse,
per quel che valessero, amorosi del tuo essere

in sé e per sé.

Ora la morsa si serra

anche nella sua stessa maniacale

insicurezza di poter durare

senza il gran verbo delocalizzare.

Resta il tuo nome finalmente espresso

Sull'arca che tu fosti, dopo tanta latenza:

inutile alzabandiera

in una cosca sera

che tutto copre in pece di demenza.

La lirica che apre la raccolta mette in evidenza il movimento a ritroso rivolto a un ultimo incontro, un addio, verso uno spazio familiare a Zanzotto, la casa-osteria *Ligonàs*, tramite cui aveva già avuto inizio il percorso intrapreso con la prima sezione di *Sovrimpressioni – Verso i Palù* – dove si ritrova il trittico dedicato alla «grande casa-osteria in aperta campagna».⁵⁶⁰

Il paesaggio è qui ridotto a qualcosa di putrido che contribuisce a guastare il ricordo del poeta, nel pensare a quel luogo come un *omphalos*, letteralmente “l’ombelico”, ovvero quello che veniva considerato il centro dell’Universo per gli antichi greci di Delfi; allo stesso modo *Ligonàs* è stato il fulcro e punto di riferimento in mezzo a un grande spazio aperto, qui segnalato con i caratteri maiuscoli.

In questo componimento il lessico si infittisce attraverso allitterazioni «grulle gru» che evocano, come in questo caso, lo sfondamento di orizzonti che chiude il verso ed enumerazioni con la tendenza al climax «il purulento», ai neologismi «il cancerese», «il cannibalese», che acuiscono il senso di inquietudine del presente.

Ciascun elemento del paesaggio “esistito prima” viene descritto nel suo processo di decomposizione, sotto la parvenza di una angosciante spettralità che Zanzotto definisce «mortevida»⁵⁶¹, dove il «cannibalese» ha inghiottito anche l’essere. Il paesaggio che

⁵⁶⁰ A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, ivi, p. 837.

⁵⁶¹ *Ivi*, p. 1073.

inizialmente proteggeva l'io poetico, "cingendosi" in esso, diventa irriconoscibile alla memoria. Questo atteggiamento sfocia nella scelta linguistica di unire italiano e dialetto lungo sequenze interrogative, attraverso virgole e puntini di sospensione. Il discorso non trova mai una possibilità di chiusura, ma rimane aperto, fino a sgretolarsi nel silenzio e lasciando spazio al non-finito. Rimane sempre un vocativo verso un tu, in questo caso il paesaggio, che però non risponde ai continui richiami del poeta e che scompare lentamente.

Se la prima sezione della raccolta è ancora rivolta al Paesaggio, seppur con uno sguardo distaccato e commemorativo, questa lirica in apertura mostra ancora un ultimo attraversamento da parte del movimento naturale-paesaggistico, che pian piano si dissolverà lungo le sezioni della raccolta. Per tale ragione lo schema, proposto per ciascuna raccolta, che vede l'equilibrio tra i tre vettori di Paesaggio, Linguaggio e Soggetto, segue ora un andamento differente rispetto agli altri libri di Zanzotto. Nel testo si possono ancora rintracciare i tre vettori, ma il tono di sdoppiamento che li caratterizza comporta un attraversamento insolito e non regolare. Si tenta, dunque, di riproporre il medesimo schema tripartito, ma in modalità lievemente differente rispetto a quelli sin qui analizzati. Le immagini evocate dal paesaggio rispecchiano perlopiù la sua distruzione di cui si osservano per lo più le connotazioni negative associate ad esso; in schema:

*Paesaggio: il purulento, il cancerese, il cannibalese; con ogni amore e afrore di paese /
doveva difenderti, Ligonàs, circondato [...] da funebri viali; sfondamenti di
orizzonti; Eri ómphalos del Grande Slargo; Ora la morsa si serra; senza il
gran verbo delocalizzare; Resta il tuo nome [...] sull'arca che tu fosti; in una
cosca sera / che tutto copre in pece di demenza.*

Nonostante le carte preparatorie di *Conglomerati* non siano accessibili, poiché non sono state conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, esiste nel fascicolo di *Sovrimpressioni*, una versione manoscritta che cronologicamente si colloca a quell'altezza cronologica e che reca il titolo di *Fine di Ligonàs*. Questo dato risulta interessante per un'anticipata presa di coscienza da parte di Zanzotto rintracciabile

cronologicamente all'interno della raccolta precedente in cui annotò una possibile minaccia di estinzione del luogo, avesse già meditato intorno alla sua definitiva scomparsa. Si riporta qui di seguito il testo:

Fine di Ligonas

E così il cancerese, il purulento, il cannibalese
tutto ciò che ogni amore e fiore di paese
doveva difenderti, Ligonas, circondato
ormai da funebri viali di future “imprese”
di sfondamenti di pidocchiosi, di orizzonti
~~che~~ crollano in se stessi e intorno a te.
Decenni di miei passi, per quel che valessero
amasti, la morsa si serra ubriaca
anche della sua stessa maniacale
insicurezza di voler durare
senza – oh il bel verbo – delocalizzare
Resta il tuo nome finalmente espresso
nell'arca che tu fosti, e dopo tanta certezza
sta
inutile alfabandiera
in una fosca sera
in cui resta sommersa ogni coscienza.
[Prima versione]

Crode del Pedrè

Buio umido piogge alla sera

Inseguire in questo groppo o costellazione di massi
su tappeti verdi-fradici

il sentimento
-ma no, vero non può essere
già nell'imprinting di questo splendore
c'era il disonore
di una spina profonda, di un désir inappagato
di una vita a malapena salvata
sventatezza di quel vivere
che poi chiede il diapason al mio
Tutto è muto e sconosciuto e perduto
tutto è chiuso in suo lutto
Rutilante lutto di sopite ire irosi sopori
Manca manca [] () xxx posto
visto

Rocce di ultradenso vuoto
di mini labirinto fin troppo
risolto
fitto invano
come in un fottio di linee
che aspettano il chiromante
linee sante nel distante
dell'immane groppo
semiconsolato
centro e peso di un tutto
fratto e irrelato e
maciullato e
accovacciato in
mille incidenze
ultra-coscienze
ultra-demenze

riallacciati e sciolti
krak e feedback
o se si vuole, patatrac
con con tuono di terremoti
d'altri milioni d'anni fa?
Ma donde
tanto scialo
di reità?
Non le pratiche
nè le grammatiche ma
soltanto, di questo punto
le inscalfibili matematiche
gocce reumatismi.

Zanzotto, dopo un lungo periodo, torna a far visita a «tutto quel tenebroso e glorioso labirinto in cui si sedimentava l'infanzia, ma con luci pure, e poi il vuoto di decenni, e poi le immagini nelle pitture di mio padre. E ritornare ora tutto soffocato da una vita-morte-umidore da un fradicio verdemorto eppure vivissimo come una foresta ariostesca». ⁵⁶² In questo ritorno al passato, ma che si fa ritorno a un futuro già previsto «già nell'imprinting di questo splendore / c'era il disonore» di un desiderio «inappagato» di qualcuno che è riuscito a «malapena» a salvarsi in questo panorama in cui prevale il vuoto in cui «tutto è muto e sconosciuto e perduto». Nella poesia domina una situazione di mancanza dove anche le stesse rocce sono fatte di «ultradenso vuoto», ma anche di un piccolo labirinto in cui è impossibile perdersi, poiché fitto «come in un fottio di linee / che aspettano il chiromante», ma che appartengono al «distante / dell'immane groppo». Questa immagine del «groppo» del nodo inestricabile e consolato per metà «semiconsolato», che si collocava al centro di un tutto frammentario e senza motivo, ma centrale «fratto e irrelato e / maciullato e / accovacciato in / mille incidenze / ultra-coscienze / ultra-demenze»

⁵⁶² *Ivi*, p. 955.

continuamente ricollegate e sconnesse o scombussolate con «un tuono di terremoti / d'altri milioni d'anni fa?». Il poeta si interroga sull'origine di tanta colpa, si chiede da dove derivi, ma né le pratiche e né le grammatiche potranno sciogliere questo nodo, ma solo «le inscalfibili matematiche / gocce reumatismi».

Come avveniva già per il componimento precedente, anche questo risulta attraversato dal Paesaggio in forma di memoria che si sussegue per vie innaturali lungo una direttrice verticale in cui si intrecciano le «costellazioni di massi», le «rocce di ultradenso vuoto», il «fottio di linee», i «massi intimi indicibili / che a tutt'intorno diedero il diapason» fino alle «rocce-rovi di subsuoni a vuoto». Il movimento non annulla il vuoto che si colloca all'origine di questi luoghi, ma lo addensa «grosso», complicandolo. In schema si raggruppano i campi semantici che si raggruppano intorno a questa immagine stratificata:

Paesaggio: in questo grosso o costellazione di massi / su tappeti verdi-fradici; già nell'imprinting di questo splendore / c'era il disonore / di una spina profonda; il diapason; Tutto è muto e sconosciuto e perduto / tutto è chiuso in un suo lutto; Manca manca [...] posto / visto; Rocce di ultradenso vuoto / di mini labirinto; fitto invano; in un fottio di linee; dell'immane grosso; centro e peso di un tutto / fratto e irrelato e / maciullato e / accovacciato; con un tuono di terremoti; di questo punto / le inscalfibili matematiche / gocce di reumatismi.

[seconda versione]

Crode del Pedrè

Inseguire in questo grosso o costellazione

di massi

colmi ancora della violenza d'urto

che li ha sparsi e resi tali sparsi

Inseguire in tappeti verdi-fradici

«il sentimento di un eterno vero»

tutto gronda e urta di vero, ma no.

Vero non può essere – già nell'imprinting
di questo splendore movens
c'era il disonore
di una spina profonda, inappagata
di una "vita", a mala pena salvata
sventatezza di quel vivere
di massi intimi indicibili
che a tutt'intorno diedero il diapason?

Tutto è muto
e sconosciuto
e perduto

tutto è chiuso, sasso a sasso, nel suo lutto
rutilante lutto di sopite ire di irosi sopori
Manca, manca, ruota come ferma vertigine il mancare
[] () xxx hhh e ancora simili trucchi
[[da scemi
testo pèsto

rocce-rovi di subsuoni a vuoto
torce di vuoto torce di densità nel luogo anzi
nel posto già risolto già
latescente in labirinti
mani e mani con un fottio di linee
che negano e aspettano il chiarimento
le mani sante del distante, loro sì,
così divoranti di vicinanze, pugni
che hanno molto divorato grugni
di perfide beltà
peso, peso, peso PESO

peso
 contrazioni, krismi di ciò che pensi e spargi
 TU IO LEI, signore VOI signorine PESO orbo OMBRA
 fratto e irrelato e maciullato e accovacciato
 MACELLASTE ROCCE e ne uscì vento-miracolo torvo
 diveniste, INCIDENZE D'IPERCOSCIENTE
 MEMORE 3000 o 3000 anni? o appena 30 di
 demente, maialesca dimenticanza?

L'inseguimento del poeta alla ricerca del vero e dell'autentico «il sentimento di un eterno vero» all'interno dello stesso groviglio di massi, presente nella prima versione, «colmi ancora della violenza d'urto» che li ha frammentati spargendoli ovunque. Il vero tanto desiderato, tuttavia, era falso già «nel disonore / di una spina profonda» e in questa chiusura funebre «nel suo lutto» del paesaggio dove tutto è sconosciuto e prevale il silenzio, domina la mancanza più assoluta «come ferma vertigine il mancare» avvertita anche come *manque a être* lacaniana: perdita di un referente nel reale, in questo caso le *Crode de Pedrè*, che coinvolge anche l'io, svuotato a sua volta di un «fondamento egoico». Ritorna l'idea delle linee labirintiche «che negano e aspettano il chiarimento», ma che allo stesso tempo hanno divorato «grugni», ovvero il viso dell'uomo di bellezze malefiche/perverse.

In contrasto con questo vuoto, nella seconda parte del componimento, predomina iterandosi graficamente l'immagine di una pesantezza: il peso delle rocce stratificante nei «3000 anni» e che furono ridotte a frammenti «macellaste rocce e ne uscì vento-miracolo torvo».

La seconda versione di *Crode del Pedrè* continua all'insegna dell'inseguimento nell'addensarsi nel «grosso» dei massi, mantenendo, quindi, l'attraversamento del vettore paesaggistico. In schema:

Paesaggio: *inseguire in questo grosso o costellazione / di massi / colmi ancora della violenza d'urto / che li ha sparsi; Inseguire in tappeti verdi-fradici; già nell'imprinting / di questo splendore movens / c'era il disonore / di una spina*

*profonda; di massi intimi indicibili / che tutt'intorno diedero il diapason?;
Tutto è muto / e sconosciuto / e perduto / tutto è chiuso, sasso a sasso; Manca,
manca, ruota come ferma vertigine il mancare; rocce-rovi di subsuoni a vuoto
/ torce di vuoto torce di densità nel luogo; nel posto già risolto; latescente in
labirinti; pugni / che hanno molto divorato grugni / di perfide beltà; peso,
peso, peso PESO / contrazioni; PESO orbo OMBRA / fratto e irrelato e
maciullato e accovacciato / MACELLASTE ROCCE e ne uscì vento-miracolo
torvo / diveniste.*

Sì, deambulare

Sì, deambulare sulle tenere vocali del duemila
diventate un po' ghiaccioline, vezzose astrazioni
che, pur è vero fanno da taboga. Muoversi
nel rogo del gelo, nell'improvviso
rotolio caldo del föhn, nelle sospensioni tra
frizer di notte e semplici frigo di giorno, ma è
pur bello uscir da telefrizerfrigoriferi, sugli
scalini di pochi gradi duri per
percorrere tutte le stazioni
della (ciclabile) per pedoni la
incredibile, indicibile, invincibile
serie di scrigni o paccottiglie o spazzame di avvenimenti
fatti vincenti, anche se pur perdenti
santificati di millenni in temporali, australi
ma totalmente boreali, cogliete, cogliete, piedi
trascorrendo sopra ghiaini di millenni attraverso le sedi
d'ogni res o non res, paesaggio o non paesaggio
o addirittura niente, ma che è soltanto alone
e stasi eternamente in azione

parola stenta e gobba adamantina
e infinitamente sfolgorante e muta che in sé trascina
[...]

2) Imbocco il vicoletto di ritorno una fessura stretta
tra il vastissimo, immane laboratorio
che vide le attività più strane e arcane
e ora produce infausti silenzi è più spazio di ogni spazio
come mai qui – in questo nord-est – tanto puro
riposo, abbandonato, abbandonato ai suoi sogni
ai suoi ricordi, a nessun ricordo, stabilimento del tutto
[[sordo.

Zanzotto si confronta qui con il nuovo millennio, le cui «tenere vocali» diventate vacue e ghiacciate, fanno comunque da sostegno per la sua deambulazione. I movimenti del poeta risultano, tuttavia, piuttosto zoppicanti in un progressivo disgelo: un inaspettato vento caldo «föhn» che crea «sospensioni» notturne e diurne, ma anche fratture all'interno dello stesso spazio testuale. L'intero componimento è attraversato da continue cesure – segnalate da virgole o punti – cui seguono perlopiù preposizioni poste a precipizio in fine verso (*tra, sugli, per*), oppure aggettivi (*temporali, australi*), o coppie sinonimiche in contrasto che portano al nulla (*res o non res, paesaggio o non paesaggio / o addirittura niente*). Gli ultimi versi, al contrario, presentano una continuità più distesa e coordinante, volta a registrare una lenta presa di coscienza e di arresa dinanzi a ciò che è soltanto «alone» e immobilità sempre «in azione». La parola che ne deriva è affaticata «stenta» e dura, «adamantina» ma allo stesso tempo «sfolgorante e muta» e trascina verso sé stessa. L'interazione tra l'io e l'ambiente circostante suscita una sensazione straniante, che genera continue esitazioni da parte del soggetto di fronte a un paesaggio irriconoscibile, restituito tramite un linguaggio che si intensifica, agglomerandosi, attraverso sdoppiamenti e ripetizioni. Si noti il fitto uso delle iterazioni sinonimiche («vastissimo, immane»), delle dittologie («strane e arcane»), delle duplicazioni («abbandonato, abbandonato»), delle diafore («più spazio di ogni spazio») e delle antitesi («ai suoi ricordi/a nessun ricordo»).

Ne risulta un paesaggio dominato da un innaturale e meccanico silenzio, 'infausto', portatore solo del degrado che reca con sé.

Nel testo vengono a sovrapporsi i vettori di Paesaggio, sempre in un'accezione memoriale, e quelli del Soggetto, che non riconosce più quei luoghi che ormai evocano solo silenzio e vuoto. In schema:

Paesaggio + Soggetto: *Sì, deambulare sulle tenere vocali del duemila / diventate un po' ghiaccioline; Muoversi / nel rogo del gelo, nell'improvviso / rotolio caldo del föhn, nelle sospensioni tra / frizer di notte e semplici frigo di giorno; sugli / scalini di pochi gradi duri per percorrere tutte le stazioni / della (ciclabile) per pedoni; la [...] serie di scrigni o paccottiglie o spazzame di avvenimenti [...] anche se pur perdenti / santificati di millenni in temporali, australi / ma totalmente boreali; trascorrendo sopra ghiaini di millenni attraverso le sedi; paesaggio o non paesaggio / o addirittura niente, ma che è soltanto alone / e stasi eternamente in azione.*

2) Paesaggio + Soggetto: *Imbocco il vicoletto di ritorno una fessura stretta / tra il vastissimo, immane laboratorio; ora produce infausti silenzi è più spazio di ogni spazio / come mai qui – in questo nord-est – tanto puro / riposo, abbandonato, abbandonato ai suoi sogni / ai suoi ricordi, a nessun ricordo, stabilimento del tutto / [[sordo.*

**

Un grigio compatto
perfetto quasi commovente
nel suo voler attutire attutire
ma null'affatto impedire

Un grigio che ha in custodia
ogni forma ogni norma
che lascia ogni sospetto ed ipotesi

in sospeso, in arrivo, agli occhi schivo

Un tenue nerofumo grigio da tutte le profondità
ci accompagna senza darlo a vedere
non lascia tregua e ci trasforma
anche nolenti in tregua e
polvere polvere inumidita rabbonita di sere:
furono, torneranno.
Ho camminato per ere
in questo fecondo deresponsabilizzante
elisir di grigiori-dolori

(questo è solo un vago aspetto)
(esterno) (non arrivato)
(forse reietto)

Il grigio, colore dominante già in *Meteo*, torna qui nella sua compattezza, così perfetto da commuovere per la sua azione attenuante e reiterante «attutire attutire», quasi morbida, che sospende, ma non comporta un impedimento. È questo, però, un grigio che contiene in sé «ogni forma ogni norma» tutte le regole formali, lasciando in sospeso «ogni sospetto e ipotesi», schivandosi dalla vista proprio per la sua consistenza indefinita. Da tutte le profondità si innalza un «tenue nerofumo grigio» che accompagna le nostre esistenze e ci trasforma in polvere inumidita e placata dalla stratificazione temporale delle sere che si susseguono: «furono, torneranno», ovvero sono state in ere lontane e possono esserlo anche in un futuro prossimo. Il poeta ha camminato lungo questi strati temporali «per ere» in dolori grigi e indefiniti privati di responsabilità. La lirica si conclude con una frammentazione di versi posti tra le parentesi tonde in cui si annota la descrizione di un «vago aspetto» lontano, «esterno», non raggiungibile e «forse reietto».

Il testo scelto per questa analisi prosegue nella direzione di un intrecciarsi del Soggetto, il quale si trascina e ripercorre i luoghi di un paesaggio scomparso, connotato dalla cromatura indistinta del grigio. In schema:

*Paesaggio: Un grigio compatto / perfetto quasi commovente / nel suo voler attutire
attutire; Un grigio che ha in custodia / ogni forma ogni norma / che lascia
ogni sospetto ed ipotesi / in sospeso [...] agli occhi schivo; Un tenue nerofumo
grigio da tutte le profondità / ci accompagna senza darlo a vedere / non lascia
tregua e ci trasforma; polvere polvere inumidita rabbonita di sere.*

*Soggetto: Ho camminato per ere / in questo fecondo deresponsabilizzante / elisir di
grigiori-dolori.*

Sezione: Fu Marghera (?)

(1)

Vuoto come di denti cavati
quadri e intarsi di nulla diversi
l'abbandono non è
né morte né liberazione
l'abbandono è crollo disarticolazione
è strappo di colori e di forme del nulla
che non si rivelò più creante
che in questa spenta saccagnata ridda
secche scadenze dei fuochi del niente
sono bocche slinguate pelli bruciate
forze defenestrate ma per niente
domate o patafisiche in nero in cinerino
smascherate, virate, creative nell'essere
puri colmi di morte della stessa morte

La sezione dal titolo *Fu Marghera (?)* espone un luogo del tutto infernale, ovvero il centro petrolchimico della città di Marghera che versa i suoi liquami tossici nella laguna di Venezia, alludendo a una distruzione costituita da chimiche fiamme tossiche.

Le “Sublimerie” esemplificano le forme di resistenza contro la deturpazione ambientale: in *Conglomerati* il sublime si presenta paradossalmente come una forma riversa sulla “Beltà” del paesaggio—ultima testamentaria forma del sublime poetico di Zanzotto. Il vuoto, che avverte il poeta, è simile a quello di denti cavati: intento a voler rendere l’idea di qualcosa esistito prima e che lascia il segno del proprio abbandono, di cui si parla nei versi successivi. Esso, infatti, non è «né morte né liberazione», non comporta una libertà individuale che sia volontaria o meno, ma piuttosto è qualcosa di molto più forte: «è crollo disarticolazione / è strappo di colori e di forme del nulla». Al di là di questa immagine molto densa, si cela la visione cosmica che domina *Conglomerati*, in questa sezione dominata in particolare dalla scomparsa di qualcosa esistito prima, tenuto insieme da una pervasiva forma di distruzione e sgretolamento del vissuto: il nulla più assoluto. L’abbandono per Zanzotto corrisponde proprio alla negazione più totale: «è strappo di colori e di forme del nulla», ovvero è grigiore, indistinzione e contorno del niente, che coincide con la nullità più assoluta. Il niente, inoltre, si rivelò ancora più creativo e aperto in una stanca e spenta danza «saccagnata ridda» nelle scadenze aride del nulla. Non restano che bocche senza possibilità di pronunciare parola, «pelli bruciate», insieme a forze gettate via «defenestrate» e «per niente domate», oppure sono scienze delle soluzioni immaginarie prima coperte «in nero in cinerino», ma poi «smascherate, virate» e nonostante tutto «creative nell’essere» pur essendo pieni di non vita «della stessa morte». Nel testo si sovrappongono i vettori di Soggetto che deambulando, si abbandona in uno scenario paesaggistico che non emana segnali di alcun genere, attraverso la similitudine che associa il vuoto dei «denti cavati», il vuoto corporale dell’io con quello del corpo-paesaggio. In schema:

Soggetto + Paesaggio: *Vuoto come di denti cavati; l’abbandono non è / né morte né liberazione / l’abbandono è crollo disarticolazione / è strappo di*

*colori e di forme del nulla; secche scadenze dei fuochi del niente;
bocche slinguate pelli bruciate; forze defenestrate [...] smascherate, virate, creative nell'essere [...] colmi di morte
della stessa morte.*

*

Quanti nuovi
e ignoti silenzi m'aspettano
quante zone di onore silenzio
e purità di silenzi irrequiete acclamabili

Ma come saranno quei nuovi silenzi
quanti se ne sono formati
e quanti quanti caduti spariti?
Da quando, da quando non
vi ho più corteggiati né attraversati
né ispirati, miei silenzi già amati
come vi siete innovati ritrovati
o per sempre ahi defilati?

Quante novità del silenzio m'aspettano
forse più pure perché
da tanto da tanto da me incontaminate
per mie distratte, avulse, convulse a nulla
TESI – incontaminati
siete rimasti, e silenzi?

Tutto comunque a voi è audibilità
fronti di audibile vi sottraete ai miei nulla
luci audibili diveniste diventerete diventereste

luci di numeri e numeri
ormai sporti sporgenti sparsi
 volatilizzanti pulviscolari
donazioni del nulla

Verità incontrollabili ma quanto
a me come poco lontane, vere parenti
 vere partorienti 1993 – verità –
luce avventata a crearmi alibi abili
di grandiosi di minimi fiori
 che sono silenzi
tutto è maggiore seppur più vano, forse...
tutto – in colmo di sé – si ritira
 in verità, in silenzi 1993
 affilatissimi in
 iperintelligibili prodigi di
 numeri, alti, alti numeri, fidi
 e – in
 magnanimità forse di tutto
 silenzi silenti magnalità o marginalità
 si vanno e vanno avvantaggiando, onde...

Scende la sera sera e si confonde
Col rumore del forno a microonde

Unica aspettativa del poeta in questo componimento è ormai il silenzio, o meglio «quanti nuovi / e ignoti silenzi». La poesia prosegue attraverso continue domande intorno a nuovi e vecchi silenzi: la frammentazione temporale si raddensa sempre di più in devianti demarcatori temporali («saranno»: futuro; «quei» che indica una lontananza spaziale e forse temporale; «nuovi» ancora futuro). Segue un altro movimento rivolto al passato

« quanti se ne sono formati / e quanti quanti caduti spariti » marcato, come spesso avviene in *Conglomerati*, dalla ripetizione di « quanti », che se da un lato tende a sottolineare l'insistenza delle domande da parte del poeta, dall'altro vuole evocare il senso di lontananza rispetto al presente. Il poeta si chiede come questi silenzi si siano « ritrovati » innovandosi, in quanto consapevole di non averli « più corteggiati né attraversati / né ispirati ». Con un breve cenno al presente, Zanzotto continua a domandarsi quante novità di silenzio ancora gli aspettino e soprattutto se siano rimasti ancora « incontaminati ».

Il medesimo accostamento di tempi tra loro distanti, passato remoto e futuro, fa il suo ritorno nella quarta sezione. Qui i silenzi si mostrano agli occhi del poeta, in una commistione sensoriale tra vista e udito, come « luci audibili » che « diveniste diventerete diventereste » solo numeri « sparsi », « pulviscolari » e « donazioni del nulla ».

L'intera realtà si è fatta più grande, « maggiore », nonostante sia più vana e un mero agglomerato di tempi e di ere geologiche « colmo di sé » che tenta di chiudersi « in verità, in silenzi ». Il componimento si chiude con un salto alla quotidianità, dove il silenzio della sera coincide con l'inconfondibile « rumore del forno a microonde », quasi a voler creare un contrasto anti-lirico con la « magnanimità forse di tutto » evocata nei versi precedenti.

Il testo è attraversato prevalentemente dal vettore soggettivo con qualche, ma sempre ridotta, interferenza con il Paesaggio soprattutto nei versi che chiudono il componimento. Il paesaggio, tuttavia, quando compare, viene sempre evocato dal Soggetto in posizione interrogativa/dubitativa rispetto ad esso. In schema:

Soggetto: *Quanti nuovi / e ignoti silenzi m'aspettano; purità di silenzi irrequiete acclamabili; Ma come saranno quei nuovi silenzi [...] e quanti quanti caduti spariti? Da quando [...] non vi ho più corteggiati né attraversati / né ispirati, miei silenzi già amati; Quante novità del silenzio m'aspettano; da me contaminate / per mie distratte, avulse, convulse a nulla / TESI – incontaminati / siete rimasti, e silenzi?; fronti di audibile vi sottraete ai miei nulla; luci audibili diveniste; volatilizzanti pulviscolari / donazioni del nulla; Verità incontrollabili ma quanto / a me come poco lontane; vere partorienti [...] verità; luce avventata a crearmi alibi abili / di grandiosi minimi fiori / che sono*

*silenzi; tutto è maggiore seppur più vano; tutto [...] si ritira / in verità, in
silenzi; silenzi silenti magnalità o marginalità.*

Paesaggio: Scende la sera sera e si confonde / col rumore del forno a mircoonde.

OSSERVANDO DALL'ALTO DELLA STESSA CHINA IL FEUDO SOTTOSTANTE

[Seconda versione]

in un cupo crepuscolo di luglio

Questo fremere circonvolvente e così in sé
e verso ogni parte disperso
questa febbre già sparita ma attiva
ma non del tutto convinta d'essere attiva
foglie foglie febbrili foglie brividi aneliti
lux aeterna era quella laggiù, divenuta
 ombra intransigente e dura
 oltre ogni jattura
lungi dall'occhio e dalla mano
là verso l'ultima portata dello sguardo s'allungava:
OMBRA in cui stavano COSE

OGGETTI UTENSILI

 carri tini e rastrelli INTERNATI
oggetti che non si lasciavano sapere
né forse percepire – immoti dati
in bilico tra RES e persona, in
tracce – sordine – silenzi
musiche differite differite precipitate al suolo –
o in attesa; o di fretta
o arreso stuolo di se stesse
quarti di tono, ligetiane luces

più – che – tutto e meno – che – tutto
calcati insieme arraffati così all'impossibile
arruffati e perfetti congegni
ARTIGIANALITÀ a ridosso di un suo lutto
OGGETTI – COSE – ENTITÀ – ACRIBIE
poco vogliosi di farsi scorgere
o peggio di farsi tresche di scritture
ATARASSIE PACI TOTALI PERVERSE

Il feudo là sotto nel suo sottrarsi in nonluci disperse
divenuto promessa da sempre frustrata
dall'incorruttibilità di una grata

In una situazione di fermentazione generale: «fremere circonvalente» che si disperde verso «ogni parte», non si registra più un aumento della temperatura corporea (anche se qui viene associata alle piante «foglie foglie febbrili»). Si percepisce, tuttavia, un forte senso di lontananza dettato da una «lux aeterna» divenuta ormai «ombra intransigente e dura», ovvero l'oscurità che copre e non lascia passare alcuna luce a causa della sua consistenza. L'intera prospettiva è calata in una dimensione di penombra in cui tutti gli oggetti e gli elementi della natura si condensano nell'allungamento di un'ombra e oltretutto si tratta di oggetti che non si lasciavano cogliere «che non si lasciavano sapere / né forse percepire», data la loro immobilità tra «RES e persona» rintracciabili in «silenzi», «sordine», «tracce» e «musiche» cadute al suolo. Non si sa se tali oggetti siano in attesa oppure di fretta o un'arresa moltitudine armata di se stessi, forse «quarti di tono». Tutti insieme, tuttavia, formano un'agglomerazione «calcati insieme arraffati così all'impossibile» che nel loro arruffamento creano «perfetti congegni / ARTIGIANALITA'» che si colloca «a ridosso di un suo lutto / OGGETTI – COSE – ENTITA' - ACRIBIE» che non desiderano cadere imprigionati nella fossilità/permanenza della scrittura. Il feudo resta nascosto, lontano da «nonluci disperse», nonostante sia diventato una «promessa», essa rimane irrealizzabile «da sempre frustrata» da una grata che non conosce deterioramento «dall'incorruttibilità di una grata».

Il testo è attraversato da un'ombra di oscurità che si distende lungo il paesaggio tramite le scelte semantiche disposte in ciascun verso. In schema:

*Paesaggio: Questo fremere circonvolvente; verso ogni parte disperso; foglie foglie febbrili
foglie; lux aeterna era quella laggiù, divenuta / ombra intransigente e dura; là
verso l'ultima portata dello sguardo s'allungava; OMBRA in cui stavano
COSE / OGGETTI UTENSILI; oggetti che non si lasciavano sapere / né forse
percepire – immoti dati; tracce – sordine – silenzi / musiche differite differite
precipitate al suolo; più – che – tutto e meno – che – tutto / calcati insieme
arraffati così all'impossibile / arruffati e perfetti congegni / ARTIGIANALITÀ
a ridosso di un suo lutto / OGGETTI – COSE – ENTITÀ – ACRIBIE / poco
vogliosi di farsi scorgere; Il feudo là sotto nel suo sottrarsi in nonluce disperse
/ divenuto promessa sa sempre frustrata / dall'incorruttibilità di una grata.*

L'aria di Dolle*

In basso e basso e basso
lungo la stretta valle di curve e curve e curve
il tenebroso innamorato verde
che scava, bolle, eppure scorre
in mille nomi di piante
e pianticelle radicole forze
di ubertà quasi letalinfernali
o paradisiacamente maniacali –
ma sulla cima che tronca a balaustra
e in unico fulgore aperto, illustra
tutto lo spazio, ecco leggiere geometrie:
tre palazzetti tre case un campanile
e tre osterie:
vedila impavida e quasi severa

nel suo vago proporsi
a schiera, con tutti i soccorsi
di fini diciture
sparse di mutismi
e misterini ben dissimulati –
bondi, Dolle, bondi, quasi distrattamente
eterna anche se come abbandonata,
e minata qua e là
da riflessi di un nostro aldilà:
ma la tua quiddità tutto travalica
non hai bisogno d'esser nemmeno un sogno
perché sei
una cartolina inviata dagli dèi.

Rispetto alla Dolle comparsa per la prima volta in *Dietro il paesaggio* rimane soltanto la sua «aria» in cui l'unica evocazione dell'acqua è rintracciabile nelle inquietanti «forze / di ubertà quasi letalinfernali / o paradisiacamente maniacali» in cui la forma oscura della natura circostante «scava, bolle, eppure scorre». Nella restituzione di un paesaggio ormai al limite dell'onirico, permane ancora qualche segno della sua nobiltà, seppur sottoposto a una continua minaccia, poiché dall'alto «illustra tutto lo spazio», ma i suoi possibili «soccorsi» sono ridotti a «fini diciture / sparse di mutismi / e misterini ben dissimulati». Al soggetto poetico che si trova a registrare l'aspetto di questa nuova e deformata realtà paesaggistica «non rimane che risvegliare verbalmente il paesaggio, riconoscendogli tanto gli scempi subiti, sia una miracolosa capacità di permanenza».⁵⁶³ A questo proposito rievocando il poeta francese Yves Bonnefoy, Zanzotto ha dichiarato che: «i luoghi ci sono, consistono, convivono; chiamano pertanto a nuovi confronti. E, ripeto con Yves

⁵⁶³ F. Vasarri, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, op. cit., p. 122.

Bonnefoy, sono i nostri sogni-incubi e i nostri dèi-paesaggi, vulcanicità sepolta ma sempre attiva per fremiti di allusione, dai Colli Euganei alle Lagune, alle Prealpi alle Dolomiti». ⁵⁶⁴ Tra il primo testo di Dolle (*Dietro il paesaggio*) e quello che compare in *Conglomerati* intercorre, dunque, grazie alla simmetria delle immagini, un radicale spostamento di prospettive. Come ha messo in luce Vasarri: «alla bellezza del luogo, alla sua sinergia con l'uomo si sono infatti sovrapposti i fermenti del boom economico (che Zanzotto, con violenza espressionistica, traduceva in termini di “grande scoppio”) e poi una lunga catena di violazioni, intrusioni edilizie, coltivazioni e allevamenti più o meno intensivi che hanno irrimediabilmente ‘minato’ il paesaggio, di cui sopravvivono, appunto, soltanto quegli scampoli di sacralità *abscondita*, bella o terribile come la matrigna leopardiana ma ormai residuale» ⁵⁶⁵ riportati sulla superficie del reale grazie allo strumento poetico, come ha annotato Zanzotto:

«si dovrà ricordare che la parallela tendenza alla “dissacrazione” (della poesia e della realtà) presenta gli stessi equivoci e gli stessi pericoli. Il sacro non viene distrutto, ma passa alle spalle, si interra. Sussiste nell'oscurità, si sfa in una legione-miriade di meschini, chitinosi, fatui demoni, o libidines o virus, tanto più capaci di ledere quanto meno presenti a una coscienza che crede di aver tutto dominato e demistificato». ⁵⁶⁶

Come avveniva già nel componimento precedente, il testo è attraversato da quello che resta dell'acqua di Dolle, ovvero l'aria, i cui versi sono attraversati dal solo movimento paesaggistico. In schema:

Paesaggio: *In basso e basso e basso; la stretta valle; il tenebroso innamorato verde; in mille nomi di piante / e pianticelle radicole forze; illustra / tutto lo spazio, ecco leggiere geometrie: / tre palazzetti tre case un campanile / e tre osterie; Dolle [...] quasi distrattamente / eterna; la tua quiddità tutto travalica.*

⁵⁶⁴ A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, in *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1376.

⁵⁶⁵ F. Vasarri, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, op. cit., pp. 115-136, p. 123.

⁵⁶⁶ ID., *Il mestiere di poeta*, in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1127.

E così ti rintracciammo

E così ti rintracciammo

immensa madreperla, definito liscio
forte di uno spessore
tra i dieci e i cinquanta ciemme.

No, non c'è posto qui per una misura
ma solo per l'assidua genitura
e cattura e fughe di luci fuse in una
fornace fredda tagliaocchi di sole
alle 5 della sera. E sul lago brughiera
ripulita d'ogni cannuccia e tutte intreccio
di cannuce di luce – no – non ci sono
c'è abbondanza abbondanza di spazio gelato in già-lago
e pur sempre più lago.

In tanto calamitarsi di lacustrità
varie di vari passati, ogni anno divaricati
Oh pacate virtù di mosse minime
di bimbi e omni immobili –
o quasi per timore di sdruciole
bolle il sottoghiaccio e prega prega
o bestemmia – o goda solamente di sé
e della sua proiezione di possente crosta lùcea.

-Dormire, sognare forse, - in piedi, sulla riva
a vedere chi fiammiferi di fotografie ricava
da questa distesa di cerulea lava
tra bolla e bolla, sordità di ricordi, iperfonie
scadenze, latenze, fitte ubbie

di chissà quanti minuti di chissà
quali profondità d'intenso
sforzo che già qui morda ai piedi
e tre lampi di fotofiammiferi e bolle d'aria
minime nell'erculeo spessore del ghiaccio e quante
 metamorfosi o lago ti adorai
 per i tuoi mai-così fitti e ripetuti
 per i tuoi no (serissimi) senza remissione
 per il catalogo, l'empito di stagioni
 in ipnosi.
Luce finalmente fusa e sfusa
in fase di rallentamento eterno
di tormento e di gioia
eterna – e di un ricordo, di una stella
qui nel lago fi ghiaccio abbandonata
là verso il lato opposto ove tutto
allontana da sè il sole morente in folgorio,
tutto è turbato ma
quali ampi spazi qui si dà
tra insettini-figure, come in una radura
protetta da dieci e più eternità.

La luce fattasi ombra in tutta la raccolta, viene finalmente rintracciata dal poeta in questo componimento come un'«immensa madreperla» fatta di «uno spessore / tra i dieci e i cinquanta ciemme». In una simile situazione non è possibile «una misura», ma solo un proliferare di luci «l'assidua genitura» di luci catturate e chiuse «in una / fornace fredda tagliaocchi di sole / alle 5 della sera». Segue una descrizione lacustre fatta di «cannucce di luce», dove il poeta osserva il paesaggio «in piedi» dalla riva e vede coloro che fanno fotografie su una distesa di una lava fredda «cerulea lava» tra ricordi sordi, insieme a «scadenze», «latenze» e a fitti preconcetti «ubbie» che hanno una certa intensità temporale

tra bolle d'aria infiltrate nel resistente «spessore del ghiaccio». Il poeta ha inseguito questa inafferrabile luce in numerose metamorfosi, per il suo «mai» manifestarsi, per i «no (serissimi)», per la veemenza di stagioni che si susseguono come in un'ipnosi. In chiusura, infine, la luce viene esplicitamente invocata, pur riconoscendo il suo manifestarsi nella dissolvenza «fusa e sfusa», trovandosi a essere in una «fase di rallentamento eterno» tra «tormento» e «gioia / eterna» nel ricordo di una stella abbandonata nel lago di ghiaccio dove il sole è morente e tutto appare «turbato». Nonostante questa condizione di abbandono e di lontananza, la luce si dà in ampi spazi «tra insettini-figure», creando un forte contrasto tra l'enormità spaziale del luogo e l'impercettibilità con la quale si manifesta la luce, ma chiusa «come in una radura» e protetta da stratificazioni di eternità. Il testo include il secondo elemento naturale, della serie in cui fa ritorno il paesaggio, che corrisponde a quello dell'acqua tramite l'immagine del lago. Secondo il consueto schema:

Paesaggio: immensa madreperla [...] tra i dieci e i cinquanta ciemme; non c'è posto qui per una misura; fughe di luci fuse in una; fornace fredda tagliaocchi di sole; sul lago brughiera; spazio gelato in già-lago; / e pur sempre più lago; In tanto calamitarsi di lacustrità / varie di vari passati, ogni anno divaricati; bolle il sottoghiaccio; della sua proiezione di possente crosta lùcea; da questa distesa di cerulea lava; tre lampi di fotofiammiferi e bolle d'aria; / minime nell'erculeo spessore del ghiaccio e quante / metamorfosi o lago ti adorai / per i tuoi mai-così fitti e ripetuti / per i tuoi no (serissimi) senza remissione [...] l'empito di stagioni / in ipnosi; Luce finalmente fusa e sfusa / in fase di rallentamento eterno; e di un ricordo, di una stella / qui nel lago di ghiaccio abbandonata; tutto è turbato; quali ampi spazi qui si dà / tra insettini-figure, come in una radura / protetta da dieci e più eternità.

Sezione *Euganei*

(2)

Geometrico avvenimento
improvvisamente allucinante
tra tanti segni di intrichi topologici
a una curva di stradine
che tagli il fiato
che toglia appoggio sotto i piedi
ma che tutto ridai
in un'immaginabile misura
di tutte le misure,
altare di te stesso
Trimurti
volta con passione smisurata
a comporsi per sempre
e ad ogni svolta dirompere –
Alta preghiera trina ed una
a se stessa rivolta
Monito senza fine certezza che qui
ci confina, statue di sale
con te divenuti, gioiosamente per sempre
pare che sfrontatamente il sublime in te si ritempri
ma pur col non darlo a vedere del tutto.

La seconda poesia contenuta nella sezione *Euganei* porta il lettore all'interno di una dimensione spazio-temporale contrastante: il tentativo di delimitare "geometricamente" un avvenimento, che tuttavia si rivela improvvisamente «allucinate», e gli «intrichi topologici» fatti di «tanti segni» che vuole marcare una forte senso di stratificazione. L'avvenimento di cui parla Zanzotto rievoca una parte essenziale del pensiero di Martin

Heidegger, secondo il quale la manifestazione dell'essere non consiste in una pura essenza, ovvero non "è", ma semmai "accade" come un evento. L'esser vero, spiega Heidegger, non "è" ma "si invia" (si mette in strada e si manda), si tras-mette; detto in altri termini, non è un'essenza stabile ma un evento (*Ereignis*), temporaneo, fallibile, singolare. L'unica diretta manifestazione dell'essere coincide, secondo Heidegger, con il linguaggio: la scoperta del carattere linguistico dell'accadere dell'essere si riverbera sulla concezione dell'essere stesso, che risulta spogliato dei tratti attribuitigli dalla tradizione metafisica. L'essere non "è" (qualcosa) ma "si dà" (in tedesco: *es gibt*), cioè accade di volta in volta e non è comprensibile attraverso una definizione ultima, definitiva ma, in senso filosofico, è un "evento", cioè è "possibilità", è progetto continuo.

Tale concezione filosofica può spiegare la funzione di questo «avvenimento» che toglie il fiato e la terra sotto i piedi, ma che allo stesso tempo è in grado di restituire «un'immaginabile misura / di tutte le misure», sino a innalzarsi a manifestazione divina: «Trimurti». Questo vocabolo di origine sanscrita indica la massima rappresentazione dei tre aspetti della divinità induista: creatrice, conservatrice e distruttrice.

Questo avvenimento è carico di una potenza così grande che diventa «alta preghiera una e trina», oltre ad essere un avvertimento continuo «monito senza fine» e unica «certezza» che tiene gli esseri umani confinati qui, come «statue di sale». Esso, inoltre, accoglie il sublime e al suo interno si rigenera e si solleva, nonostante non lo ostenti più di tanto.

Il componimento è attraversato dal movimento del paesaggio, poiché insieme ai tre precedenti, va a costituire il terzo elemento terrestre, quello della terra e lo stare al mondo da parte del soggetto. In schema:

Paesaggio: *Geometrico avvenimento; tra tanti segni di intrichi topologici / a una curva di stradine; toglie appoggio sotto i piedi; a comporsi per sempre / e ad ogni svolta dirompere; statue di sale; pare che sfrontatamente il sublime in te si ritempri / ma pur col non darlo a vedere del tutto.*

Sezione: **FIAMMELLE QUA E LA' PER I PRATI**

Papaveri

Fiammelle qua e là per prati
friggono luci disperse ognuna in sé
quelle siamo noi, racimoli del fuoco
che pur disseminando resta pari a se stesso
è zero che dona, da zero, il suo vero

(interno copertina
del codice postale)

Fanno qui il loro ritorno i papaveri, protagonisti della raccolta *Meteo*, però ora sotto la parvenza di piccole fiamme: luci che si disperdono nei prati luccicando, o meglio friggendo, sotto un sole indubbiamente radioattivo. Così come le «fiammelle» dei papaveri si collocano disperdendosi nei prati «ognuna in sé» anche noi esseri umani, piccoli racemi «racimoli» di un «fuoco» che nonostante si diffonda nell'aria rimane sempre «pari a se stesso». Il fuoco che evoca il colore del papavero diventa la simbologia attraverso la quale Zanzotto identifica la parte della pianta contenete il seme, che, pur rimanendo sempre sufficiente «pari» per sé stesso, ovvero «zero», quindi, vuoto che non solo accoglie ma dissemina, che offre «il suo vero» partendo dal nulla. La pianta del papavero, che rievoca la condizione stessa dell'uomo, viene innalzata in *Conglomerati* a modello di marginalità, resistenza e autenticità, capace di restituire una bellezza scomparsa.

Il componimento chiude il ciclo degli elementi naturali con l'immagine dei papaveri che appaiono come piccole fiamme, includendo così anche l'ultima componente dei quattro elementi terrestri in questo caso rappresentata dal fuoco. Il testo, dunque, è ancora interamente attraversato dal movimento del paesaggio. In schema:

Paesaggio: *Fiammelle qua e là per i prati / friggono luci disperse ognuna in sé / quelle
siamo noi, racimoli del fuoco / che [...] è zero che dona, da zero, il suo vero.*

Sezione: **ISOLA DEI MORTI – SUBLIMERIE**

Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra

Mentre tutto trema del delirio del clima
e la brama di uccidere maligna inventa inventa

Rasi sono i luoghi in cui resistere,
luoghi dove Muse si danno convegno
per mantenere l'eco di un'armonia
per ricordarci ancora che esiste il sublime
per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie

[[di Beltà

Raro pur sempre e sepolto nelle selve d'ombra di armi totali
un Luogo: e ora rinasce e tenta difenderci dall'ira del cosmo.

L'anafora della congiunzione temporale «mentre» ha la funzione di portare sullo stesso piano, appiattendolo, tre elementi storico-ambientali, le sozzure dell'inquinamento «tanfo», la «grandine» per i bizzarri stravolgimenti climatici e i «cumuli di guerra», gli ossari presenti nel bosco del Montello.

Contemporaneo al «delirio del clima» il poeta avverte anche una diffusa cattiveria nel mondo, una continua «brama di uccidere» che non smette mai di meditare nuovi piani.

Sono «rari» quei luoghi in cui è ancora possibile re-esistere, ricominciare ad essere, conferendo anche un'utopica possibilità di esistere nuovamente attraverso una nuova forma di scrittura, in grado di restituire senso all'esistenza. Sono questi quei luoghi in cui può ancora esserci traccia di un'armonia e dove si incontra la poesia «dove Muse si danno

convegno», al fine di ricordarci che il sublime può ancora esistere, non solo per esaltare di nuovo «gli antichi splendori», ma anche e soprattutto per accogliere nuovi segni e percorsi di «Beltà», ormai offesa.

Eppure, deve esserci, anche se nascosto nelle zone oscure del potere e delle guerre, un luogo, o meglio il «Luogo»⁵⁶⁷ che «rinasce» per cercare di «difenderci dall'ira del cosmo». Conclusa l'ultima parentesi di *Conlglomerati* dedicata interamente al paesaggio, con questo componimento tornano i luoghi della memoria in cui il Soggetto si trova dinnanzi ai ricordi devianti di quello che rimane del paesaggio. I movimenti che attraversano il testo sono, dunque, quelli di Paesaggio e Soggetto. In schema:

Paesaggio + Soggetto: *tanfo e grandine e cumuli di guerra; Mentre tutto trema nel delirio del clima; Rari sono i luoghi in cui resistere, / luoghi dove Muse si danno convegno / per mantenere l'eco di un'armonia / per ricordarci ancora che esiste il sublime / per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie / di Beltà; Raro pur sempre e sepolto nelle selve d'ombra di armi totali / un Luogo [...] tenta difenderci dall'ira del cosmo.*

*

Nel più accanitamente disseppeilito

dei verdi dei versi

dei ghiacci

Nel supremo tepore o torpore dei colori

indulgenti inclementi insolenti

senza tempo senza ore

In questi pochi versi Zanzotto insiste ancora più radicalmente sull'immagine della conglomerazione, fatta di natura con i suoi colori, un tempo armonici «verdi», di linguaggio «versi» e di freddure fosfeniche «ghiacci» (elemento positivo). In questa densa stratificazione si confondono il «tepore» e allo stesso tempo il «torpore» di colori

⁵⁶⁷ Riferimenti in cui parla del luogo, nessun luogo, gnessulogo...

disarmonici, che implorano indulgenza, inclemenza e insolenza lungo un tempo sospeso «senza ore». Anche in questo componimento si condensano i ricordi del paesaggio che sono rimasti congelati e sottratti all'oblio grazie al Soggetto che ne ha registrato l'esistenza nei versi poetici. In schema:

Soggetto + Paesaggio: *Nel più accanitamente disseppellito / dei verdi dei versi / dei ghiacci; Nel supremo tepore o torpore dei colori [...] sena tempo senza ore.*

Quanto mistero di luce è uscito in lanugini
e tenuissime spine-spume da voi occhi
quanto avete dato al mondo oggi, occhi
d'insetti, di animaletti, e
-di inusitati esseri – umani

Quanto è uscito per il mondo, a formalo, a
irrorarlo di luci lanugini sotto il sole
da tutti gli occhi, dai miei
da tutti noi insetti ebbri e dolci! E maligni

E poi e poi, cadere, non risorgere, ipervedere
argutamente. Sento che troppo
ambiguo e necessario e profondo
è il fatto che mi pattuisce coi colori del mondo
E perché “di questo”
e non di un altro mondo

Ritorna qui il motivo della luce, uscita in impercettibili «lanugini» e dalle loro appuntite ma «tenuissime spine-spume». La pulviscolarità di una luce misteriosa porta in evidenza un tema piuttosto centrale nella poesia di Zanzotto, ovvero quello degli occhi, in posizione anaforica posta a fine verso, quasi ad esaltarne il significante. In questione sono gli occhi «d'insetti, di animaletti» insieme a quelli di strani essere (forse umani?), di difficile

definizione «inusitati esseri – umani». Il mistero di luce è comparso tra le strade del mondo, fino a conferirgli una forma, oltre che a cospargerlo di «luci lanugini» al sole ed è visibile a chiunque «tutti noi insetti ebbri e dolci! E maligni». Il poeta riduce l'intera umanità e la sua prospettiva a quella minima ed essenziale di un essere microscopico che si trova a stretto contatto con la terra: da questo microcosmo la visione sul mondo si fa sempre più ampia. Dopo essere caduto e poi non “risorto”, Zanzotto insiste sulla possibilità di allargare il campo visivo, una possibilità di indagine acuta del reale: «ipervedere / argutamente». Le sensazioni del poeta appaiono confuse, dalle quali ne scaturisce la necessità conoscitiva aperta a una comprensione del cambiamento in atto «il fatto che mi pattuisce coi colori del mondo» a lui non più riconoscibili come tali e proprio perché si tratta «“di questo”» e non di un altro universo.

Il testo è attraversato ancora una volta dai movimenti di Soggetto e Paesaggio, la cui memoria, però, è racchiusa nell'immagine dell'occhio: organo percettivo che risulta più affidabile rispetto a quello mentale. L'occhio, oltre a evocare l'idea della circolarità protettiva – tema caro a Zanzotto – rappresenta quella parte del corpo ad aver registrato l'ultima porzione di paesaggio rimasta impressa nella mente e che garantisce un'ultima possibilità di evocarlo. In schema:

Soggetto + Paesaggio: *Quanto mistero di luce è uscito in lanugini; spine-spume da voi occhi / quanto avete dato al mondo oggi, occhi [...] umani; Quanto è uscito per il mondo, a formarlo [...] di luci lanugini sotto il sole / da tutti gli occhi, dai miei; cadere, non risorgere, ipervedere; Sento che troppo / ambiguo e necessario e profondo / è il fatto che mi pattuisce coi colori del mondo; “di questo” / e non si un altro mondo.*

Sezione: VERSI CASALINGHI

Tante, tante odi, scritti, emblemi
[...]

Emblema:

Se manchi, è questo, è questo il tuo essere
e non si può dire assenza
è per eccesso di convergenza
che ogni fosfenico vortice anelò a raggiungere
e per non aver mai raggiunto
 è sempre oltre il punto
 della del e più
 Δοῦλός εἰμι σοῦ¹

¹Sono tuo schiavo

L'ultima sezione del componimento risulta interessante per la rievocazione, seppur implicita, del «vacuo soma» presente già nelle *IX Ecloghe*, diventato qui un «emblema». Il disegno grafico dell'io che fuoriesce dal corpo viene confermata nella scelta iconografica di un emblema, al centro del quale si colloca la mancanza come elemento costituente e imprescindibile per l'essere. La mancanza, che non è un'assenza, è dovuta a un'esagerazione di chiusura, «eccesso di convergenza», in cui il poeta desiderava ardentemente essere risucchiato nel vortice fosfenico, ovvero nel barlume prezioso di luce creativa inafferrabile e «sempre oltre il punto» del quale il poeta è diventato schiavo. In questo componimento Zanzotto sembra voler tirare le fila di quanto ha scritto sino a quel momento e il testo risulta incentrato unicamente sul vettore soggettivo. L'ultima sezione considerata per l'analisi di questo lavoro – *Versi casalinghi* – riconduce il discorso sull'io lirico e, dunque, colloca al centro dei versi il Soggetto. In schema:

Soggetto: *tante odi, scritti, emblemi; tracce, eri qui, su questi percorsi e [...] ora tu giungerai; ed ora è come giammai; tangibile [...] invisibilità; boschi intricati [...] giammai sono stati né stati inventati / e pur sempre saranno inventati; Se manchi, è questo, è questo il tuo essere / e non si può dire assenza [...] che ogni fosfenico vortice anelò a raggiungere; “Sono tuo schiavo”.*

Colori veri, colori falsi

distintamente accessibili ed amanti – falsi/veri
fitti nel porvi proporvi in falso
vero trionfo raccordo scomparse

Colori scomparsi selvaggiamente in

tracce salubri o folli ardente-
mente accorsi e di altrettanto
nel dolcissimo falso/vero lenemente
dispersi. All’occorrere
all’aggrovigliarsi un mai maturo
insufficiente impalese allo snodo
allo svincolo eterno
o semietero adeguati...

e trema la memoria nel e-trema

trema ridurvi a sé all’incavo al soffolto
al sovrapporsi trema
là col vostro sfuggire
col vostro salutare sfuggire
col vostro distillarvi in fine e inizio.

Si rassicura per un
 attimo il vezzo, vizio del-
 l'impossibile levissimo schiocco delle
 labbra puerili da mammille punti
 strappate, in alto/umile
 avvantaggiarsi di vita su vita

I colori si manifestano ora in una confusione di aggrovigliamenti e snodi eterni o semieterni: «all'accorrere / all'aggrovigliarsi» in un imperfetto «snodo eterno / o semieterno», esordendo per coppie antinomiche essi possono essere veri o falsi, «accessibili ed amanti» nel «vero trionfo» della scomparsa in un raccordo. Seguono poi quei «colori scomparsi selvaggiamente» ma rintracciabili in qualche frammento forse ancora puro e benefico, «accorsi» con ardore e allo stesso tempo lievemente «dispersi». Il ricordo lontano di ciò che erano stati i colori comporta un tremore della memoria, dissestata anche dall'era digitale «e-trema» come un “e-mail”, implicando una perpetua lontananza comunicativa e virtuale. I colori si incastrano ora nell'«incavo» a ciò che è appoggiato «al soffolto» creando un'infinita sovrapposizione e stratificazione, che tuttavia, si fa sfuggente distillandosi dalla fine all'inizio.

In chiusura il componimento presenta altri pochi versi, graficamente distaccati dalla parte iniziale, che descrivono lo «schiocco» compiuto dalle labbra dell'infante mentre allatta in un'immagine che convoca «alto/umile», una vita che si avvantaggia di un'altra vita. Apparentemente distaccati dal resto della poesia, questi versi potrebbero evocare la medesima condizione in cui si trova il poeta: forse un tentativo di assicurazione e vitalità materna (dettata dal gesto dell'allattamento del nutrimento dell'infante), un ritorno al *petèl* in un momento di forte scossa per la memoria paesaggistica del poeta. I colori non corrispondono ad alcun referente reale e non rievocano nessuna possibilità di armonia con il passato. Anche in questo caso il testo è attraversato dal movimento soggettivo. In schema:

Soggetto: *colori veri, colori falsi / distintamente accessibili; fitti nel porvi proporvi in falso; Colori scomparsi selvaggiamente in / trecce salubri o folli; nel dolcissimo falso/vero lenemente / dispersi; all'aggrovigliarsi un mai maturo [...] allo snodo / allo svincolo eterno; E trema la memoria nel e-trema; ridurvi a sé all'incavo al soffolto / al sovrapporsi trema / là col vostro sfuggire; col vostro distillarvi in fine e inizio; Si rassicura per un / attimo il [...] vizio del- / l'impossibile levissimo schiocco delle / labbra puerili da mammille punti / strappate.*

Penso alle volte che noi (tutti i viventi) –
siamo un messaggio che viene scambiato
tra due (o nx) entità.

I nostri corpi, con tanto grossolani errori di costruzione

-che però potrebbero essere
grossolani scherzi da osteria – tipo usare le
stesse zone per l'espulsione di detrità e la
fabbricazione di nuovissimi corpi, siamo
appunto qualcosa da decifrare,
con beneficio che il messaggio venga a sua
volta certificato
e portato a conoscenza del suo stesso senso
Senso che si sente senso – ma cripticamente
Tuttavia – e sepolto in sé, nel suo essere “vita”

singola vita.

Latente ideologia in ogni malattia

In ogni corpo vivente

(atto scritto nonostante il dito a scatto 2004?)

In questa poesia Zanzotto riflette sulla condizione che riguarda tutti gli esseri viventi posta sullo stesso piano della scrittura: «siamo un messaggio» in continuo conflitto tra due o più entità e i nostri corpi sono fatti di «grossolani errori di costruzione» o forse «grossolani scherzi da osteria». L'esempio che va a completare la grossolanità dei corpi, potrebbe risiedere nel fatto che si usino gli stessi spazi «per l'espulsione di detriti» e per la «fabbricazione di nuovissimi corpi», ma il punto è che siamo tutti qualcosa che necessita di decifrazione. Il messaggio interpretato deve però corrispondere al «suo stesso senso», dunque significato e significante devono necessariamente coincidere, nonostante vi sia una scissione interna (*Beltà* «dove i due sensi coincidono?»). Il senso, infatti, è «sepolto» nel suo essere sé stesso, nell'essere una sola vita. I due versi finali mettono in luce una nascosta ideologia insita in ogni corpo e in ogni malattia, che divide ancora una volta l'essere nella sua impossibile interezza fisica nella coppia io-corpo. Zanzotto, infine, precisa di aver scritto questo componimento, probabilmente nel 2004, nonostante la patologia dei tendini flessori delle dita che gli rallentano l'atto della scrittura «il dito a scatto». Il Soggetto rappresenta ancora l'unico movimento che attraversa il testo poetico. In schema:

Soggetto: *Penso alle volte che noi (tutti i viventi); siamo un messaggio che viene scambiato / tra due (o nx) entità; I nostri corpi, con tanto grossolani errori di costruzione; siamo appunto qualcosa da decifrare; Senso che si sente senso [...] e sepolto in sé, nel suo stesso essere "vita" / singola vita; Latente ideologia in ogni malattia / in ogni corpo vivente; atto scritto nonostante il dito a scatto.*

Parola, silenzio

Siccome un bel tacer non fu mai scritto
un bello scritto non fu mai tacere.
In ogni caso si forma un conflitto
al quale non si può soprassedere.

Dell'ossimoro fatta la frittata
-tale fu la richiesta truffaldina-
si dié inizio a una torbida abbuffata
del pro e del contro in allegra manfrina.

Sì parola, sì silenzio: infine assenzio.

In una struttura piuttosto classica, simile all'attacco di un sonetto, Zanzotto conclude la parabola di *Conglomerati* in un definitivo silenzio, o meglio nel conflitto tra parola e silenzio. Con il chiasmo dei primi due versi, il poeta sostiene che dato che non fu mai scritto del silenzio, uno scritto bello potrebbe essere il silenzio stesso, ma questo genererebbe un conflitto inevitabile. Dopo aver creato un composto di vari e contrastanti elementi (quelli della sua poesia) si diede inizio a una non precisa, quasi oscura e contaminata «torbida» appropriazione di quanto fosse favorevole o meno in un'allegria lunghezza interminabile. Parole e silenzio vengono confermate entrambe per sfociare nell'«assenzio» in un gioco di percezioni differenti.

Il testo, che chiude l'analisi dei componimenti analizzati sin qui, è ancora incentrato sull'unico vettore soggettivo trovando rifugio nell'oscillazione tra la parola e il silenzio, come denota il titolo scelto. In schema:

Soggetto: *un bel tacer non fu mai scritto / un bello scritto non fu mai tacere; si forma un conflitto / al quale non si può soprassedere; Dell'ossimoro fatta la frittata [...] si dié inizio a una torbida abbuffata; Sì parola, sì silenzio.*

5. Conclusioni

5.1. Risultati di ricerca

Lo stato attuale degli studi esistenti intorno all'opera di Andrea Zanzotto mostra una certa concentrazione soprattutto sugli aspetti linguistici che la ricezione critica ha individuato, in modo più rilevante, nella raccolta poetica del 1968 *La Beltà*, opera sulla quale esiste un'ampia bibliografia, curata tra gli altri da Luca Stefanelli⁵⁶⁸ e Gian Maria Annovi.⁵⁶⁹ Insistendo sul principale fattore linguistico, la maggior parte degli altri studi, invece, si è concentrata sull'uso del significante linguistico alla luce delle teorie psicanalitiche di J. Lacan, come Amedeo Giacomini,⁵⁷⁰ Luigi Milone,⁵⁷¹ Mario Moroni⁵⁷² e Stefano Agosti.⁵⁷³ Altri studi⁵⁷⁴ di carattere linguistico riguardano la trilogia composta da *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986); la raccolta in dialetto veneto *Filò*⁵⁷⁵ e il poemetto dialettale *Mistieròi*.⁵⁷⁶ Stefano Dal Bianco, oltre a essere il curatore principale dell'opera

⁵⁶⁸ L. Stefanelli, *Tracce intertestuali nella "Beltà" di Andrea Zanzotto: fra Baudelaire, Leopardi, Leiris*, in «Strumenti critici», 2009; ID., *Intersezioni. Tra "Pasque", "La Beltà", "Gli Sguardi i Fatti e Senhal"*, «Autografo», 2011; ID., *Forme macrotestuali nella poesia di Andrea Zanzotto. Da Dietro il paesaggio a Conglomerati*, Rivista «Ulisse», 2012.

⁵⁶⁹ G. Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Gedit, Bologna, 2008; ID., 1968 / *Beltà: Corpo, violenza e linguaggio in Andrea Zanzotto*, «Carte italiane», vol. 2, 2008.

⁵⁷⁰ A. Giacomini, *Da «Dietro il paesaggio» alle «IX Ecloghe»: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», Vol. 4, No. 8/9 (luglio-novembre 1974), pp. 185-205, 1974.

⁵⁷¹ L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», Vol. 4, No. 8/9 (luglio-novembre 1974), pp. 207-235, 1974.

⁵⁷² M. Moroni, *Andrea Zanzotto: "L'io" come unità minima di testimonianza critica*, «Italica», Vol. 73, No. 1 (Spring, 1996), pp. 83-102, 1996.

⁵⁷³ S. Agosti, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano, 2015.

⁵⁷⁴ L. Tassoni, *Discorso interdetto ed elaborazione del senso: riflessioni sulla trilogia di Zanzotto*, S.I., 1988; F. Venturi, *Genesi e storia della "Trilogia" di Andrea Zanzotto*, MOD, Edizioni ETS, 2016; G. M. Villalta, *La costanza del vocativo: lettura della trilogia di Andrea Zanzotto. Il Galateo in bosco, Fosfeni, Idioma*, Guerini e associati, Milano, 1992; J. P. Welle, *Il Galateo in Bosco and the Petrarchism of Andrea Zanzotto*, Italica, Vol. 62, No. 1 (Spring, 1985), pp. 41-53, 1985.

⁵⁷⁵ Nella prima edizione del 1976 la raccolta era divisa in due sezioni: la prima di filastrocche e litanie per il film *Il Casanova* di Federico Fellini, mentre la seconda è costituita dalla sezione omonima *Filò* scritta in dialetto trevigiano.

⁵⁷⁶ A. Zanzotto, *In nessuna lingua, in nessun luogo. Le poesie in dialetto: 1938-2009*, nota introduttiva di G. Agamben, pref. di S. Dal Bianco, Quodlibet, Macerata, 2019; S. Bassi, *Un «giardiniero e botanico delle lingue». Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato a.a. 2009-2010, Università Ca' Foscari, 2010; G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979; G. Sommovilla, «Idioma», *Lettere*, XLII, 436, aprile 1987, pp. 328-30, 1987.

di Zanzotto presso Mondadori, ne ha analizzato a fondo le raccolte poetiche, come anche le pagine di prosa (*Prose scelte – Sull’Altopiano*, 1942-1954) e i saggi (*Prospezioni e consuntivi*), e si è occupato dell’aspetto metrico e retorico.⁵⁷⁷ Questi studi sono fondamentali e costituiscono il punto di partenza per la formulazione della questione linguistica, su cui si fonda uno degli obiettivi di ricerca di questa tesi.

Rispetto alla vasta *literature review* esistente incentrata sul corpo centrale delle poesie di Zanzotto emerge dalle ricerche svolte per questa tesi un fattore di novità rispetto agli studi precedenti: le liriche presenti nelle *IX Ecloghe* (1962) segnalano già un momento di grande cambiamento nella poesia di Zanzotto, forse addirittura già anticipato in *Vocativo*, un momento che invece alcuni critici avevano visto nella raccolta successiva, *La Beltà* (1968). A mio avviso, però, è proprio nelle *IX Ecloghe*, che emerge per la prima volta l’incertezza sulla rappresentazione del soggetto, già anticipata nel precedente *Vocativo*, raccolta con la quale può essere confermato il fatto che solo in seguito alla frammentazione soggettiva possa aver luogo anche quella linguistica, come per esempio avviene nelle liriche *Esistere psichicamente* o in *Caso Vocativo*. Già in *Vocativo* possono essere intravisti alcuni segnali linguistici di provenienza scientifica o comunque estranea al campo semantico puramente poetico: tutte le componenti del reale sono minimizzate ai campi semantici della bava, del filamento e del nulla più assoluto, «ricchissimo nihil». Solo tramite queste dimensioni di negazione ontologica l’io lirico può identificare la propria consistenza corporale e psichica: «solo egro spiraglio» o «solo psiche». Nelle *IX Ecloghe*, infatti, questo aspetto è ancora più incisivo e marcato poiché viene raggiunto il momento di estrema tensione, prima della rottura definitiva che naturalmente è più esplicita linguisticamente in *La Beltà*. Nelle *IX Ecloghe* la figurabilità dell’io viene a scontrarsi con la macchia, che impedisce al soggetto di autorappresentarsi. Le *IX Ecloghe*, oltre a marcare l’accoglienza di nuovi campi semantici – in particolare quelli scientifici – nella produzione di Zanzotto, in cui il linguaggio «tenta il ricorso a diversi sistemi significazionali, extralinguistici, che colgano e restituiscano la destrutturazione di un

⁵⁷⁷ S. Dal Bianco, *Le vocali di Zanzotto*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I, Bern, pp. 15-37, 1995; ID., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1997.

corpo-paesaggio devastato nella propria coesione semantica»,⁵⁷⁸ fino al raggiungimento del suo culmine, reso ancora più esplicito nelle raccolte successive e più mature. Per questo è stato fondamentale affrontare le poesie, percorrendo la traccia ambientale delle ultime raccolte (*Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*), non solo tramite un'analisi linguistico-filologica, ma anche tramite la prospettiva più ampia connessa all'ecologia letteraria.

Un ulteriore risultato di ricerca riguarda la raccolta *Dietro il paesaggio*, che si configura subito come libro sperimentale, le cui occorrenze geologico-semantiche che ricorrono già in questa raccolta d'esordio, si sedimenteranno lungo l'intera opera poetica di Zanzotto.

5.2. Questione metodologica

5.2.1. Nuovo apparato critico: struttura del commento

In risposta alla domanda di ricerca di natura metodologica messa in luce nell'*Introduzione*, è stata ridefinita la struttura dell'apparato critico: dal momento che sono stati applicati nuovi metodi di indagine per l'analisi ermeneutica dei testi poetici, è stata ridefinita anche la struttura dell'apparato critico. Questa nuova ridefinizione si focalizza intorno a sette principali strumenti di indagine. Qui di seguito se ne riportano in forma schematica i primi quattro, mentre agli ultimi tre è dedicata una sezione apposita per ciascuno.

Il primo di questi strumenti considerato riguarda una breve analisi metrico-stilistica dei componimenti che risulta più canonica e classica nelle prime tre raccolte considerate per le analisi di questa tesi (*Dietro il paesaggio*, *Vocativo* e *IX Ecloghe*) mentre è meno classificabile nelle ultime tre (*Meteo*, *Sovrimpressioni*, *Conglomerati*), dove predomina una struttura metrica più libera, tendente a forme ipermetropi e lontana da ogni forma tradizionale. Il secondo strumento di indagine è incentrato sulla struttura vera e propria del componimento, da cui emerge il terzo dispositivo analitico in cui fa da perno il rapporto tra suono e senso, che risulta cruciale per la comprensione del testo poetico zanzottiano: spesso è notevole il modo in cui la costruzione metrico-ritmica interferisce

⁵⁷⁸ N. Lorenzini, *Citazione e mise en abyme nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Poetiche» 1/2002, p. 17.

con la scelta dei campi semantici utilizzati da Zanzotto. Il quarto strumento di indagine si è concentrato sull'analisi ermeneutica vera e propria per comprendere il contenuto del testo poetico. Un fattore di novità che è emerso da questo approccio interpretativo, e che ne ha determinato il nuovo disegno strutturale, è rappresentato dal fatto che la comprensione del testo non possa essere tratta da ogni singolo lemma presente sulla pagina, ma talvolta e nei casi più complessi il senso proviene da una visione di insieme e il più delle volte dal rapporto tra suono e senso. Tra questi “casi particolarmente complessi” si possono evocare, in *Dietro il paesaggio*, gli esempi di allitterazioni presenti in componimenti come *Distanza* e *Acqua di Dolle* (soprattutto se confrontata con *L'Aria di Dolle* presente in *Conglomerati*). Ancora più emblematici sono i casi presenti in *Vocativo*, come le assonanze e consonanze che in *Epifania* ed *Esistere psichicamente* tengono insieme la trama delle liriche. Nelle raccolte successive, invece, come avviene spesso in *Meteo* e *Sovrimpressioni*, la costruzione tra suono e senso si avverte maggiormente nei componimenti strutturalmente brevi.

5.2.2. Analisi dei movimenti

Il quinto strumento di indagine richiede una sezione di disamina più dettagliata, poiché riguarda l'analisi condotta per ciascun testo poetico intorno ai tre principali movimenti che possono essere rilevati in tutta l'opera di Zanzotto: Paesaggio, Linguaggio e Soggetto. Nelle prime tre raccolte possono essere rilevati due principali movimenti: il primo (in *Dietro il paesaggio*) registra una prima evanescenza del “paesaggio”, inteso come incontro frontale tradizionalmente inteso del Soggetto con l'elemento naturale, collocandosi appunto *dietro*, dove il «cingersi intorno» implica ontologicamente il concetto di ambiente, o *Umwelt*. Quella che emerge da questa raccolta è una natura epurata da ogni presenza umana simbolica e fisica, e che vede una progressiva fusione tra Soggetto e Paesaggio, che genera per l'appunto il concetto di ambiente. L'atto di «volgere le spalle» dà avvio a un non-paesaggio, al punto che molti anni dopo in *Sovrimpressioni* (2001) il paesaggio resterà, ma sbarrato e posto tra parentesi (*Ligonàs II* v. 1 «No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]»). Si registra, dunque, una totale pervasività del movimento

paesaggistico ma concepito in questa evoluzione semantica e culturale della trasformazione da paesaggio ad ambiente.

Il secondo movimento, invece, è reso più esplicito in *Vocativo*, in cui si assiste a una più esplicita fusione tra Soggetto e Paesaggio con qualche approssimazione al fattore linguistico. Lo stesso andamento si registra nelle *IX Ecloghe*, che tuttavia, riguarda più da vicino il Soggetto e il Linguaggio, con rare interferenze paesaggistiche. Qui l'io lirico, dinnanzi all'impossibilità verbale di reperire un referente nella realtà magmatica circostante, disegna un percorso che vede metaforicamente la fuoriuscita dell'io lirico dall'involucro-corpo dell'essere e dal paesaggio stesso.

Un ultimo movimento, infine, accomuna le ultime tre raccolte in cui il Paesaggio pervade indistintamente Soggetto e Linguaggio, i quali riflettono una natura invadente e de-realizzata in *Meteo* (1996), dove la botanica infestante, che assume il ruolo di protagonista nell'intera raccolta, genera il Linguaggio e invade il Soggetto poetico. Questa natura indefinita viene "sovrimpressa" come uno schermo televisivo in *Sovrimpressioni* (2001), dove sarà presente un paesaggio della memoria fino a giungere a un ricongiungimento geologico-ontologico con la terra in *Conglomerati* (2009). In quest'ultima raccolta, il movimento della conglomerazione, proprio della materia geologica, segnala l'aggregazione di diverse componenti geologico-telluriche: l'iniziale «volgere le spalle» e il «cingersi» intorno al paesaggio denotano la volontà del Soggetto lirico di addentrarsi e precipitare cantando i versi poetici nella terra.

5.2.3. Materiali genetici e carte preparatorie

Il sesto e più importante strumento di indagine è rappresentato dall'apparato dei materiali genetici che mostrano un maggiore e più profondo movimento interno alla costruzione stessa dei componimenti poetici. Queste carte preparatorie mostrano un importante fattore che aiuta a comprendere più da vicino la sensibilità ambientale insita nella scrittura di Zanzotto.

Sicuramente tra i risultati più attesi e prevedibili si configura una progressiva metamorfosi interna ai materiali stessi che anticipano le stesure definitive, ovvero quella che riguarda

una sempre più marcata trasformazione del paesaggio da “bucolico” e armonico a degradato e devastato. Tale aspetto, naturalmente, non solo rappresenta una casistica maggiore tra i testi poetici analizzati, ma è sicuramente quello più evidente nel movimento che si è cercato di rintracciare.

Il vero fattore di novità e il dato forse più interessante si riscontra nei casi in cui i campi semantici scelti e adottati nelle prime stesure manoscritte, grazie al lavoro di comparazione delle varianti, pongono l’accento in maggiore misura sulle tematiche ecologico-ambientali i cui toni, tuttavia, vengono smorzati nelle stesure definitive. Questa scelta può trovare una plausibile spiegazione se si guarda a un aspetto storico-culturale piuttosto significativo: durante gli esordi poetici di Zanzotto non era ancora diffusa e nota una coscienza ambientale che, invece, risulta evidente dalle prime selezioni linguistiche. Da questo aspetto traspare, dunque, l’atteggiamento cauto e forse timoroso adottato da Zanzotto stesso nella volontà di non rendere del tutto esplicita nei suoi versi poetici tale presa di coscienza, che invece nella sua mente risultava di gran lunga acquisita e consapevole. La sua, infatti, può essere definita una coscienza pre-ambientalista, prima ancora che in Italia e in Europa fosse nota una consapevolezza ecologica vera e propria.⁵⁷⁹ Tra alcuni esempi, in *Dietro il paesaggio* si può evocare la terza stesura manoscritta di *Arse il motore*, dove la scelta di «sfacelo» rispetto a «rovina» marca più incisivamente la componente catastrofica. In *Vocativo*, la scrittura si fa ancora più esplicita nel rappresentare un paesaggio deturpato e pervaso da esplosioni atomiche presenti nelle varianti manoscritte e dattiloscritte di *Caso Vocativo*. Ancora più emblematico in *Fuisse*, in cui a proposito del papavero, la cui presenza sarà cruciale nei libri successivi, è come se Zanzotto avesse già elaborato mentalmente alcune immagini caricate di una certa potenza simbolica e semantica, che, tuttavia, decide di riservare per un momento successivo. Evocativi, invece, i puntini di sospensione che emergono nelle stesure definitive delle *IX Ecloghe*, che inizialmente erano in tutti i casi sostituiti da interi versi poetici, come emerge nel dattiloscritto n. 113 del componimento *13 settembre 1959*; nella

⁵⁷⁹ Tesi sostenuta anche da Marzio Breda nel documentario curato da Denis Brotto, *Logos Zanzotto*, uscito nel 2021 e da Stefano Dal Bianco in *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, Introduzione a *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2011, p. VII, come verrà messo a fuoco più avanti nella sezione che riguarda la “Questione tematica” (§5.3).

IV Ecloga, nel cui manoscritto n. 166 le monadi inizialmente erano pollini e l'insistenza sul fattore stagionale dei cieli; nella prima versione manoscritta (n. 158) di *Con quel cuore che basta* dove prevale un'ambientazione marina «sale d'energia divenivo» tra le sabbie di Marte e le «jungle» di Venere, aspetti resi ancora più espliciti nella seconda versione dattiloscritta e poi smorzati nella stesura definitiva; nella prima versione manoscritta dell'ottava *Ecloga*, infine, viene scelto il termine «dissodato» che è strettamente connesso a un preciso aspetto nel terreno, che scompare nella versione finale, insieme all'identificazione dell'alba con la mineralità delle pietre e alla sopravvivenza della natura rispetto all'umanità (argomento che sarà cruciale in *Conglomerati*). Tra le carte di *Meteo*, compaiono ancora una volta versi che nella stesura finale verranno sostituiti dai puntini di sospensione, come nel caso di *Morèr Sachèr* (manoscritto n. 106). Lo stesso avviene nelle stesure manoscritte (n. 126 e n. 127) di *Non si sa quanto verde*, che mostrano un continuo interrogarsi su una possibile esistenza che si colloca nel nulla più assoluto e che sopprime anche il verde e infine la nota meteorologica, poi scomparsa, nella prima versione manoscritta (n. 114) di *Altri papaveri*.

Anche in *Sovrimpressioni*, e in particolare nella stesura manoscritta (n. 49) di *Postremi luoghi del Galateo in Bosco*, si riscontra una prima insistenza su una indefinita dimensione spaziale presentata nella stratificazione geologica che mostra maggiormente, rispetto alla stesura finale, l'aspetto deturpato del paesaggio e dove era predominante un silenzio proveniente da tempi remoti che assottiglia l'essere. Anche il finale dello stesso componimento presenta notevoli differenze marcando maggiormente tutti gli atti di violazione da parte dell'uomo a discapito del bosco. Lo stesso avviene nella prima stesura manoscritta di *Primizie del primo mese* in cui viene posto l'accento sulla pericolosità delle sostanze tossiche che giungono a gravi combustioni, dove le molecole della vita arrivano a coincidere, nella seconda versione, in «terribili nulla» sino alle esplosioni metalliche.

5.2.4. Epistolari

L'ultimo strumento di indagine riguarda i paratesti che ruotano intorno ai vari scambi epistolari considerati in questa tesi. Questi materiali aiutano a contestualizzare soprattutto la prima ricezione dell'opera di Zanzotto nel contesto della letteratura italiana del Secondo

Novecento: dalle prime letture di *Dietro il paesaggio* da parte di Carlo Betocchi, il quale fu uno dei primi autori a valorizzarne l'originalità e l'importanza poetica; alle case editrici di riferimento che ne hanno accolto l'intera produzione poetica e saggistica; alle consultazioni di alcuni amici, come Franco Fortini, Carlo Della Corte, Marco Forti e Vittorio Sereni.

5.3. Questione linguistica

La pagina poetica di Zanzotto contiene campi semantici provenienti da orizzonti linguistici molto diversi, come è stato anticipato nell'*Introduzione*. Rispetto alla volontà di accostare la tradizione classica a uno scenario post-antropocentrico, come quello della catastrofe ambientale e della crisi climatica, gli esempi più lampanti emergono in maniera più evidente da due raccolte in particolare: *IX Ecloghe* e *Meteo* con qualche anticipazione in *Vocativo*. Naturalmente tale aspetto è reso ancora più esplicito in *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, le cui principali connotazioni rispetto al tema della catastrofe ambientale, a mio avviso, risulterebbero tuttavia più prevedibili se si considera l'aspetto cronologico (2001 e 2009) data la loro collocazione nella contemporaneità più prossima, chiaramente culturalmente più sensibile alle questioni ambientali.

Già in *Vocativo*, ad esempio, talvolta si può cogliere l'allusione alla poesia classica negli aspetti ritmico-metrici, come nel caso di *Idea*, suggeriti dalle rime («scintilla:favilla», «tacente:insorgente»), dalle quasi rime («intorno-giorni», «nitore-irrorà»), dalle assonanze («intorno-colgo», «nitore-alone», «pensieri-eterni») e dalle allitterazioni («molle-uccelli-scintilla», «trionfa e si prostra», «per pigrizie profonde», «selve-seta-sesso», «tutto-tuttavia») che contribuiscono al rallentamento della sintassi rendendo più esplicita l'istanza vocativa. Tali connotazioni classicheggianti subiscono un progressivo accostamento ai nuovi campi semantici di natura extra-poetica che vengono inclusi già a partire da questa raccolta. Più eloquente, invece, è il caso delle *IX Ecloghe*, dove già nel titolo la marca di matrice virgiliana denota una sua incompatibilità con la realtà contemporanea. Sin dalla prima *Ecloga* che reca il sottotitolo anti-classicggiante *I lamenti dei poeti lirici* in cui viene messa in luce l'impossibilità verbale insieme al

tentativo di riesumare la tradizione antica. Nel componimento *Per la finestra nuova* risulta emblematico l'accostamento di immagini contrastanti che vede una sottile ricerca volta ad giustapporre vocaboli aulici e termini della tecnologia più contemporanea: i “giochi” fantascientifici con cui si diverte l'umanità e il ricordo della realtà agreste e contadina. Nella *IV Ecloga*, per evocare un ultimo esempio, appaiono sullo stesso piano: il terzo libro delle *Georgiche* di Virgilio; una citazione dell'Imperatore Adriano, che funge da epigrafe al componimento «Animula vagula blandula» e che per effetto fenomenologico insieme alla poesia latina ha subito una variazione nella musica pop italiana; ancora più emblematica, infine, l'occhio di Polifemo accecato rappresenterebbe il cielo trafitto dal razzo-satellite dello Sputnik sovietico.

In una raccolta come *Meteo* si assiste a una vera e propria destrutturazione linguistica che riflette la devastazione ambientale e l'invasione di quanto vi è di infetto sul pianeta che danneggia indistintamente la terra e conduce al limite l'informità della parola poetica, ormai priva di coesione semantica: dall'«Acido spray del tramonto / Acide radici all'orizzonte / Acido: subitamente inventati linguaggi» negli ultimi versi di *Leggende*, alla potenza linguistica che trova una più efficace possibilità espressiva tramite i segni dell'algebra e della matematica «rosso + rosso + rosso + rosso» con le «sanguinose ^{potenze} dilaganti» accostate al nome latino del calabrone «CRABRO CRABRO» in *Altri papaveri*. Nei Palù di *Sovrimpressioni* viene invocato il dio Pan, il quale sibila una tremante presenza «– Pan, / dove sei? – Sì», fino all'infittirsi del ragionamento intorno alla parola “natura” o forse di «ciò che fu detto natura» di cui non rimase nemmeno il nome, la cui terminazione in “-ura” evoca il senso del divenire proprio della perifrastica attiva latina, nel componimento *Dirti “natura”* e alla peculiare scelta del titolo oraziano *Totus in illis* inserito in una raccolta del 2001. In *Conglomerati*, infine, risulta ancora più marcata l'oscillazione tra uno stile e una variazione ipermetrope non regolare e il mantenimento di ritmi canonici. Tale atteggiamento è costantemente accompagnato dalla volontà di trarre dei *consuntivi* e affidandosi ancora una volta agli strumenti della matematica come unica razionalità dell'universo e dove spesso i titoli delle poesie sono sostituiti dal silenzio di qualche asterisco.

5.4. Questione tematica

Da un punto di vista teorico e tematico, l'*ecocriticism* o l'ecologia letteraria, si colloca in un momento storico cruciale poiché adottando la lente dello straniamento, dimostra come tra le discipline umanistiche come la letteratura e quelle scientifico-ambientali come l'ecologia si sia instaurata una nuova forma di dialogo e apertura. Il discorso ecologico ha inglobato strutture narrative tipicamente letterarie, dando luce al tema ambientale con caratteristiche vicine al romanzo, mentre la letteratura ha attinto dall'ecologia nuovi temi al fine di ampliarne le prospettive argomentative, considerando, quindi, l'impatto nefasto dell'azione umana sulla natura: Antropocene, disastri ambientali e cambiamento climatico. Nell'ambito della letteratura italiana del secondo Novecento si possono considerare altri autori come Italo Calvino, Paolo Volponi, Pier Paolo Pasolini, Mario Rigoni Stern, Ottiero Ottieri, Guido Ceronetti, Gianni Celati e Anna Maria Ortese, i quali, seppur in modi diversi, hanno messo in evidenza la trasformazione del territorio italiano in seguito allo sviluppo industriale del dopoguerra. Questi autori hanno utilizzato la lente ecologica come reazione e forma di resistenza, proprio per averne fatta esperienza diretta, al fine di denunciarne i processi storici e antropologici dell'Italia post-industriale.

Nel contesto della letteratura italiana del secondo Novecento, dunque, è evidente come Zanzotto non sia stato l'unico autore a occuparsi della tematica ecologico-ambientale, ma forse si può confermare che sia stato uno dei pochi autori a «dare voce alle narrazioni corporee» del paesaggio italiano attraverso il testo poetico, (per rievocare la formula di Iovino) ritraendo all'interno dei versi poetici l'*ecosistema* nella sua conformazione fisica. Già nelle prime raccolte poetiche di Zanzotto poteva essere rilevata un'*«ecologia ante litteram»* di cui il poeta si era fatto «portavoce fin dagli anni Cinquanta».⁵⁸⁰ In questa prospettiva, i versi poetici assumono le connotazioni di reali elementi geologici e minerali del suo territorio, diventando i principali interlocutori che esprimono il senso del

⁵⁸⁰ S. Dal Bianco, *La «religio» di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Per Andrea Zanzotto*, Atti del Convegno, Firenze, 29 novembre 2011, a cura di M. G. Beverini- Del Santo e M. Marchi, Polistampa, 2012, pp. 7-21, cit., p. 9.

cambiamento ambientale e storico del paesaggio italiano, e veneto in particolare, in cui Zanzotto ha posto i fondamenti della sua poetica.

Per tutta la sua esistenza Zanzotto ha dedicato un particolare impegno nella difesa del paesaggio e nella tutela ambientale del territorio italiano e delle zone venete dei *Palù*, di cui avvertiva una progressiva minaccia e il rischio della conseguente estinzione. I numerosi scritti di critica militante sono apparsi in riviste letterarie, come: *Verso il montuoso nord*,⁵⁸¹ 1995; *In margine a un vecchio articolo*, pubblicato nel volume *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, 2005; *Sarà (stata) natura?*, pubblicato per la prima volta nel volume *Coscienza e conoscenza dell'abitare ieri e domani. Trasformazione e abbandono degli insediamenti nella Val Belluna*, 2006; *La memoria nella lingua*, pubblicato nel volume fotografico *Viaggio nelle Venezie*, 1999. Zanzotto, inoltre, è intervenuto sulle pagine dei più importanti quotidiani nazionali con i seguenti articoli: *Colli Euganei*, «Corriere della Sera», 28 settembre 1997 (ora confluito nella sezione «Altri luoghi» del “Meridiano”); *Architettura e urbanistica informali*, «La Provincia di Treviso», maggio-giugno 1962, con cinque fotografie che rappresentano alcuni esempi dei primi squilibri nell'assetto urbanistico, residenziale e paesaggistico del Trevigiano; *Il Veneto che se ne va*, «Corriere della Sera» 21 aprile 1970, poi nell'opera *Italia 70. La carta delle Regioni*, Mondadori 1971. Come si è potuto osservare nei capitoli teorici e in particolare in quelli che vedono un diretto dialogo tra gli scritti di Zanzotto e le tematiche ambientali, la sua polemica si fa più accesa contro il processo di globalizzazione e di «vampirismo capitalistico» che ha interessato la trasformazione socio-antropologica dell'Italia post-bellica. Le pagine militanti che si estendono dagli anni Cinquanta del Novecento agli anni Duemila – raccolte nel volume curato da Matteo Giancotti, *Luoghi e paesaggi* (2013) – hanno senz'altro apportato un fondamentale contributo che ha consentito di assumere una nuova prospettiva e un nuovo approccio rispetto all'*ecocriticism* in ambito italiano.

⁵⁸¹ Scritto nel dicembre 1995 e pubblicato senza titolo come prefazione a un'edizione in volume della lettera petrarchesca del Ventoso (F. Petrarca, “*La lettera del Ventoso*”. *Familiarium rerum libri IV*, 1, a cura di M. Formica e M. Jakob, 1996, pp. V-VIII).

Definito anche «ambientalista di spicco nel Novecento poetico italiano», il giornalista Marzio Breda ha sottolineato come Zanzotto fosse «divenuto un riferimento degli ambientalisti». ⁵⁸² Le riflessioni intorno al marcato antropocentrismo che ha intaccato storicamente e geograficamente il territorio italiano, possono essere rintracciate sin dai suoi esordi poetici e nell'opera "centrale" ed emblematica in questo senso: *Il Galateo in Bosco* (1979), raccolta che volutamente non è stata presa in considerazione per questo lavoro, se non su un piano più strettamente tematico, poiché già ampiamente studiata e sulla quale esiste una fitta bibliografia (già accennata nella parte iniziale di questa *Conclusione* §5).

5.5. Ruolo della letteratura nel contesto della crisi ambientale

Il filone dell'*ecocriticism* è entrato a far parte della letteratura italiana solo recentemente e gli studi in merito sono ancora pochi. Tale ragione può essere spiegata dal fatto che in Italia l'ambiente e il paesaggio sono presenti nell'immaginario comune più come crocevia di culture e storia, che in quanto natura intesa come fatto a sé stante. La sensibilità ambientale, dunque, non è ancora stata colta nella sua interezza e con una prospettiva che risulta essere necessaria, soprattutto se si pensa ai numerosi dibattiti sui cambiamenti climatici e ambientali. Andrea Zanzotto ha saputo cogliere tali aspetti e, pertanto, la sua poesia merita di essere analizzata alla luce di queste nuove teorie che in letteratura e soprattutto in quella italiana non hanno ancora assunto una direzione teorica definitiva. Credo sia indispensabile analizzare le teorie sull'*ecocriticism* al fine di comprendere meglio i testi che la letteratura italiana ci ha tramandato, poiché non potremmo mai abbracciare davvero la complessità delle narrazioni materiali che hanno costruito l'identità italiana se non guardando a questa possibilità di ricognizione teorica attraverso la lente della sensibilità ambientale. Il risultato delle ricerche ha consentito in primo luogo di arricchire la *literature review* esistente, restituendo una visione più completa in relazione all'analisi delle poesie scelte e di approfondire il tema "ecocritico".

⁵⁸² Cfr. M. Breda, *In questo progresso scorsoio. Conversazioni con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, 2009.

5.6. Direzioni future di ricerca

Durante il periodo di Doc.Mobility ho avuto modo di approfondire le teorie dell'*ecocriticism*, in funzione dell'analisi dei testi poetici scelti per la lettura critica della mia tesi dottorale, e nel complesso come metodologia di analisi critica. Al fine di ampliare gli studi in questo campo di ricerca, contemporaneamente alla stesura di questa tesi, ho redatto un progetto di Postdoc.Mobility per il quale mi sono avvicinata a due nuovi campi di indagine: la narrativa di Gianni Celati e le metodologie più recenti dell'Ecosemiotica. In questa ottica, questo nuovo progetto – che è stato approvato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca scientifica nel dicembre 2022 – si colloca in linea di continuità ed espansione rispetto al mio lavoro di ricerca fin qui condotto, questa volta indirizzato verso un autore italiano di prosa, in particolare narrativa, analizzato con metodologie che, per quanto sempre attinenti alle *Environmental Humanities*, si rifanno a studi culturali e linguistici più recenti. L'Ecosemiotica risale ai primi anni Novanta e si è posta come una branca della semiotica il cui obiettivo è esaminare gli aspetti ecologici mediati da segni di diverso tipo, compresi quelli che mettono in relazione la cultura umana e l'ecosistema.⁵⁸³ In una prima definizione, l'Ecosemiotica appare come «lo studio dei processi segnici che mettono in relazione gli organismi con il loro ambiente naturale».⁵⁸⁴ L'Ecosemiotica si propone quindi di ampliare le basi e le applicazioni tradizionali della semiotica e quelle intrinseche alla nozione di “segno” in particolare, per estenderle ad altre specie e, potenzialmente, a interi ecosistemi al di là della cultura umana. L'Ecosemiotica è infatti legata alla semiotica così come è stata originariamente delineata da studiosi provenienti dalla semiologia e dal post-strutturalismo europei, come Roland

⁵⁸³ T. Maran, “Towards an integrated methodology of ecosemiotics: The concept of nature-text.” *Sign Systems Studies* 35 (1/2), pp. 269-294, 2007; ID., *Ecosemiotics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.

⁵⁸⁴ W. Nöth, “Ecosemiotics and the semiotics of nature.” *Sign System Studies* 29 (1), 2001, pp. 71-81, cit., p. 71.

Barthes⁵⁸⁵ e Umberto Eco,⁵⁸⁶ dove i segni sono stati considerati come capisaldi della sola cultura umana. L'Ecosemiotica, tuttavia, mira a superare questa visione del "segno", guardando a quei segnali che gli ecosistemi utilizzano per relazionarsi con vari esseri e specie. L'analisi ecosemiotica è in grado di mappare le relazioni tra testi e ambiente naturale, offrendo anche una nuova lente per interpretare il paesaggio. Secondo Almo Farina e Nadia Pieretti, studiosi di Ecosemiotica, il paesaggio «non è solo un'entità geografica ma anche un medium cognitivo» e «può essere considerato un contesto semiotico».⁵⁸⁷ Questa visione del paesaggio, che Farina⁵⁸⁸ applica esplicitamente anche agli ambienti seminaturali e urbani, dove l'impatto umano è tangibile, è adatta ad analizzare i paesaggi e i testi di Celati. Celati ha riflettuto sulla percezione e sui modi in cui la realtà visiva esterna è stata tradotta in opere letterarie e filosofiche. Per Celati, l'atto descrittivo rappresenta un'operazione volta a stabilire un rapporto puntiforme con i segnali esterni o con quello che ha definito «il sentimento dello spazio».⁵⁸⁹ Il saggio di Celati *Collezione di spazi* (2003) si concentra proprio sul tema delle apparenze, che rappresentano sempre il modo in cui le cose si mostrano come fenomeno.⁵⁹⁰ L'atto visivo e quello uditivo corrispondono per Celati a una forma di partecipazione e comprensione dei segnali esterni, e in questo senso il processo di scrittura diventa un "lasciarsi scrivere" da ciò che accade *hic et nunc*.⁵⁹¹ L'osservazione e la scrittura rappresentano due strumenti che conducono l'io lirico verso l'esterno attraverso la visione e l'ascolto. La cartografia

⁵⁸⁵ R. Barthes, "Éléments de sémiologie." *Communications* 4, pp. 91-135, 1964; ID., *L'Empire des signes*, Skira, Genève, 1970; ID., *Le Degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Edition du Seuil, Paris, 1972.

⁵⁸⁶ U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968; ID., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

⁵⁸⁷ A. Farina, N. Pieretti, 2013. "From Umwelt to soundtope: An epistemological essay on cognitive ecology." *Biosemiotics* 7 (1), 2013, pp. 1-10 cit., p. 1.

⁵⁸⁸ A. Farina, "The landscape as a semiotic interface between organisms and resources." *Biosemiotics* 1 (1), 2008, 75-83; ID., *Ecosemiotic Landscape: A Novel Perspective for the Toolbox of Environmental Humanities*, Cambridge University Press, Cambridge, 2021.

⁵⁸⁹ G. Celati, "Il sentimento dello spazio: conversazione con Gianni Celati," a cura di Manuela Teatini. *Cinema & cinema* 18(62), 1991, pp. 25-28.

⁵⁹⁰ ID., "Collezione di spazi". *Il Verri* 21 (gennaio), 2003, pp. 57-92.

⁵⁹¹ M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia, 2004.

letteraria di Celati è una «cartografia del reale»,⁵⁹² in cui viene narrato uno scorcio di paesaggio. In questo senso, il processo ecosemiotico apre nuove possibilità di interpretazione della complessità dell'ambiente, sempre più minacciato dal crescente impatto umano.

⁵⁹² G. Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati, Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia, 2002.

Riferimenti bibliografici

1. Opere di Andrea Zanzotto

Poesia

Dietro il paesaggio, Mondadori, Milano, 1951.

Elegia e altri versi, con una nota di G. Gramigna, edizioni della Meridiana, Milano, 1954.

Vocativo, Mondadori, Milano, 1957; 1981 (riveduta e ampliata).

IX Ecloghe, Mondadori, Milano, 1962.

La Beltà, Mondadori, Milano, 1968.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal, tip. Bernardi, Pieve di Soligo 1969; Mondadori, Milano 1990 (con un intervento di S. Agosti e alcune osservazioni dell'autore).

A che valse? (Versi 1938-1942), strenna per gli amici, Scheiwiller, Milano, 1970.

Pasque, Mondadori, Milano, 1973.

Filò. Per il Casanova di Fellini, con una lettera e cinque disegni di F. Fellini, trascrizione in italiano di T. Rizzo, edizioni del Ruzante, Venezia, 1976; *Filò e altre poesie*, Lato Side, Roma 1981; *Filò*, Mondadori, Milano, 1988.

Il Galateo in Bosco, prefazione di G. Contini, Mondadori, Milano, 1978; 1996.

Fosfeni, Mondadori, Milano, 1983.

Idioma, Mondadori, Milano, 1986.

Meteo, con venti disegni di G. Fioroni, Donzelli, Roma, 1996.

Sovrimpressioni, Mondadori, Milano, 2001.

Conglomerati, Mondadori, Milano, 2009.

Le poesie e prose scelte, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, «i Meridiani», Milano 1999. Comprende tutta l'opera poetica fino a *Meteo*, e un'ampia selezione di *Inediti*, poi confluiti in massima parte in *Sovrimpressioni*. S. Dal Bianco compila un ampio commento all'opera poetica fino a *Meteo*, e G. M. Villalta raccoglie e commenta le opere in prosa.

Tutte le poesie, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano, 2011. Il volume include tutte le raccolte poetiche già comparse nel Meridiano con l'aggiunta di *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*.

Haiku for a season, a cura di P. Barron e A. Secco, The University of Chicago Press 2012; Mondadori, Milano, 2019.

In nessuna lingua, in nessun luogo. Le poesie in dialetto: 1938-2009, nota introduttiva di G. Agamben, pref. di S. Dal Bianco, Quodlibet, Macerata, 2019.

Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011, a cura di F. Carbognin, Mondadori, Milano, 2021.

Traduzioni trapianti imitazioni, a cura di G. Sandrini, Mondadori, Milano, 2021.

Antologie, edizioni commentate

Poesie (1938-1972), a cura di S. Agosti, Mondadori, Milano, 1973 (contiene un'importante introduzione del curatore); *Poesie (1938- 1986)*, Mondadori, Milano, 1993 (riveduta e ampliata).

Poesie (1938-1986), a cura di G. Luzzi, L'arzanà, Torino, 1987.

Ipersonetto, a cura di L. Tassoni, Carocci, Roma, 2001.

Prosa

Sull'Altopiano, Pozza, Vicenza 1964; *Racconti e prose*, introduzione di C. Segre, Mondadori, Milano 1990 (include l'opera precedente); *Sull'Altopiano e prose varie*, introduzione di C. Segre, Neri Pozza, Vicenza, 1995; *Sull'Altopiano. Racconti e prose (1942-1954)* con un'appendice di inediti giovanili, a cura di F. Carbognin, Manni, Lecce, 2007.

Saggistica

Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta, Mondadori, Milano, 1991.

Aure e disincanti nel Novecento letterario, Mondadori, Milano, 1994.

Scritti sulla letteratura, a cura di G. M. Villalta, Mondadori, Milano, 2001 (accoglie in cofanetto i due volumi precedenti).

Premessa all'abitazione e altre prospezioni, a cura di A. Cortellessa, Torino, Aragno, 2021.

Interviste in volume

Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura, a cura di L. Barile e G. Bompiani, nottetempo, Roma 2007.

In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda, Milano, Garzanti, 2009.

Articoli di Andrea Zanzotto

Colli Euganei, «Corriere della Sera», 28 settembre 1997 (ora confluito nella sezione «Altri luoghi» del “Meridiano”).

Architettura e urbanistica informali, «La Provincia di Treviso», maggio-giugno, 1962.

Il Veneto che se ne va, «Corriere della Sera» 21 aprile 1970, poi nell'opera *Italia 70. La carta delle Regioni*, Mondadori, 1971.

Traduzioni dell'opera di Andrea Zanzotto

Selected Poetry, traduzione inglese a cura di R. Feldman e B. Swann, prefazione di G. Cambon, Princenton University Press, Princenton, 1975.

Le Galatée au Bois, traduzione francese di Ph. Di Meo, Arcane 17, Nantes, 1986.

Lichtbrechung, traduzione tedesca a cura di D. Capaldi, L. Paulmichl e P. Waterhouse, con testi di S. Agosti e C. Magris, Droschl, Wien-Graz, 1987.

Lorna, Kleinod der Hügel, traduzione tedesca di H. Böhmer e G. B. Bucciol Narr, Tübingen, 1990.

Poems, traduzione inglese di A. Barnett, A.B., Lewes, 1993.

Poemas, a cura di C. Vitale, Editorial Pamiela, Pamplona, 1993.

Du Paysage à l'Idiome. Anthologie poétique 1951-1986, traduzione francese a cura di Ph. Di Meo, Maurice Nadeau-Unesco, Paris, 1994.

La Veillé pour le Casanova de Fellini, traduzione francese e postfazione di Ph. Di Meo, Comp'Act, Chambéry, 1994.

Vers, dans le paysage, traduzione francese di Ph. Di Meo, Dumerchez, Creil, 1994.

Del Paisaje al Idioma. Antología poética, traduzione spagnola e introduzione di E. Hernandez Busto, Universidad Iberoamericana-Artes de México, Colonia Lomas de Santa Fe-Colonia, Roma, 1996.

Au-delà de la brûlante chaleur, traduzione francese e postfazione di Ph. Di Meo, Maurice Naudeau, Paris, 1997.

Paesant's Wake for Fellini's «Casanova» and Other Poems, traduzione inglese di J. P. Welle e R. Feldman, disegni di F. Fellini e A. Murer, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1997.

Les Pâques, traduzione francese di A. Pilia e J. Demarcq, prefazione di C. Prigent, Mous, Caen, 1999.

La Beauté, traduzione francese di Ph. Di Meo, prefazione di E. Montale, Maurice Nadeau, Paris, 2000.

Pracht (Planet Beltà, 1), traduzione tedesca a cura di D. Capaldi, M. Fehringer, L. Paulmichl e P. Waterhouse, Urs Engeler und Folio, Basel-Bozen-Weil am Rhein-Wien, 2001.

Météo, traduzione francese di Ph. Di Meo, postfazione di S. Dal Bianco, Maurice Nadeau, Paris, 2002.

Signale Senhal (Planet Beltà, 2), traduzione tedesca a cura di D. Capaldi, M. Fehringer, L. Paulmichl e P. Waterhouse, Urs Engeler und Folio, Basel-Bozen-Weil am Rhein-Wien, 2002.

Auf der Hochebene und andere Orte (Planet Beltà, 3), traduzione tedesca a cura di D. Capaldi, M. Fehringer, L. Paulmichl e P. Waterhouse, Urs Engeler und Folio, Basel-Bozen-Weil am Rhein-Wien, 2004.

Les Pâques, preceduto da *Les Regards les gaites et senhal*, traduzione francese di A. Pilia e J. Demarcq, prefazione di C. Prigent, Nous, Caen, 2004.

Hääl ja tema vari, traduzione estone di M. Kangro, Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn, 2005.

Essais critiques, traduzione francese e prefazione di Ph. Di Meo, José Corti, Paris, 2006.

Idiome, traduzione francese e prefazione di Ph. Di Meo, José Corti, Paris, 2006.

Phosphènes, traduzione francese e prefazione di Ph. Di Meo, José Corti, Paris, 2006.

Selected Poetry and Prose, traduzione inglese di P. Barron, R. Feldman, T. J. Harrison, J. P. Welle ed E. A. Wilkins, a cura di P. Barron, University of Chicago Press, Chicago, 2007.

Die welt ist eine andere. Poietik, Essay I (Planet Beltà, 4), traduzione tedesca a cura di D. Capaldi, M. Fehringer, L. Paulmichl e P. Waterhouse, Urs Engeler und Folio, Basel-Bozen-Weil am Rhein-Wien, 2009.

La muerta tibieza de los bosques. Poesia selecta, traduzione spagnola di M. Donat e G. Bucci, Vaso Roto, Madrid-San Pedro Garza Garcia, 2011.

El (necesario) mentir. Prosa selecta, traduzione spagnola di E. Montagner Anguiano e G. Bucci, Vaso Roto, Madrid-San Pedro Garza Garcia, 2011.

Blickarna händelserna och senhal, traduzione svedese di G. Sjöberg, I libri di Cartaditalia, Stockholm, 2012.

Dorfspiel. Ein kleines Buch außer der Reihe, traduzione tedesca a cura di D. Capaldi, M. Fehringer, L. Paulmichl e P. Waterhouse, Urs Engeler, Folio, Literatur Lana, Basel-Bozen-Weil am Rhein-Wien-Lana, 2014.

Vocatif seguito da *Surimpressions*, traduzione francese e prefazione di Ph. Di Meo, Maurice Naudeau-Les Lettres Nouvelles, Paris, 2016.

Primeiras Paisagens (Dietro il paesaggio | Elegia e altri versi | Vocativo), traduzione portoghese a cura di Patricia Peterle, 7Letras, Rio de Janeiro, 2021.

Archivi consultati

Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei. Università di Pavia. “Fondo Zanzotto”.

«Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”». Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze. Fondo Betocchi – fascicolo 1779.

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Andrea Zanzotto.

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Marco Forti, b. 23, fasc.667 (Andrea Zanzotto).

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Domenico Porzio, Documenti sonori.

Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini in “Storia della tradizione culturale del Novecento”, Siena. Fondi Archivistici. Fondo Franco Fortini. Fascicolo Carte di Andrea Zanzotto a Franco Fortini (1956-1994).

Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVe), Venezia. Archivio “Carte del Contemporaneo”. Fondo Carlo Della Corte (unità archivistica 578) e Fondo Pizzinato.

Archivio di Stato, Torino. Fondo Einaudi. Archivi industriali e di Società, Giulio Einaudi editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza varia (1950-1982).

2. Bibliografia critica

Monografie su Andrea Zanzotto

«*A foglia ed a gemma*». *Lecture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a cura di M. Natale e G. Sandrini, Carocci, Roma, 2016.

B. Allen, *Verso la “beltà”*. *Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Corbo e Fiore, Venezia, 1987.

Ead., *Andrea Zanzotto. The Language of Beauty's Apprentice*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 1988.

S. Agosti, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano, 2015.

Id., *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano, 1972.

Id., *Introduzione*, in *Andrea Zanzotto Poesie, (1938-1972)*, Mondadori, Milano, 1980.

G. M. Annovi, *Altri corpi: Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2007.

Id., *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Gedit, Bologna, 2008.

Id., «Passaggio per l'informità», in *Andrea Zanzotto un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Aspasia, Bologna, 2008.

L. Cardilli, *Figura e ripetizione in «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.

A. Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Liguori Editore, Napoli, 2010.

G. Bàrberi Squarotti, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione (1958)*, in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961.

S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue». Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato a.a. 2009-2010, Università Ca' Foscari, Venezia, 2010.

F. Carbognin, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Nuova Magenta, Varese, 2007.

Id., *Tra i materiali genetici del "Galateo in Bosco" Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, Aspasia, Bologna, 2008, pp. 163-181.

Id., *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma. Atti del convegno internazionale* (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014).

G. Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Il Mulino, Bologna, 2009.

A. Cortellessa, *Abitare, Zanzotto*, Aragno, Torino, 2021.

Id., *Il canto nella terra*, Laterza, Roma-Bari, 2021.

S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1997.

Id., (2012), *La «religio» di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Per Andrea Zanzotto*, Atti del Convegno, Firenze, 29 novembre 2011, a cura di M. G. Beverini- Del Santo e M. Marchi, Polistampa, 2012, pp. 7-21.

G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Roma, 2013.

F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari, 1977.

G. Giuliodori, *Su Zanzotto*, Aracne, Torino, 2010.

V. Hand, *Zanzotto*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1994.

N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1999.

Ead., *La poesia: tecniche di ascolto*, Manni, Lecce, 2003.

Ead., *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2014.

U. Motta, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.

L. Neri, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Sestante, Bergamo, 2000.

G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

E. Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne "Il Galateo in Bosco" di Andrea Zanzotto*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011.

R. Scarpa, *Secondo Novecento: lingua, stile e metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2011.

S. Sferruzza, *Vocativo. Andrea Zanzotto sul margine. Introduzione e commento alle poesie*, Pacini Editore, Pisa, 2017.

G. Spampinato, *La musa interrogata. L'opera in versi e prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996.

L. Stefanelli, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, ETS, Pisa, 2011.

L. Tassoni, *Discorso interdetto ed elaborazione del senso: riflessioni sulla trilogia di Zanzotto*, S.l.: s.n., 1988.

Id., *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica e ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Carocci, Roma, 1999.

Id., *Ipersonetto*, Carocci, Roma, 2001.

F. Venturi, *Genesi e storia della "Trilogia" di Andrea Zanzotto*, MOD, Edizioni ETS, 2016.

G. M. Villalta, *La costanza del vocativo: lettura della trilogia di Andrea Zanzotto. Il Galateo in bosco, Fosfeni, Idioma*, Guerini e associati, Milano, 1992.

Nel «melograno di lingue»: plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto, Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (a cura di), Firenze University Press, Firenze, 2018.

Partiture del mondo, in *Un'evidenza fantascientifica*, in «Quaderni del Fondo Luigi Ghirri» n. 3, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, *Un'evidenza fantascientifica. Andrea Zanzotto, Luigi Ghirri, Giuseppe Caccavale*, a cura di Chiara Bertola e Andrea Cortellessa, Corraini, Mantova, 2021.

Numeri dedicati di riviste, Atti di convegni, volumi miscellanei

«Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, con interventi di A. Balduino, F. Bandini, M. Cucchi, A. Giacomini, M. Guglielminetti, L. Milone, G. Nuvoli, J. Risset, G. Tellini, L. Troisio, C. Varese.

«L'immaginazione», 37-38, gennaio-febbraio 1987, con interventi di V. Abati, C. A. Augeri, A. Balduino, F. Camon, P. Cataldi, A. G. D'Oria, F. Fortini, S. Guarnieri, R. Luperini, G. Magrini, N. Naldini, I. Prandin, A. Prete, M. Rigoni Stern.

«Vocativo», I, primavera 1987, Arcane 17, Paris, con interventi di A. Zanzotto, A. Agosti, P. Di Meo, P. Falchetta, J.-M. Gardair, Cl. Mouchard, J. Risset.

«Baldus», 3, n. s., 1995, a cura di G.M. Villalta, con interventi di M. Benedetti, P. Cataldi, S. Dal Bianco, P. Di Palmo, M. L. Vezzali, G. M. Villalta, L. Voce.

«Nuova corrente», XLVII, 125, gennaio-giugno 2000, con interventi di M. David, A. Zanzotto, A. Prete, G. Luzzi, S. Verdino, C. Viviani.

«L'immaginazione», 175, febbraio-marzo 2001, a cura di N. Lorenzini e A. Cortellessa, con interventi di M. Bordin, S. Agosti, S. Dal Bianco, G.M. Villalta, P. Di Meo, G. Fioroni, V. Abati, F. Carbognin, A. Cortellessa, N. Gardini, N. Lorenzini, M. Manotta, A. Prete, P. Zublena.

«Poesia», 154, 2001, con interventi di S. Ramat, N. Gardini, A. Cortellessa.

Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni, a cura di R. Manica, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2001. Contiene interventi di D. Capaldi, C. Cherin, F. Cordelli, A. Cortellessa, S. Dal Bianco, A. Debenedetti, G. Fioroni, A. Gareffi, L. Lastilla, R. Manica, F. Pierangeli, D. Scarpa, E. Siciliano, G. M. Villalta.

«Poetiche», 1, 2002, a cura di F. Carbognin e R. Stracuzzi, con interventi di A. Zanzotto, S. Agosti, N. Lorenzini, A. Noferi, A. Battistini, L. Tassoni, S. Dal Bianco, G. M. Villalta, M. Manotta, F. Carbognin, S. Colangelo, M. Bazzocchi, G. M. Annovi, E. Rónaky, A. Cortellessa, R. Stracuzzi.

«Quaderni Veneti», 36, 2002, a cura di M. Bordin, con interventi di M. Bordin, S. Bortolazzo, G. Turra.

«Hi.e.ms», 9-10, inverno 2002-2003, con interventi di S. Agosti, J. Baude, P. Beck, S. Dal Bianco, J. Demarcq, P. Di Meo, J. P. Faye, J. Nimis, M. Paolini, P. Parlant, C. Prigent, J. Risset, J. Sacré, J. Stéfán, C. Tarning, G. M. Villalta, A. Zanzotto.

Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia, a cura di R. Calabretto, Forum, Udine, 2005. Contiene interventi di S. Bussotti, G. M. Villalta, T. Matarrese, A. Panicali, R. Favaro, P. Cattelan, M. De Stefani, S. Procaccioli, C. Ambrosini, A. Orvieto, S. Facci, M. Abouzari, L. Giuliani, G. Manzoli, G. Morelli, F. Borin, F. Lombardi, R. Calabretto, R. Menarini, M. De Stefani, G. Barbieri.

«L'immaginazione», 230, maggio 2007, con interventi di A. Zanzotto, S. Simion, F. Carbognin, S. Agosti, C. Ambrosini, G. Bettin, M. Bordin, M. Breda, M. Brusatin, M. Cacciari, R. Calabretto, D. Capaldi, L. Cecchinell, V. Consolo, R. Cortiana, L. De Conti, L. De Giusti, P. Di Meo, G. Dobrilla, G. Fioroni, A. Cortellessa, G. Fofi, M. Galante Garrone, M. Giancotti, P. Gibellini, G. Giuliodori, M. A. Grignani, N. Lorenzini, C. Lunardi, C. Martignoni, T. Matarrese, M. Michieli Zanzotto, W. Pedullà, M. P. Quintavalla, M. E. Romano, G. Scabia, S. Tamiozzo Goldmann, P. Valduga, G. M. Villalta, A. Zannini.

Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo, a cura di F. Carbognin, Aspasia, Bologna, 2007. Contiene interventi di M. A. Grignani, F. Carbognin, G. M. Annovi, P. Di Meo, A. Cortellessa, L. Stefanelli, A. Bertoni, F. Venturi, S. Tamiozzo Goldmann, C. Martignoni, S. Dal Bianco, N. Lorenzini.

Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia, a cura di G. Pizzamiglio, premessa di F. Zambon, Fondazione Giorgio Cini, Olschki, Firenze, 2008. Contiene interventi di N. Lorenzini, C. Martignoni, M. E. Romano, S. Tamiozzo Goldmann, D. Capaldi, S. Bortolazzo, C. Lunardi, A. Cortellessa, P. Di Meo, P. Gibellini, I. Crotti, P. Barron, J. Nimis, F. Borin, R. Calabretto, L. De Giusti.

«Autografo», 46, 2011, con interventi di A. Zanzotto, C. Segre, P. Valduga, G. L. Beccaria, N. Lorenzini, C. Martignoni, L. Stefanelli, F. Venturi, S. Bassi, M. A. Grignani, A. Modena.

Con dolce curiosità. Tributo ad Andrea Zanzotto, a cura di M. Chiavarone, postfazione di C. Carraro, Edizioni della Sera, Roma, 2012. Contiene interventi di G. Linguaglossa, U. Fracassa, P. Di Paolo, A. Spadola, M. C. Mannocchi, Ph. Di Meo, V. L. De Oliveira, A. Viviani, P. Rigo e M. Coccia).

Per Andrea Zanzotto. Atti del Convegno (Firenze, 29 novembre 2011), Polistampa, Firenze, 2012. Contiene interventi di M. G. Beverini Del Santo, S. Dal Bianco, M. Marchi e A. Prete).

dirti «Zanzotto», atti della giornata di studi di Bologna, 24 novembre 2011, a cura di N. Lorenzini e F. Carbognin, Nuove Edizioni Magenta, Varese, 2013 (in traduzione di N. Lorenzini, contributi di S. Dal Bianco, F. Carbognin, M. A. Grignani e Ph. Di Meo).

Hommage à Andrea Zanzotto, atti del convegno di Parigi, 25-26 ottobre 2012, numero monografico a cura di D. Favaretto e L. Toppan, con la collaborazione di P. Grossi, di «Cahiers de l'Hôtel de Galliffet», n.s., Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 2014. Con contributi di J. Nimis, F. Carbognin, P. Valduga, L. Cecchinell, Ph. Di Meo, G. Bongiorno, A. Russo, D. Favaretto, S. Bassi, L. De Giusti, C. Martignoni, C. Ossola, C. P. Buffaria, I. Pautasso, M. Zanzotto, poesie e un'intervista di Zanzotto.

«A foglia ed a gemma». Letture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto, a cura di M. Natale e G. Sandrini, Carocci, Roma, 2016. Con contributi di M. Cacciari, M. Giancotti, M. Jakob, R. Zucco, U. Motta, P. V. Mengaldo, M. Natale, N. Tonelli, L. Barile, G. Sandrini, L. Bragaja, S. Verdino e L. Tassoni.

Andrea Zanzotto la natura l'idioma, atti del convegno di Soligo, Solighetto e Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014, a cura di F. Carbognin, Canova, Treviso, 2018. Con contributi di M. Breda, F. Carbognin, U. Curi, F. Vallerani, N. Lorenzini, F. Zambon, G.

Ferroni, M. Cucchi, G. M. Villalta, S. Dal Bianco, M. A. Grignani, S. Tamiozzo Goldmann, R. Cicala, F. Venturi, A. Cortellessa, M. Natale, G. Sandrini, R. Scarpa, M. Santagostini, M. Giancotti. G. Frene, A. Cellotto, T. Gajo, C. Lunardi, M. Galante Garrone, G. Tinazzi, G. Angelucci, D. Brotto, C. Ambrosini, N. Stringa, S. Agosti, A. Guarnieri, M. G. Maioli, G. Tonietto, A. L. Zanzotto, L. Cecchinell, G. Scabia, N. Naldini, interviste e testi di Zanzotto.

Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto, atti del convegno di Nancy, novembre 2014, a cura di G. Bongiorno e L. Toppan, Firenze University Press, Firenze, 2018. Con contributi di J. Nimis, S. Dal Bianco, L. Cecchinell, A. Russo Previtali, N. Gardini, F. Carbognin, S. Bassi, D. Favaretto, L. Toppan, L. Manigrasso, G. Bongiorno, M. Kangro, M. Donat, G. Sjöberg, D. Capaldi, J. P. Welle, J. Demarcq, M. Rueff e un testo di Zanzotto.

Interventi in periodici

S. Agosti, *Zanzotto o la conquista del dire*, *Sigma*, 21, pp. 64-72, 1969.

Id., «Il Piccolo Hans» VI, 23, luglio-settembre 1979, pp. 71-86.

G. Annovi, *1968 / Beltà: Corpo, violenza e linguaggio in Andrea Zanzotto*, «Carte italiane», vol. 2, 2008.

C. Bo, *Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto*, in «La Fiera letteraria», a. VI, n. 37, 1951.

M. Breda, *I versi dello sconcerto*, in «Corriere della Sera», 24 dicembre 2009.

F. Carbognin, *Intervista ad Andrea Zanzotto su poesia, scrittura, società*, nel numero monografico dedicato a Zanzotto da «l'immaginazione», XXIV, 230, maggio 2007.

S. Dal Bianco, *Le vocali di Zanzotto*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I, Bern, pp. 15-37.

R. Donnarumma, *Zanzotto da Dietro il paesaggio a IX Ecloghe*, in “Allegoria”, a. VIII, n. 24, 1996;

F. Fortini, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, in “Comunità”, a. VI, n. 12, 1952.

A. Giacomini, *Da «Dietro il paesaggio» alle «IX Ecloghe»: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», Vol. 4, No. 8/9 (luglio-novembre 1974), pp. 185-205, 1974.

N. Lorenzini, *Citazione e mise en abyme nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Poetiche» 1/2002.

L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi», Vol. 4, No. 8/9 (luglio-novembre 1974), pp. 207-235, 1974.

M. Moroni, *Andrea Zanzotto: “l'io” come unità minima di testimonianza critica*, «Italica», Vol. 73, No. 1 (Spring, 1996), pp. 83-102, 1996.

L. Neri, *Balocchi e lucignoli nella poesia meteorologica di Andrea Zanzotto*, in «Enthymema», n. XXIII, 2019, pp. 483-945.

G. Orelli, «Il Piccolo Hans», VI, 23, luglio-settembre 1979, pp. 61-70.

F. Santini, *Da Pasque a Meteo: intersezioni di soggetto, linguaggio, e paesaggio nei versi di Andrea Zanzotto*, Italian Culture, 2011, 29: 1, pp. 18-36.

G. Somnavilla, «Idioma», Letture, XLII, 436, aprile 1987, pp. 328-30.

L. Stefanelli, *Forme macrotestuali nella poesia di Andrea Zanzotto. Da Dietro il paesaggio a Conglomerati*, «Rivista Ulisse», 2012.

Id., *Tracce intertestuali nella "Beltà" di Andrea Zanzotto: fra Baudelaire, Leopardi, Leiris*, in «Strumenti critici», 2009.

Id., *Intersezioni. Tra "Pasque", "La Beltà", "Gli Sguardi i Fatti e Senhal"*, «Autografo», 2011.

L. Tassoni, *Zanzotto e la reinvenzione della memoria. Lettura di Conglomerati*, «Forum Italicum», Vol. 49 (3), 2015, pp. 812-825.

J. P. Welle, *Il Galateo in Bosco and the Petrarchism of Andrea Zanzotto*, Italica, Vol. 62, No. 1 (Spring, 1985), 1985, pp. 41-53.

Fonè. *La voce e la traccia*, atti della rassegna di Firenze, ottobre 1982-febbraio 1983, a cura di S. Mecatti, La casa Usher, Firenze, 1985, pp. 384-399.

Principali studi su Zanzotto con prospettiva ecopoetica

N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, pp. 176-181, 2017.

“Semicerchio” rivista di poesia comparata LVIII-LIX (2018/1-2), *Ecopoetry - poesia del degrado ambientale*, a cura di Niccolò Scaffai.

L. Tassoni, *Zanzotto dal simulacro all'oikos*, in *ivi*, 2018.

F. Vallerani, *Agire poetico e produzione di paesaggio: ecologia letteraria in Andrea Zanzotto*, in Atti del Convegno (ottobre 2014), *Andrea Zanzotto, la natura e l'idioma*, a cura di F. Carbognin.

F. Vasarri, *Le Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze University Press, Firenze, 2016.

F. Zambon, *Le pietre che gridano di Andrea Zanzotto*, in Atti del Convegno (ottobre 2014), *Andrea Zanzotto, la natura e l'idioma*, a cura di F. Carbognin.

3. Ecocriticism

Studi principali su ecocriticism

P. Barron, A. Re, *Italian Environmental Literature: An Anthology*, New York, Italica Press, 2003.

R. Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston, 1962.

J. Clifford, *Roots: Travel and Translation in Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

N. Eldredge, *La vita in bilico. Il pianeta Terra sull'orlo dell'estinzione*, Einaudi, Torino, 2000.

T. S. Edwards, *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 7/1, 223-224, 2000.

D. J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Vol. 1., Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, Etica, Società*, Carocci, Roma, 2004.

Ead., *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano, 2006.

Ead., *Theorizing Material Ecocriticism: A Dyptych*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 19/3 (2012-12), 448-475, 2012.

S. Iovino, S. Opperman, (eds.), *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. Rowman & Littlefield International, London, 2016.

S. Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, Bloomsbury Academics, London, 2016.

S. Iovino, E. Cesaretti, E. Past, *Italy and the environmental humanities landscapes, natures, ecologies*, University of Virginia Press, Charlottesville, London, 2018.

S. Iovino, *Paesaggio civile, Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Il Saggiatore, Milano, 2022.

R. Ingersoll, *Sprawltown: looking for the City on Its Edges*, Princeton Architectural Press, New York, 2006.

R. Kern, *Ecocriticism: What Is It Good For?*, in “Interdisciplinary Studies in Literature and Environment”, 7, I, pp. 9-32, 2000.

J. W. Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Scribner, New York, 1972.

N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017.

H. D. Thoreau, *Walden, or Life in the Woods* (1854), trad. it. *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Milano, Rizzoli, 1988.

Ecocritica: la letteratura e la crisi del pianeta, a cura di Caterina Salabè, Donzelli, Roma, 2013.

Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca, a cura di N. Turi, Firenze University Press, 2016.

Studi sul paesaggio e sul paesaggio letterario

R. Assunto, *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Mursia, Milano, 1967.

M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

Id., *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

V. Bettini, B. Commoner, *Ecologia e lotte sociali. Ambiente, popolazione, inquinamento*, Feltrinelli, Milano, 1976.

R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano, 2008.

F. Borca, *Confrontarsi con l'Altro. I Romani e la Germania*, Lampi di stampa, Milano, 2004.

M. Carroll-Spillecke, *KEPOS. Der antike griechische Garten*, Deutscher Kunstverlag, 1989.

A. Cederna, *I vandali in casa*, Laterza, Bari, 1956.

A. Cederna, *Mirabilia urbis*, Einaudi, Torino, 1965.

G. Clemént, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2004.

A. A. Cooper, "The Moralists", in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [3 voll. London 1713], Gloucester 1973, vol. II.

G. Dematteis, *Le metafore della terra*, Milano, Feltrinelli, 1985.

C. J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1967.

A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, vol. I, Einaudi, Torino, 1974.

P. Grimal, *Les jardins romains*, Fayard, Parigi, 1984.

S. M. Hom, *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2015.

F. Indovina, *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Milano, Franco Angeli, 2009.

M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze, 2005.

Id., *Paysage et temps*, Infolio, Gollion, 2007.

Id., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009.

A. e C. Mercandino, *Storia del territorio e delle città d'Italia*, Mazzotta, Milano, 1976.

S. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* [1935], trad. it., R. Garattini, *Il sublime: teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Marietti, Genova, 1991.

A. Mori, *Classificazione del paesaggio su base ecologica e sua applicazione all'Italia*, in *Italian Contributions to the 23rd International Geographical Congress 1976*.

E. Penning-Rowsell, D. Lowenthal, *Landscape Meaning and Values*, Allen and Unwin, London, 1984.

K. Polanyi, *La Grande Trasformazione*, Einaudi, Torino, 1974.

J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen*, in Id., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 141-163; tr. it. di T. Griffero, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nell'età moderna*, in Id., *Metafisica e politica. Studi su Aristotele e Hegel*, a cura di G. Cunico, Marietti, Genova 1997.

S. Settis, *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Electa, Milano, 2005.

Id., *Paesaggio, Costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino, 2010.

Id., *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Einaudi, Torino, 2017.

G. Soutar, *Nature in Greek Poetry. Studies Partly Comparative*, Oxford, 1939.

C. Tilley, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Berg, Oxford, 1994.

C. Thacker, *The Wildness Pleases*, Routledge, London, 1983.

A. Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopoli, 1988.

E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia, 1974.

Id., *Semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venezia, [1979] 2014.

A. Vallega, *Regione e territorio*, Milano, Mursia, 1976.

M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma, 2002.

P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano, 2014.

Guidelines for Landscape and Visual Impact Assessment, London, The Landscape Institute, 2002.

4. Studi di carattere filosofico

F. Bifo Berardi, *Respirare. Caos e poesia*, Luca Sossella editore, Bologna, 2019.

G. Deleuze & F. Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, 1976, ed. it. Id., *Rizoma*, Pratiche, Parma, 1977.

M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 1973.

Id., *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1985.

Id., *Essere e Tempo*, Milano, Mondadori, 2006.

I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999.

J. Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di Marco Mazzeo, Quodlibet, Macerata, [1934] 2010.

5. Studi inerenti all'Ecosemiotica

U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

A. Farina, N. Pieretti, *From Umwelt to soundtope: An epistemological essay on cognitive ecology*, in «Biosemiotics» 7 (1), 2013.

T. Maran e K. Kull, *Ecosemiotics: Main principles and current developments*, in «Geografiska Annaler» 96 (1), 41-50, 2014.

6. Opere di altri autori citati

R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol I, Mimesis, Milano, 2010.

I. Calvino, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, Volume I, Mondadori, Milano, 1995.

F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano, 2001.

F. Petrarca, *‘La lettera del Ventoso’*, a cura di M. Formica e M. Jakob, Tarara, Verbania, 1996.

Id., *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1992.

Plutarco, *La vita di Crasso*, 22, 1, in *Le vite di Nicia e di Crasso*, Mondadori, Milano, 1993.

R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, II, VI, 9, traduzione italiana a cura di Franco Rella, Feltrinelli, Milano, 1991.

Virgilio, *Georgiche*, UTET, Torino, 1985.

Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino, 1989.

7. Bibliografia critica di carattere generale

M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966.

G. Gramigna, *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti, Milano, 1986 (pp.144-51).

R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Tomo II, Loescher, Torino, 1981.

P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987.

G. Orelli, *Tradurre poesia*, in «Colloquium Helveticum», n. 3, 1986.

F. Pusterla, *Da Hölderlin*, in «Letteratura e letterature» n. 6, 2012.

P.P. Pasolini, *Principio di un engagement*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1994.

G. Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1981.

E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi testuali*, Il Melangolo, Genova, 1983.

Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005.