



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

Tesi di dottorato presentata presso la Faculté des Lettres dell'Université de Fribourg – Suisse
e la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano – Italia
Département des Langues et Littératures, Domaine Italien – Fribourg
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici – Milano
Dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana – XXVII ciclo

DAL LACANISMO ALL'ESEMPLIFICAZIONE TESTUALE: RIPENSARE L'OLTRANZA POETICA DI ANDREA ZANZOTTO

SSD: L-FIL-LET/11

PRESENTATA DA:

LORENZO CARDILLI
Milano, 2016
Matricola n.: R09807

RELATORI:

Prof. UBERTO MOTTA
Prof. GIOVANNI TURCHETTA

Coordinatore del dottorato:
Prof. ALBERTO CADIOLI

Anno Accademico 2015 - 2016

Questa tesi è dedicata a Claudio e Daniela.

Dichiaro sul mio onore che la presente tesi di dottorato è un'opera originale personale, composta senza contributi esterni non autorizzati, e che sarà presentata unicamente all'Université de Fribourg e all'Università degli Studi di Milano.

INDICE

INTRODUZIONE	- 7 -
I. <i>DIETRO IL PAESAGGIO: L'INFORMALE PRIMA DELL'INFORMALE</i>	- 17 -
1.1. Completezza e incompletezza di un esordio.....	- 18 -
1.2. Le strutture iterative della sintassi	- 37 -
1.3. Regesto dei fenomeni.....	- 49 -
1.3.1. <i>Dittologie</i>	- 50 -
1.3.2. <i>Microsintassi lineare</i>	- 62 -
1.3.3. <i>Anafore</i>	- 69 -
1.3.4. <i>Parallelismi</i>	- 86 -
1.3.5. <i>Configurazioni complesse</i>	- 104 -
1.4. Conclusioni	- 123 -
II. LA SINTASSI FIGURALE IN <i>DIETRO IL PAESAGGIO</i>	- 131 -
2.1. Oltre il singolo tropo: le strategie figurali in <i>Dietro il paesaggio</i>	- 133 -
2.2. Il “montaggio analogico”: dal quadro all'inquadratura	- 148 -
2.3. Acqua e sintassi: il tessuto connettivo del paesaggio	- 165 -
2.4. Regesto delle strategie figurali	- 181 -
2.4.1. <i>Accostamento/fusione tra paesaggio naturale e antropico</i>	- 181 -
2.4.2. <i>Animazione del paesaggio</i>	- 197 -
2.4.3. <i>Naturalizzazione di un'entità antropica</i>	- 215 -
2.4.4. <i>Spazializzazione del tempo</i>	- 221 -
2.5. Le figure in situazione: <i>Grido sul lago, Lorna, Con dolce curiosità</i>	- 224 -

III. DAL LACANISMO ALL'ESEMPLIFICAZIONE TESTUALE	247 -
3.1. La poesia di Zanzotto e la critica: epitesto infinito e “attrazioni” della poetica	248 -
3.2. Zanzotto con Agosti: linee di un'alleanza critica	280 -
3.3. Interazione ed esemplificazione: ripensare lo sperimentalismo zanzottiano	321 -
IV. <i>PASQUA DI MAGGIO</i> : AL VERTICE DELL' <i>OBSCURISME</i>	343 -
4.1. Condizioni di testualità e maniera sperimentale	344 -
4.2. Commento a <i>Pasqua di maggio</i>	355 -
BIBLIOGRAFIA	422 -
RINGRAZIAMENTI	445 -

INTRODUZIONE

C'era una specie di circolazione tra la mia interiorità e questo mondo esterno tutto fatto di «punti roventi», vette o pozzi, preminenze in ogni caso. Di là sono venuti per me i fantasmi più insistenti che mi hanno spinto in direzione della poesia. [...] la poesia è, prima di tutto, un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo «in quanto esiste».

Andrea Zanzotto

La critica ha dato prova, secondo Lei, di capire interamente il suo lavoro?

No. Sì. Mah.

Andrea Zanzotto

Lungo una carriera durata oltre sessant'anni, Andrea Zanzotto ha prodotto un *corpus* di opere che si colloca ai vertici della cultura letteraria del secondo Novecento italiano. La raffinatezza formale e speculativa dei suoi lavori – sia in poesia sia in prosa – attesta la qualità del suo percorso e della sua “fibra” intellettuale. Proprio in virtù dell'originale lingua poetica, talvolta orfica e prossima all'intransitività afasica, in Zanzotto il poeta non può mai essere disgiunto dal pensatore. La sua poesia è satura di teoria, avida di conoscenza, aperta con entusiasmo agli aggiornamenti epistemologici raggiunti dalle scienze umane a partire dal secondo dopoguerra. A dispetto dell'apparenza fortemente idiosincratca, Zanzotto è un intellettuale veramente figlio del suo tempo, in bilico tra chiusura nevrotica e visione “planetaria”, con un piede nel *milieu* premoderno della campagna veneta e l'altro in fuga utopica verso il futuro. Zanzotto ha vissuto con radicalità una posizione di frontiera, camminando da pioniere

sul filo del mutamento antropologico: un trauma, una discontinuità che riguardava i meccanismi del pensiero, e che si rifletteva – nel suo caso – anche sulla stabilità minima della psiche e del corpo.

Il lavoro culturale di Zanzotto va così inquadrato tra due diversi poli, che, in realtà, collassano continuamente uno sull'altro: l'aggiornamento onnivoro rivolto alle avanguardie scientifiche, e l'esigenza privatissima di mappare o placare il proprio universo mentale. Da questa "fusione nucleare" deriva l'altissima temperatura eidetica del testo zanzottiano. Una ricerca artistica di tale densità attrae perché lascia intravedere un'ampiezza speculativa pressoché sconfinata; tuttavia, esercita anche una forza respingente, che non si può rubricare come mero effetto collaterale. Il fatto che la scrittura di Zanzotto sia difficile non è un dato accidentale, ma dipende dalla particolare matrice estetica dei suoi lavori, oltre che dal genere letterario di appartenenza. Su scala ancora più ampia, non si esagera affermando che la voce estrosa e idiomática di Zanzotto è sintomatica di una crisi di crescita che coinvolge l'intera cultura umanistica, alle prese con l'arduo compito di andare oltre se stessa, pur senza cancellarsi. Da questo deriva la parossistica estensione dei materiali confluiti nella lirica – dall'archeologia letteraria alla pornografia, dalla linguistica strutturale ai saperi agricoli, dall'algebra e la psicoanalisi fino al sacro – combinata a una seria fedeltà ai propri imperativi morali. L'estro di Zanzotto brucia a temperature solari e, una volta solidificato, produce dei testi labirintici, in cui l'esperienza dello smarrimento convive con quella – esaltante – della scoperta intellettuale. Tuttavia, smarrimento e acquisto conoscitivo non si articolano pacificamente, ma convivono in modo discontinuo e conflittuale, rendendo l'approccio ai testi ancora più impervio. Le conquiste epistemologiche di Zanzotto sono contrabbandate – specie nelle raccolte più sperimentali – attraverso una semantica privata, espressa da uno stile originale che sloga volentieri la continuità del linguaggio. Il lettore che non abbia la pazienza di apprendere tale grammatica, e di ricostruire il vasto universo culturale richiamato dalle poesie, è costretto a subire il fascino di un testo che rimane misterioso e chiuso come una scatola nera.

Proprio a motivo del suo *trobar clus*, il *corpus* di Zanzotto è un'arena molto amata dalla critica: in molti casi, è proprio la chiusura formale a funzionare come incentivo

estetico, spingendo i critici alla lode obbligata, quando non al timore reverenziale. La componente di *obscurisme* in Zanzotto non riguarda soltanto il versante della ricezione, ma è legata in profondità alla poetica dell'autore, alla sua abilità tecnica e all'ambiente culturale che ha precocemente santificato i suoi testi, riconoscendoli e riconoscendosi in essi. Per questo, non credo si possa fare i conti con la densità del *corpus* senza indagare i rapporti con la critica, e segnatamente con quella di area strutturalista, a cui per certi versi si può ascrivere parte del discorso teorico (e delle pratiche) di Zanzotto. La scelta dei metodi di lettura critica – nel caso dei testi di Zanzotto come di ogni altro autore – contiene a monte un'ipotesi addirittura prescrittiva sulla natura del testo e sull'interazione sociale che esso comporta. Per Zanzotto questo problema si fa ancora più complesso e centrale: la conformazione tematica e stilistica della sua poesia tende infatti a programmare i protocolli di lettura impiegati dagli utenti. La ricerca poetica di Andrea Zanzotto, fin dagli esordi, è infatti assimilabile ad un continuo tentativo di perpetuare un'oltranza linguistica. Non solo al livello superficiale dell'espressione e dello stile, ma a quello "occulto" della teoria semantica. Questa tendenza di base ha conferito al verso zanzottiano una radicale inclinazione metalinguistica e metapoetica, che è stata prontamente codificata dai suoi più fini esegeti. Stefano Agosti, già nel 1973, descrive la produzione di Zanzotto come una sorta di catabasi verso la decostruzione dei codici, ottenuta con una curva che parte da *Dietro il paesaggio* e discende fino a *La Beltà*, che rappresenta la "valle" di questo percorso di scavo (ma il picco indiscusso sul versante del valore poetico). Questa interpretazione si è strutturata negli anni in una sorta di mitologia poetica e, va da sé, di complementare mitologia critica. Lo Zanzotto prelacaniano prima, e lacaniano poi, avrebbe forzato i limiti del linguaggio poetico arrivando a spezzare il legame significante/significato, provocando l'eversione dei codici attraverso l'egemonia anarchica del grammaticalismo. Una tale interpretazione ha l'indubitabile merito di cogliere esattamente l'universo mentale dell'autore: non c'è dubbio che la poetica di Zanzotto consista in uno scavo per decostruire gli automatismi dei codici, e che molti dei suoi strumenti teorici siano di marca squisitamente lacaniana e strutturale, dalla scomposizione delle sequenze sintagmatiche al tentativo di risalire al prelinguaggio. Tuttavia è possibile e forse necessario tentare di storicizzare questa

interpretazione, che probabilmente si colloca alla base della fortuna critica di Zanzotto.

Una delle ipotesi da cui muove il mio lavoro è che esista una precisa convergenza teorica tra l'universo mentale dell'autore e quello dei critici militanti che interpretarono la sua poesia, specialmente nel periodo di più intensa diffusione dello strutturalismo. Zanzotto persegue senza dubbio una ricerca tematico-formale improntata a criteri strutturali e (neo)-saussuriani, che informano la sua esperienza artistica e intellettuale. Ma la pressoché totale coincidenza tra strumenti critici e scelte di poetica può aver condotto a una lettura falsata dei meccanismi testuali: anche se la lingua del poeta allude a una concezione autonoma del fatto letterario e semantico, non è detto che un'interpretazione valida debba fondarsi su analoghe premesse epistemologiche. Sollevando questo problema, non si vuole sminuire l'efficacia dei risultati che l'interpretazione lacaniana ha assicurato all'esegesi delle poesie di Zanzotto, ma verificare la presenza di un problema euristico, peraltro molto diffuso nella storia della critica: la "collusione" teorica tra metodo e oggetto dell'analisi. In seguito alla storicizzazione della *vulgata* lacaniana, il presente lavoro avanza la proposta di un cambio di paradigma, che ho riassunto nell'etichetta "esemplificazione testuale", una categoria valorizzata dal teorico della letteratura Franco Brioschi.

La poesia di Zanzotto è improntata a un uso intensivo dei codici letterari, e i suoi procedimenti strutturanti, come le catene iterative o la proliferazione etimologica, sono, prima che meccanismi dell'espressione inconscia, figure chiave della tradizione letteraria. Più che un drenaggio del senso che lasci posto al dominio del "significante puro", Zanzotto sembra spingere al limite alcune strategie classiche del testo letterario. I versi delle raccolte sperimentali di Zanzotto, come *La Beltà* o *Fosfeni*, possono essere descritti come zone di *iperesemplificazione* e non di *ipersignificazione*. Applicando il pensiero teorico di Franco Brioschi, che lega la letterarietà al meccanismo pragmatico-simbolico dell'esemplificazione, si può mettere in luce come l'oltranza perpetrata da Zanzotto nei confronti della *langue* sia in realtà un'exasperazione di certe specifiche del testo poetico, come l'analogismo di derivazione modernista-ermetica, la poetica dello scarto, l'iper-riferimento al testo della tradizione o, al limite, a una catena virtualmente infinita di testi anche non

letterari. Le poesie di Zanzotto condensano un sistema di riferimento e di esemplificazione di grande intensità e frequenza, che finisce per contrarsi e schiacciare le normali dinamiche di significazione linguistica, centrate sulla denotazione. L'eloquenza poetica viene solo apparentemente distrutta, ma risulta poi trasfigurata e nascosta sotto la proliferazione del significante.

Chiarito il movente teorico del presente lavoro, passo a descriverne l'articolazione interna. La prima parte è dedicata a *Dietro il paesaggio*, l'esordio di Zanzotto, edito nel 1951 nella prestigiosa collana "Mondadori – Lo specchio". Nonostante la raccolta sia ascrivibile a una sorta di rivisitazione postuma dell'ermetismo, contiene elementi cruciali poi sviluppati lungo l'intero *corpus*, riguardanti sia le soluzioni stilistiche sia le isotopie tematiche. In *Dietro il paesaggio* si introducono per la prima volta le caratteristiche di quella *matria* paradisiaca – un po' trasfigurazione poetica del trevigiano un po' *Heimat* trascendente – che assorbe l'io riparandolo dai traumi della psiche e della storia. Inoltre, Zanzotto impiega una versificazione basata sulla spinta centrifuga della sintassi, ottenuta per mezzo della dominante paratattica e dell'uso oltranzistico delle figure dell'*adiectio*. Il primo capitolo è dedicato a uno spoglio completo e commentato dei fenomeni iterativi che caratterizzano la sintassi di *Dietro il paesaggio*, preceduto da una discussione sulle principali interpretazioni critiche della raccolta. I fenomeni indagati vanno dalla dittologia alle forme del parallelismo, fino a configurazioni complesse non riconducibili alle categorie invalse. Nelle conclusioni, dopo un ragionamento sulle statistiche e sulle costanti qualitative rilevate nello spoglio, si dimostra come l'onda ininterrotta della sintassi agisca in modo complementare all'«assetto centripeto»¹ (Dal Bianco) della versificazione, dando vita a un particolare effetto di stile e di senso.

Nel secondo capitolo, sempre dedicato a *Dietro il paesaggio*, si passa dalla sintassi del periodo a quella dell'immagine. Portando all'eccesso gli elementi retorici tipici della *koinè* ermetica, Zanzotto fabbrica un mondo in cui le sostanze si mescolano l'una con l'altra, in virtù di una continua circolazione analogica. Dopo alcuni paragrafi

¹ S. DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, p. 146.

introduttivi, in cui metto in evidenza le principali questioni metodologiche e di merito legate a una lettura “per immagini” della raccolta, propongo uno spoglio completo e commentato dei fenomeni significativi della sintassi figurale, divisi per tipologia e riguardanti soprattutto l’interpenetrazione logico-visiva tra natura ed elemento antropico. In chiusura, mi soffermo sul commento analitico a tre componimenti campione (*Grido sul lago*, *Lorna* e *Con dolce curiosità*), utili per esemplificare i fenomeni studiati. *Dietro il paesaggio* risulta essere una raccolta a dominante visiva, in cui la fruizione lineare legata al *medium* linguistico è indebolita in favore di una semantica areale, come se i testi riproducessero immagini mentali o quadri, percorsi più o meno liberamente dall’occhio.

Dopo aver fissato analiticamente due versanti cruciali della scrittura zanzottiana, la seconda parte della tesi si concentra maggiormente sul periodo sperimentale, apertosi con gli anni Sessanta.

Il terzo capitolo affronta direttamente il movente teorico precedentemente esposto. La poesia di Zanzotto, specie da *La Beltà* in avanti, si rivolge a un lettore implicito che tende a coincidere, al limite, con un critico implicito, cioè con un utente altamente specializzato in grado di compiere gli onerosi investimenti necessari alla fruizione. Tale critico implicito difficilmente sfugge alla *densità della poetica*, alla tendenza, cioè, ad assumere i paradigmi euristici tematizzati dal testo come strumenti di metodo impiegati nell’analisi. Dopo aver descritto i meccanismi dell’“interazione poetica” chiamati in causa dal *corpus* zanzottiano, attraverso strumenti desunti dalla pragmatica e dalla sociologia dei campi di Pierre Bourdieu, passo a discutere l’interpretazione di Stefano Agosti, campione della *vulgata* lacaniana. In particolare, mi soffermo sull’analisi dei due saggi critici che compongono l’introduzione all’Oscar Mondadori (1973, 1993), in cui si propone un consuntivo antologico della produzione di Zanzotto. I due testi, vere e proprie pietre miliari nella storia della critica, rappresentano il “manifesto” della lettura lacaniana e strutturalista di Zanzotto, per via dell’acume scientifico di Agosti e del rapporto personale che lo legava al poeta (definito di recente *Una lunga complicità*, attraverso il titolo del volume che raccoglie gli scritti zanzottiani di Agosti). In ultimo, provo a formulare una proposta teorico-metodologica

personale, che fonda la lettura della poesia di Zanzotto a partire dal nominalismo pragmatico promosso da Franco Brioschi. Secondo tale prospettiva, anche dove la poesia si fa talmente oscura da sfiorare la completa intransitività, l'istanza comunicativa non viene mai meno. La poesia di Zanzotto è saldamente inserita nei circuiti della letterarietà e, anzi, finisce per potenziarne le dinamiche classiche, come il riferimento alla tradizione e l'elevata densità semantica.

Attraverso la discussione delle condizioni simboliche e pragmatiche implicate dal testo poetico, cerco a questo punto di dimostrare il funzionamento specifico dello sperimentalismo zanzottiano: lungi dal sospendere il riferimento per raggiungere il Significante originario, la poesia comunica con forza i suoi contenuti semantici, trasmessi da un sistema di riferimenti privatissimo e da una serie ellittica e contratta di «allusioni saggistiche» (Fortini). Anche quando la funzione denotativa viene ridotta quasi fino ad annullarsi, il testo continua a esemplificare, cioè a proporre la campionatura di una serie di valori a cui l'autore e il lettore fanno riferimento.

Nel capitolo IV cerco di verificare nel merito la mia proposta teorica, confrontandomi col poemetto *Pasqua di maggio*, uno dei vertici dell'analogismo onirico e sperimentale di Zanzotto. Tra i componimenti centrali della raccolta *Pasque*, il poemetto inscena una regressione del soggetto poetico nell'uovo intrauterino, attraverso un tessuto linguistico franto basato su un montaggio associativo di immagini che proliferano una dall'altra, sostenute da alcuni motivi visivi e "teoretici" portanti. Prima di procedere al commento puntuale, discuto l'introduzione di alcuni strumenti metodologici mutuati dalla linguistica testuale di Robert-Alain De Beaugrande e Ulrich Dressler: facendo uso di concetti come *accettabilità* e *informatività*, provo a leggere *Pasqua di maggio* come un testo caratterizzato da una generale rottura della coesione, in cui si installa una coerenza supplementare ottenuta attraverso l'intertestualità e l'impiego della sintassi iterativa. Inoltre, tento di ricostruire – sempre tenendo presente la ricaduta stilistica – la complessa intertestualità teorica di Zanzotto (soprattutto lacaniana), e le ardite *iuncturae* visive impiegate nel poemetto.

Il mio lavoro si articola perlopiù in una serie di analisi puntuali, condotte in base a un sincretismo metodologico che combina specialmente esame sintattico, lettura visivo-

figurale del testo poetico, linguistica del testo e inquadramento della proposta valoriale sottesa alle opere: ad esempio, tramite la concezione del testo come di una presa di posizione all'interno di un campo artistico determinato e dotato di regole proprie. Credo che soltanto la sinergia dei metodi possa rendere conto della complessità del testo zanzottiano, razionalizzandone con una più forte presa i meccanismi pragmatici e simbolici. La ricerca di paradigmi di lettura più adatti a mettere a fuoco le operazioni testuali di Zanzotto non ne sopprime l'incandescenza creativa, ma la libera dalle scorciatoie orfiche che lei stessa, a volte, suggerisce. Aprire la "scatola nera" del testo non significa sezionarlo, ma guardare *facies ad faciem* i suoi tesori, senza paura di rimanere accecati dalla complessità. Tale difficile percorso è omologo alla concezione "agonistica" che Zanzotto aveva del sapere: una lunga lotta con l'angelo, una scala impossibile che separa ma anche unisce "tutto con tutto", una stretta in grado di chiudere insieme il sacro "tremendo" e l'inezia, la minutaglia, la più effimera contingenza.

Il sacro (il limite) bisogna averlo davanti agli occhi, anche col pericolo di rimanerne abbagliati, bisogna lottare contro di esso per vincerlo ed esserne vinti insieme: ai piedi della Scala.²

² A. ZANZOTTO, *Il mestiere di poeta*, in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1119-1134: p. 1127.

AVVERTENZA BIBLIOGRAFICA

Tutte le citazioni delle poesie di Zanzotto sono tratte da A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999; il numero di pagina non viene mai segnalato.

I corsivi all'interno delle citazioni sono sempre originali, salvo diversa indicazione in nota.

I

DIETRO IL PAESAGGIO:

L'INFORMALE PRIMA

DELL'INFORMALE

1.1. COMPLETEZZA E INCOMPLETEZZA DI UN ESORDIO

Dietro il paesaggio, folgorante primo libro di Zanzotto, si presenta come un oggetto letterario estremamente complesso e sfuggente sia sul piano morfologico sia su quello della collocazione storiografica. A queste densità va aggiunto il caso del posizionamento nel campo letterario: ancor prima della pubblicazione della raccolta, nel 1950 Zanzotto vince il premio San Babila per la sezione inediti. Il premio è una vera e propria consacrazione *ab origine* (la giuria era composta da Montale, Ungaretti, Quasimodo, Sereni e Sinisgalli) e il suo primo libro esce in una delle più prestigiose collane di poesia, «Lo specchio» Mondadori. Questi due eventi accordano a Zanzotto un ragguardevole capitale simbolico di partenza, che verrà gestito con stile e perizia dall'autore, consapevole della necessità di un rinnovamento radicale del genere lirico e intenzionato a seguire un percorso originale e lontano dalle mode. Ma l'interesse dell'esordio zanzottiano supera la contingenza storica, ed è ben lontano dal rappresentare soltanto una premessa – necessariamente superata – del futuro sperimentalismo. Ogni ragionamento *ex post* su *Dietro il paesaggio* non può prescindere dal *corpus*, dalle sue evoluzioni e dalle sue costanti. A questo proposito sembra fondamentale l'osservazione proposta da Stefano Dal Bianco nell'introduzione all'Oscar del 2011. Dopo aver segnalato che le varie «vicende» della «straordinaria evoluzione linguistica e figurale» si sviluppano a partire da pochi, semplici emblemi guida, Dal Bianco propone un'ipotesi interpretativa sotto forma di intuizione sintetica:

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*.³

Queste osservazioni tuttavia chiedono di essere sviluppate e articolate attraverso considerazioni tecniche e tematiche più precise: l'importanza dell'universo poetico istituito in *Dietro il paesaggio* non si limita alla genesi di isotopie semantiche di lungo

³ S. DAL BIANCO, *Introduzione*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. IX.

corso, come la geografia (o cartografia) finzionale o certi motivi ricorrenti (la madre, l'osteria, le stagioni, il Nord, *et coetera*), ma è basata sull'elaborazione di dispositivi formali e di posizioni noetiche che informeranno l'intero *corpus*, pur seguendo una sensibile e radicale evoluzione morfologica. A questo proposito, sembrano del tutto riduttive le posizioni che liquidano l'esperienza del primo Zanzotto come post-ermetica, con l'intenzione di marcare la dipendenza da una *koinè*, foss'anche integrata con fondamentali apporti europei (che del resto erano già presenti nello stesso ermetismo "alto"). D'altro canto, non si può nemmeno aggirare il problema dell'ermetismo, spesso complicato da uno stigma storiografico che risale fino alle ritrattazioni o ai ripensamenti più o meno espliciti prodotti degli stessi 'vecchi' maestri, direttamente o indirettamente "sotto accusa" nel dopoguerra. Dal punto di vista storiografico, l'operazione di Zanzotto risulta cruciale per l'adozione "postuma" di un codice poetico i cui stessi "inventori" stavano cercando di liquidare; dal punto di vista formale, è impossibile non notare le operazioni originali praticate su quel codice.

È utile procedere alla rassegna di un campione di interventi critici su *Dietro il paesaggio*, per esaminare le principali linee interpretative sviluppate dagli esegeti. Sul complesso rapporto tra Zanzotto e la critica si dirà più oltre, nel terzo capitolo; tuttavia, conviene anticipare il fatto che tale poeta ha esercitato – ed esercita tuttora – una considerevole forza di attrazione "ermeneutica", per complessità e densità dell'elaborazione teorica, articolazione del *corpus*, vastità e qualità degli interventi di "secondo grado". Fin dai primi libri Zanzotto dà "filo da torcere" ai suoi lettori professionisti, trascinandoli nelle orbite difficili del suo universo mentale e culturale. Già dai primi accoglimenti di *Dietro il paesaggio* si nota la difficoltà di rapportarsi a un esperimento testuale per molti versi anacronistico e deviante rispetto ai lavori coevi e ai possibili archetipi "di area". Persino un lettore raffinato "della prima ora" come Fortini registra un effetto di straniamento legato al primo impatto col testo:

Ad una prima lettura i versi di questo friulano paiono nati dalla presunzione.
Tutto il repertorio dell'avanguardia che nel '14 aveva vent'anni e più, e che

s'è accortamente spesa tra le due guerre, ci torna innanzi, impettito e volontario, in immagini convulse e glaciali.⁴

Fortini (evidentemente mal informato sulle origini del solighese) nota subito la disinvoltura con cui Zanzotto maneggia il repertorio delle avanguardie storiche (snodo tra la tradizione postsimbolista e l'ermetismo nostrano). Inoltre, non gli sfugge la speciale qualità figurale dei testi, che prima definisce qualitativamente (“convulsa” e “glaciale”) e poi riporta a un criterio di coerenza:

Zanzotto ha due qualità minori: la bravura di orecchio, una certa unità eidetica [...] La bravura è nei giochi stupiti delle analogie; l'unità eidetica è data dal paesaggio – monti, alberi, nevi, acque di torrenti – lucido e mentale, continuo pretesto o stimolo.⁵

Queste notazioni dimostrano l'acume di Fortini, che rileva a caldo le caratteristiche più interessanti anche se poi cerca in un criterio più rassicurante la giustificazione estetica dell'opera. Infatti identifica nella perizia ritmica la «qualità maggiore» di Zanzotto, ed arriva forse ad attribuire a questa motivazione la vincita del premio San Babila.

Da tutt'altra area, la recensione a caldo di Carlo Bo del 1951 sembra piuttosto disorientata o addirittura pretestuosa: Bo non fa parola dell'evidente postermetismo (o iperermetismo) di *Dietro il paesaggio*. Si diffonde a lungo spiegando come il lavoro di Zanzotto vada escluso dal novero delle «imitazioni matematiche»,⁶ e poi rileva vari influssi internazionali (Lorca e i surrealisti). Per Bo, tuttavia, il valore del libro zanzottiano va cercato in un non ben specificato «atteggiamento nuovo», nel «segno di una possibilità di vita oltre gli schemi e gli esempi codificati»,⁷ nonostante il risultato sia ancora acerbo. L'insistenza vaga e scarsamente argomentata sulla novità è probabilmente il segno di una crisi di poetica, e del conseguente tentativo di

⁴ F. FORTINI, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 12, giugno 1952, p. 76.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. BO, «*Dietro il paesaggio*» di *Andrea Zanzotto*, «La Fiera letteraria», VI, 37, 30 settembre 1951, pp. 1-2: p. 2.

⁷ *Ibidem*.

distinguere l'“alta” lezione dei vecchi maestri dai volgarizzamenti degli epigoni: all'interno di questo “racconto”, il nostro si colloca in una terza posizione. Escluso dal novero degli imitatori pedissequi, lo Zanzotto di Bo è una giovane promessa che però non ha nulla della “presunzione” e dell'oltranza prontamente notate da Fortini.

Nel suo intervento del '57, incentrato principalmente su *Vocativo*, Pasolini si dimostra ben conscio dell'opzione ermetizzante che anima *Dietro il paesaggio*, e propone una lettura “elegiaca” del primo libro, superato poi da una drammatica oggettivazione poetica della propria vita psichica.⁸ Nonostante la finezza di lettura, l'interpretazione quasi parnassiana e buonista di Pasolini non coglie il fermento “eidetico” che attraversa *Dietro il paesaggio*:

La sua operazione consisteva nel trascrivere la sua vita di marginale isolato, mutuando sé dal paesaggio e il paesaggio da sé (il sé un bravo ragazzo ordinato e dolorosamente fine, il paesaggio quello freschissimo, pulito, belliniano dell'Alto Veneto) in una lingua che ne divenisse corpo, pura e fisica equivalenza.⁹

L'uso di riferimenti figurativi per descrivere il “vedutismo” zanzottiano è del tutto pertinente, e rende conto dell'orecchio e dell'“occhio” di Pasolini (oltre che della sua formazione longhiana e continiana); tuttavia il critico-poeta non coglie la qualità specifica del paesaggio “dipinto” nella raccolta, che non è solo «freschissimo» e «pulito», ma ha anche qualcosa di perturbante, che sconvolge le aspettative per via quantitativa (l'enormità delle sostanze paesistiche) e qualitativa (la sua natura convulsamente metamorfica).

Senza uscire dagli anni 50, il documento critico più interessante su *Dietro il paesaggio* è forse il saggio di Bàrberi Squarotti, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, del 1958.¹⁰ Lo Squarotti è il primo a scandagliare un po' più a fondo le peculiarità di *Dietro il*

⁸ E delle idee generatrici del “mondo poetico”: si notino le categorie postcrociate. Cfr. P. PASOLINI, *Principio di un engagement*, «Il Punto della Settimana», II, 51, 21 dicembre 1957, p. 13; poi in ID., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 464-466: p. 466.

⁹Ivi, p. 464.

¹⁰ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, «Quartiere», 1, 2 settembre 1958, pp. 14-19, poi in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, pp. 116-123.

paesaggio, e il suo difficile inquadramento nelle categorie poetiche tradizionali. Ma, come vedremo, queste peculiarità sono colte attraverso strumenti critici piuttosto *retro*, che ancora risentono di residui crociani. Anche se nel saggio non si trova una condanna aperta ed esplicita, molti rilievi contengono un giudizio negativo, legato a una sorta di carenza sentimentale, che Zanzotto otterrebbe devitalizzando i suoi oggetti poetici. Tuttavia, al netto delle precomprensioni e degli orientamenti di metodo (e di certi giudizi affrettati),¹¹ il saggio rimane fondamentale perché coglie alcuni nodi stilistico-gnoseologici cruciali. Bàrberi Squarotti mette subito a fuoco il problema della devitalizzazione, spiegando come il gelido universo di *Dietro il paesaggio* sia ottenuto attraverso «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».¹² L'immobilità sentimentale e formale si traduce in un aumento dell'astrazione tale da rasentare – quando non ottenere – 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 zanzottiano 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.¹³

¹¹ Ad esempio il saggio riporta quasi subito, dopo l'apertura, un'affermazione di carattere generale come questa: «fin dalle prime prove la sua poesia è apparsa singolarmente immobile, come negazione di sviluppo, privazione di storia interna, nel senso di una sia pur lenta operazione di metamorfosi dei propri motivi, di ricerca e di scoperta. Nulla, quindi, di più lontano da Zanzotto della tentazione dell'esperimento, del rischio dell'avventura: tutto il suo mondo ci è stato dato fin dall'inizio [...]», *ivi*, p. 116. Posizione difficilmente condivisibile già all'altezza nel 1958, e poi del tutto insostenibile alla luce dei futuri sviluppi. In questa concezione d'immobilità diacronica Bàrberi Squarotti proietta forse un carattere che pertiene piuttosto ai significati o alla posizione enunciativa dell'io poetico, che si nasconde nel bozzolo protettivo del paesaggio.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 117.

Poco più oltre, Bàrberi Squarotti cerca di indagare il fenomeno di “svuotamento semantico” sotto il profilo dello stile. Sebbene l’idea di un paesaggio statico – quasi per assenza totale di movimento e “calore” – venga smentita dall’impianto retorico dei testi, le intuizioni del critico su una desemantizzazione per via formale rimangono importanti e in qualche modo valide per la parte posteriore e sperimentale del *corpus*, dietro opportuno adattamento:

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 immagini, ma piuttosto dal ritmo di volumi, di linee, che le forme paesistiche evocate, nella loro disseccata sostanza, rendono, in una difficile sintassi compositiva.¹⁴

Il paesaggio dei primi libri di Zanzotto non è riconducibile al bloccato «universo parmenideo»¹⁵ di Bàrberi Squarotti, dati i continui processi con cui i *realia*, o, se si vuole, le sostanze, si compenetrano gli uni negli altri. È semmai un principio opposto, di continua metamorfosi o slittamento figurale, operato sugli emblemi araldici attraverso i meccanismi retorici confusivi tipici del surrealismo e del simbolismo. Ma a parte la lettura “parmenidea” del paesaggio, Bàrberi Squarotti nota come la desemantizzazione sia ottenuta grazie all’oltranza di certi procedimenti formali classici, come l’accumulazione. È ancora più interessante notare come il critico oscilli tra l’idea di uno svuotamento semantico e quella dell’istituzione di nuovi valori semantici, slegati dal contenuto espressivo-referenziale della lingua. L’accumulazione continua, l’assolutezza del verbo, la «difficile sintassi compositiva», l’analogia apposizionale di marca primo-novecentesca, l’«avvicinamento» confusivo «dei distinti» e lo sfaldarsi dei nessi ipotattici e paratattici: tutti questi espedienti stilistici

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 121.

cooperano aumentando l'effetto di astrazione del testo, spingendo nel senso di quell'asemanticità che al critico sembra l'unica «chiave per comprendere [...] arabeschi altrimenti indecifrabili.»¹⁶

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 monolinguisimo 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.¹⁷

Questo passaggio costituisce un'anticipazione pionieristica e piuttosto impressionante di *loci zanzottiani*, letteralmente testualizzati (e tematizzati)¹⁸ oltre che adottati dalla critica. Anche il collegamento col petrarchismo e con l'Arcadia risultano pertinenti se intesi in senso "trascendentale" o come anticipazione di futuri atteggiamenti verso la tradizione. Il petrarchismo inaridito e drenato della sua base sentimentale costituisce quasi lo stadio terminale di un'intera tradizione letteraria: in questi rilievi di ordine storiografico Bàrberi Squarotti trascura l'eredità ermetico-simbolista (e surrealista), e rivela i suoi presupposti crociani attraverso l'uso di vocaboli tecnici e categorie estetiche. Dopo aver rilevato la maturazione stilistica avvenuta in *Vocativo*, il critico la riconduce allo stesso «universo parmenideo» istituito in *Dietro il paesaggio*. Dopo aver elencato una serie di figure tratte dai testi di *Vocativo* (tra cui ad esempio «la dalia e il crisantemo | fruttificanti ovunque sulle spalle | del muschio», *Colloquio*, vv. 7-9 o «la meraviglia delle gemme e dei selvosi uccelli», *ivi*, vv. 18-19) Bàrberi Squarotti commenta:

A rigore si tratta di forme non significanti, in quanto il loro valore nella pagina non è espressivo, ma tecnico, come innalzamento delle immagini, riporto dei dati del paesaggio e dei sentimenti all'atmosfera senza tempo e senza turbamento in cui immobile il mondo di Zanzotto dura; la

¹⁶ *Ivi*, p. 117.

¹⁷ *Ivi*, p. 118.

¹⁸ Bastino come esempio il «semantico silenzio» di *Riflesso*, v. 20 (*IX Ecloghe*) e la lettura incentrata sul balbettio afasico di Agosti, S. AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio poetico in Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. IX-XLIX: XXVI.

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.¹⁹

Al di là delle categorie post-crociane (l'uso dell'opposizione *espressione* vs. *tecnica*, ma senza che si rovesci nell'antinomia distinzionista), questo passo colpisce perché tenta di giustificare l'opzione della non-semanticità. Il mondo poetico di Zanzotto tenderebbe a un gelido e astratto platonismo: per quanto questa interpretazione sia criticabile, essa coglie la coerenza stilistica e noetica che lega i testi poetici. Poco più avanti, Bàrberi Squarotti spiega come Zanzotto eviti di cadere in una «evasione arcadica» e «reazionaria», per via di auto-consapevolezza poetica: «Zanzotto sa le istanze della comunicazione, offre quindi la sua parola e il suo mondo ben conoscendone le contraddizioni».²⁰ Anche questa notazione ha un significativo valore euristico: Zanzotto è consapevole dello scarto tra i protocolli consueti della comunicazione letteraria e l'esperienza offerta dai suoi testi. Il saggio si conclude poi in maniera piuttosto tradizionale, prospettando una necessaria fruizione frammentata: la lettura (cioè il godimento) sarebbe possibile, in modo del tutto discontinuo, dai «rari momenti felici», mentre, «pietrificata» in una «semanticità sempre più corrosa», la lirica di Zanzotto alzerebbe i suoi «oscuri trofei di morte della poesia».²¹ In sintesi, il saggio di Bàrberi Squarotti presenta tre fondamentali motivi di interesse: in primo luogo, indaga nel dettaglio l'«unità eidetica» rilevata da Fortini. In secondo luogo, nota come il testo di Zanzotto tenda verso una consapevole alterazione della normale fruizione del testo poetico, sfiorando al limite il vuoto semantico e il silenzio. In ultimo, il critico riconosce come questo effetto sia ottenuto attraverso precisi meccanismi stilistici, e connette la lingua poetica zanzottiana a una tradizione letteraria

¹⁹ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, cit., pp. 121-122.

²⁰ Ivi, p. 122.

²¹ *Ibidem*. Il riconoscimento di rari momenti «epifanici» sembra più che altro una scorciatoia critica «pseudomontaliana» che permette di evitare la formulazione di giudizi più complessi.

molto più antica dell'ermetismo o del simbolismo "otto-novecentesco" (non importa se in maniera approssimativa).

Come anticipato, queste conquiste – qui in forma pionieristica – attestano una lucidità critica non sempre presente nella bibliografia. Questi rilievi giustificano, seppur in tempi e modi seminali, l'affermazione di Dal Bianco sull'"originarietà" di *Dietro il paesaggio*: il libro occupa un valore inaugurale, quando non archetipico, all'interno della produzione zanzottiana.

Un altro rilevante saggio utile per inquadrare il problema è il più tardo *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto* di Luigi Milone.²² Il critico nota con acume un meccanismo fondamentale del post-ermetismo zanzottiano: l'uso estensivo dell'analogia. Come Barberi-Squarotti, anche Milone si sofferma sul forte tasso di astrazione del paesaggio:

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*.²³

Proseguendo sulla linea di *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, Milone sembra assegnare al paesaggio zanzottiano una natura esclusivamente mentale e non referenziale. Il paesaggio sarebbe così una costruzione psichica, letteraria e astratta, attraverso cui vengono rimossi l'io, il dialetto e la storia. Senza sminuire il problema della rimozione, che rimane fondamentale in *Dietro il paesaggio*, si può dissentire da Milone sul problema del «paesaggio dialettale»: secondo la sua prospettiva, Zanzotto abbandonerebbe la lingua materna della comunicazione, il dialetto, optando per quella inautentica della convenzione letteraria. Chiamare in causa il dialetto a quest'altezza della *corpus* di Zanzotto, sia pure come possibilità latente o rimossa, sembra una scorciatoia critica che distoglie dalla complessità di *Dietro il paesaggio* e dalle sue scelte stilistiche: il dialetto non riveste un ruolo tematico o formale di qualche

²² L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 207-235.

²³ Ivi, p. 208.

importanza, e la teorizzazione di una funzione *in absentia* rischia di non oltrepassare il piano puramente speculativo. Più oltre Milone inquadra con efficacia «l'estenuata dimensione analogica»²⁴ che caratterizza i testi dell'esordio zanzottiano. Il critico cerca poi di giustificare l'oltranza orfico-ermetica di Zanzotto, connettendola a un paradossale e originario realismo: Zanzotto parte dalla realtà, è costretto a rimuoverla, e infine la sostituisce con un «paesaggio fantasma»: da qui la funzione apotropaica della patina letteraria e dell'atmosfera astratta e derealizzata.²⁵

In ogni caso, Milone registra il carattere oltranzistico e pervasivo dell'analogismo in *Dietro il paesaggio*. Nello stesso numero monografico di «Studi Novecenteschi» su cui è pubblicato il saggio di Milone anche Amedeo Giacomini nota il fenomeno, quando parla di

un'amplissima *Stimmung* settembrina, che s'attua sulla pagina in collane d'immagini scandite da un alfabeto associativo quasi barocco, a volte persino troppo ricco.²⁶

A questo punto possiamo inquadrare due possibili strategie per avvicinarsi a *Dietro il paesaggio*: in un caso l'esegesi si concentra su quello che potremmo chiamare il valore "psichico-pragmatico" delle scelte stilistiche, nell'altro tenta di descrivere l'universo semantico del libro. Data la riconosciuta complessità del testo (e anche grazie ai numerosi autocommenti dell'autore), la letteratura critica tende a sbilanciarsi sulla prima via, tralasciando il lato fenomenologico e tematico

Nella sua monografia del 1987,²⁷ Beverly Allen, cerca di conciliare i due "versanti critici" sopraindicati. Nel capitolo *K.O. al primo round: l'iniziazione poetica di Zanzotto* la Allen si dimostra ben consapevole della continuità tra il primo Zanzotto

²⁴ Ivi, p. 210.

²⁵ «La parola di Zanzotto ha – in altri termini – un'origine realistica che viene repressa in vista della realizzazione del suo progetto psicologico [...] i materiali della realtà, responsabili di terrore e nevrosi, vengono rimossi e rinviati al di là del limite, dietro il paesaggio, per essere reinterpretati *in absentia* attraverso l'assunzione plenaria del linguaggio illustre che si rivela metaforicamente come il linguaggio più vicino al centro del trauma» Ivi, p. 211.

²⁶ A. GIACOMINI, *Da "Dietro il paesaggio" alle "IX Egloghe": l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 185-205: p. 189.

²⁷ B. ALLEN, *Verso la «beltà»*. *Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1987.

“post-ermetico” e quello sperimentale, nonostante proponga forse esegesi locali un po’ troppo libere:²⁸

speriamo di dimostrare che questo primo libro contiene non soltanto il germe degli sviluppi futuri, ma anche che l’approccio alle prime opere di Zanzotto può riverlarsi pieno di difficoltà come per le ultime. [...] Per superare questa difficoltà proponiamo alcune letture dei testi di Zanzotto, tentando la parafrasi.²⁹

Da una parte alla studiosa americana non sfugge il carattere già sperimentale del libro, su più livelli, che talvolta oltrepassa i meccanismi consueti della significazione:

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 surrealistica, ricca di nuove potenzialità significanti che diventeranno in seguito il tratto distintivo dello stile di Zanzotto.³⁰

Dall’altro lato, accanto alle «nuove potenzialità» linguistiche, la Allen indaga la semantica “metaforica” di *Dietro il paesaggio*, ed è conscia che il libro «ha anche una storia da raccontare».³¹ Questo approccio è dimostrato dalle letture “parafrastiche” che la Allen propone per un campione di testi significativi (tra cui *Arse il motore* e *Nella valle*, posti ad aperture e chiusura del libro).

Da segnalare l’attenzione ai fenomeni di osmosi tra io e paesaggio: la Allen interpreta questi meccanismi figurali complessi attraverso categorie retoriche tradizionali, come sinestesia e metonimia.³² In ogni caso, va ribadito lo sforzo di

²⁸ Come ad esempio per l’origine petrarchesca del titolo della raccolta, che muterebbe il «dentro» di *Rerum vulgarium fragmenta*, 35, in «dietro», ivi, pp. 11, 24-25.

²⁹ Ivi, p. 18.

³⁰ Ivi, p. 36.

³¹ Ivi, p. 38.

³² Rimane di grande interesse – anche generale – la lettura di *Là cercando*: «I frutti del paesaggio, allietati dal bimbo sepolto, e il paesaggio trasformato in una tomba, si fondono; è un *mélange* d’umano e di vegetale il cui confine si oscura, mentre il *tu* si trasforma in *erba* [...]. La morte del bimbo, nella quale l’*io* identifica il proprio passato, è resa attraverso una contaminazione metonimica di forme umane e vegetali, che provoca un’ulteriore dissolvenza dei confini tra persone e paesaggio», ivi, p. 42. Per il problema dell’osmosi tra figure antropiche e paesistiche si veda *infra*, paragrafo 2.1 e 2.4.

conciliare “narratività” e spinta “informale”: per la terza sezione del libro l’autrice chiama in causa – forse prematuramente – categorie lacaniane,³³ senza però abbandonare l’approccio parafrastico. A questo proposito, un passaggio “metodologico” ci sembra cruciale per la consapevolezza del legame organico tra tecniche sperimentali e semanticità, che Allen chiama “racconto”:

Abbiamo optato per il racconto allo scopo di dimostrare che anche il primo libro pubblicato da Zanzotto contiene molti elementi tematici e stilistici presenti in tutta l’opera. 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 oggetto di discussioni stilistiche, diventano parti integranti del racconto e devono essere presi proprio alla lettera.³⁴

Molte interpretazioni della Allen non sono pienamente condivisibili o necessitano di essere integrate; tuttavia la capacità di congiungere il rilievo tecnico-formale al “racconto”, cioè a un universo semantico accessibile, per quanto complesso, ci sembra fondamentale per muoversi tra le insidie dell’esegesi zanzottiana.

Nell’interpretazione *vulgata* di *Dietro il paesaggio*, la sinergia tra i due versanti non sembra pienamente realizzata. La maggioranza degli esegeti si concentra sulla funzione pragmatica dell’opzione “iperletteraria”: attraverso l’evasione “arcadica” ed “ermetica”, Zanzotto si difende dai colpi della storia e da quelli della nevrosi (anche se siamo ancora in un periodo anteriore alla crisi del 1950). Questa linea critica è sintetizzata da Stefano Dal Bianco nel suo profilo della raccolta:

³³ Allen dimostra comunque una certa cautela nel maneggiare categorie lacaniane, consapevole che espliciti riscontri testuali si rinvergono soltanto più avanti. Cfr. B. ALLEN, *Verso la «beltà»*, cit., pp. 75 e ss.

³⁴ Ivi, p. 79.

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.³⁵

L'io traumatizzato dalla storia cerca riparo nella patina iperletteraria: la disposizione araldica di Zanzotto poggia tuttavia su «un sostrato di fortissima adesione ai propri nuclei tematici, di impasto ambientale».³⁶ Anche questo atteggiamento, psichico e pragmatico, verso la lingua letteraria avrà lungo corso, e sarà esplicitamente sviluppato e tematizzato in lavori come *Ecloga IV* o *l'Ipersonetto*. In ogni caso, più avanti Dal Bianco ribadisce il valore funzionale dell'astrazione dominante in *Dietro il paesaggio*:

Ecco perché in DP è sempre avvertibile una spinta a forare l'apparenza, a superare la barriera allontanante delle immagini: l'astrazione emblematica rimanda all'indicibile verità sottostante, così come nell'iperletterarietà si riversa il portato esistenziale.³⁷

Se da una parte il valore funzionale dell'astrazione è indicato con lucidità, in linea con quanto individuato ad esempio da Bàrberi Squarotti o da Milone, l'esegesi finisce per concentrarsi più sui meccanismi di protezione/nascondimento che sulle effettive dinamiche testuali. In ogni caso, Dal Bianco mette a fuoco la dinamica figurale più evidente, la «continua metamorfosi dell'io nella realtà naturale o, viceversa, l'umanizzazione del paesaggio»:³⁸ la sua analisi rimane però piuttosto sbilanciata "dalla parte dell'io", che si districa sballottato tra le violenze figurali per trovare brevi

³⁵ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1378-1681: p. 1399.

³⁶ Ivi, p. 1400.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

e precari equilibri (come nella sezione centrale, *Sponda al sole*).³⁹ La “rimozione” della storia, l’abdicazione in favore del paesaggio e della lingua letteraria non possono essere negate; tuttavia, questo approccio rischia di lasciare in ombra le specificità figurali, la semantica positiva del libro. Potremmo denominare questa tendenza critica «regressione letteraria»:⁴⁰ Zanzotto nasconde la tensione speculativa e esistenziale sottesa ai suoi testi, la dissimula rivestendola di una patina preziosa e modernamente “illustre”.

Un esempio più tardo di questo filone è la lettura di Francesco Carbognin, che sviluppa in modo raffinato il *topos* della rimozione e collega l’iperletterarietà alla volontà di resistere agli orrori della storia o della scienza (come la minaccia atomica nella guerra fredda). Per Carbognin «la realtà storica [...] era saldamente perimetrata dietro le forme smaltate di quel particolare *rovescio* arcadico apprestato da Zanzotto fin da *Dietro il paesaggio*».⁴¹ Attraverso il convenzionalismo della letteratura, spinto fino al parossismo dell’artificio e dell’«eversione semantica»⁴² “surrealista”, Zanzotto insegue «una valida alternativa [...] alla storia e alle sue catastrofi».⁴³ Senza negare la raffinatezza di questa lettura, bisogna notare come essa escluda un esame diretto delle operazioni compiute coi “materiali” convenzionali che non sia strutturato nei termini dell’evasione arcadica o dell’allegoresi-allusione al rimosso che sta “dietro”.⁴⁴ Inoltre,

³⁹ Tuttavia, l’interpretazione di Dal Bianco si dimostra debitrice del primo capitolo della monografia di Allen, specie per la descrizione della storia interna alla raccolta, basata su diversi gradi di distonia/sintonia tra l’io e il paesaggio. Cfr. B. ALLEN, *Verso la «beltà»*, cit., pp. 39 e ss.

⁴⁰ Un’espressione usata da Allen che riprende i concetti formulati da Luigi Milone nel ’74. Ivi, p. 61. Cfr. L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico*, cit., p. 208.

⁴¹ F. CARBOGNIN, *Percorsi percettivi e ‘finzione’ tra «Dietro il paesaggio» e «Vocativo»*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 89-110: p. 90.

⁴² Ivi, p. 92.

⁴³ Ivi, p. 91.

⁴⁴ Carbognin si concentra ad esempio sull’isotopia della faglia, dotata di una funzione straniante e “disidentificante”: crepe, pozzi, botole, fessure, *et coetera* servono a introdurre la dissociazione perturbante tra io e paesaggio. Questi squarci si aprono su un’amara verità di ordine gnoseologico: «*al di là* del paesaggio iperletterario, non si schiude alcun genere di Assoluto esperibile dal soggetto lirico: vi si intuisce, al contrario, una natura estranea, ovvero, *a parte subjecti*, l’impossibilità, per il soggetto, di riconoscersi autenticamente *tale*, di riuscire a possedere, cioè, un’effettiva conoscenza del reale.» ivi, p. 95. Per quanto la funzione perturbante del paesaggio giochi un ruolo fondamentale, nel libro si alternano polarità diverse. Pensiamo all’*Heimat* holderliniana della sezione centrale (come lo stesso Carbognin rileva, ivi, p. 98, nota 34) o al finale dell’ultima sezione, che “risolve in maggiore” (si vedano almeno *Dietro il paesaggio* e *Nella valle*). In ogni caso, la morfologia specifica del paesaggio zanzottiano non è riconducibile al mero travestimento compensatorio del *refoulement* storico.

non si può negare – come fa Carbognin⁴⁵ – che in Zanzotto si imposti fin dagli esordi una tensione etico-estetica verso la funzione salvifica della poesia. Come ha efficacemente notato Mengaldo, Zanzotto (con Luzi) è tra i poeti «profondamente intrisi di orfismo [...] che ancora pretendono di comunicare, attraverso la poesia, una verità». ⁴⁶ E questo è valido alle diverse altezze del *corpus*, senza escludere il “neoermetismo” degli esordi.

Il saggio del 1996 di Raffaele Donnarumma, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a IX «Ecloghe»* adotta un taglio più storiografico, volto ad inquadrare con lucidità il consapevole anacronismo dell’esordio zanzottiano:

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’inazione 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.⁴⁷

Donnarumma descrive il *refoulement* come una rimozione difensiva, per cui «quanto più la storia è vicina, tanto più è necessario il distanziamento». ⁴⁸ Questa operazione critica è più lucida perché – nel suo intento descrittivo e non prescrittivo – si libera dalle preoccupazioni di valorizzazione *a priori* che informano gli “autocommenti” sull’ermetismo e tutti i *topoi* critici che ad essi si rifanno. Una tale attitudine critica permette di non sovradeterminare quello che ho chiamato “versante pragmatico”,

⁴⁵ «Occorre insistere sul fatto che in *Dietro il paesaggio* l’iperletterarietà, contenutistica ed espressiva, non assume alcuna autorità che le derivi da una supposta funzione di ordine salvifico delegata alla Poesia: per l’esordiente Zanzotto l’iperletterarietà, l’ostentazione dell’artificio, rappresentano, piuttosto, l’unica strada percorribile dalla lirica per *comprendere* la realtà storica, per prospettivizzare le sue devastanti lacerazioni. L’iperletterarietà, detto altrimenti, è quella prima, sofferta, forma di *resistenza* (più che di salvezza) che la Poesia di Zanzotto oppone all’insensatezza della storia.» F. CARBOGNIN, *Percorsi percettivi e ‘finizione’ tra «Dietro il paesaggio» e «Vocativo»*, cit., p. 95.

⁴⁶ P. V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in V. SERENI, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, pp. V-XX: p. X.

⁴⁷ R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a IX «Ecloghe»*, «Allegoria», 24, VIII, 1996, pp. 48-77: pp. 50-54.

⁴⁸ Come secondo Donnarumma vale per *Adunata*. Ivi, p. 55.

senza far dipendere l'intera opera dall'esigenza di difendersi dai colpi della storia. Donnarumma individua lucidamente «il carattere mitologico e ideologico della marginalità di Zanzotto, alimentata da Zanzotto stesso».⁴⁹ I numerosi autocommenti di Zanzotto, infatti, avallano la linea della *regressione letteraria*,⁵⁰ probabilmente per giustificare e “capitalizzare” la scelta conservativa degli esordi. Sebbene Donnarumma non si proponga un'analisi specifica dell'universo caratteristico di *Dietro il paesaggio*, e preferisca lavorare sull'intertestualità “di area”, l'ascrizione alla linea dell'ermetismo meridionale di ispirazione “surrealista” risulta del tutto calibrata e a fuoco. Tra le altre cose, il fatto che gli stessi «emblemi simbolisti [...] possono presentarsi come elementi ritornanti di un flusso surrealista»⁵¹ apre a indagini dinamiche sulla retorica del testo, precluse a chi accolga univocamente la tesi dell'«universo parmenideo».

In certi casi, il “senso di colpa” degli ermetici è stato ereditato dalla storiografia letteraria, e grava ancora su valorizzazioni e giudizi odierni. Non è più il caso di giustificare o scusare Zanzotto per la sua scelta “di retroguardia”: una volta chiarite le ragioni e le “rappresentazioni degli attori”,⁵² è più utile concentrarsi sulle modalità e il merito di quelle posizioni, specialmente per quanto riguarda i percorsi semantici e figurali relativi al paesaggio e alla sua codificazione letteraria.

Infatti, il problema critico provocato dalla difficoltà di integrare nell'esegesi il versante pragmatico e quello semantico finisce per indurre una marginalizzazione delle posizioni e delle conquiste stilistiche di *Dietro il paesaggio*. Mettere l'accento su un problema di “poetica”, come la funzione pragmatica del ricorso all'iperletterarietà di ascendenza ermetica, non rende conto fino in fondo della “completezza” di *Dietro il*

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Come campione riportiamo la *Dichiarazione del 1980*, citata da Donnarumma, e una tarda intervista rilasciata allo stesso Carbognin e posta in apertura del numero zanzottiano di «Poetiche» (2001). Ma gli esempi non si contano, a partire dalle prose critiche degli anni 50. «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» A. ZANZOTTO, *Dichiarazione del 1980*, in AA. VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma, 1981, p. 97. «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*. F. CARBOGNIN, *ad Andrea Zanzotto, su poesia, scrittura, società, «l'immaginazione»*, 230, maggio 2007, pp. 5-8: p. 5.

⁵¹ R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a «IX Ecloghe»*, cit., p. 59.

⁵² Mi riferisco a una categoria della sociologia dell'arte, con particolare riferimento all'“approccio comprendente” descritto da Natalie Heinich. Cfr. N. HEINICH, *La sociologia dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 103. Cfr. *ivi*, capitolo VI, *La produzione*, pp. 101-115.

paesaggio e oscura le varie continuità che si ramificano nel *corpus*. È vero che già da *Vocativo Zanzotto* si sposta dall'iniziale collocazione post-ermetica, abbandonata definitivamente in *IX Ecloghe*. Ma non si possono trascurare le rilevanti continuità stilistiche e di poetica, attive a diversi livelli testuali e ideologici. Si considerino, ad esempio, la predilezione per l'*adiectio*, la tensione al sublime, l'andamento metamorfico e inglobante della semantica; per non parlare dell'iperriferimento alle fonti letterarie, qui dissimulate e "metabolizzate" e più avanti esibite con spudoratezza, quasi per stimolare l'accanimento del lettore "professionista". Anche a livello tematico, in *Dietro il paesaggio* si istituiscono dei *topoi* (con relative polarità) che sopravviveranno a lungo nel *corpus*: pensiamo all'onnipresenza dei monti, alla pasqua, alle varie sostanze della geografia simbolica (acque, insetti, fiori, nevi, sole, *et coetera*).

Per sintetizzare, il valore inaugurale e originario di *Dietro il paesaggio* dipende almeno da quattro nodi fondamentali, che sono stati tutti notati dalla critica e variamente approfonditi.

1) *L'oltranza iterativa*: come notavano Milone e Giacomini, il testo di Zanzotto è basato su un uso continuo e quasi eccessivo delle catene analogiche. La giustapposizione sequenziale dei tropi – in apparenza ereditati direttamente dalle fonti, nostrane e non – dà vita a una vera e propria corrente analogica. L'effetto cumulativo è qualcosa di più di una semplice somma: la densità retorico-figurale del testo aumenta, ottenendo particolari effetti semantici e pragmatici. Questo sviluppo quantitativo dei meccanismi testuali – notato ad esempio da Dal Bianco rispetto alla versificazione⁵³ – si applica principalmente al piano della sintassi. Già dai primi testi di *Dietro il paesaggio* si ritrovano moduli anaforici e iterativi caratteristici dell'intero *corpus* zanzottiano. La sintassi contribuisce non poco alla fisionomia del testo e ai suoi effetti di senso: come e forse più degli altri elementi, è direttamente collegata ai valori noetici che fondano gli universi testuali.

2) *Il sistema figurale*: la densità retorica del testo zanzottiano è stata messa troppo poco in luce, forse anche per l'insufficienza degli strumenti tradizionali. È troppo

⁵³ S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 177 e ss.

facile rubricare i fenomeni analogici di *Dietro il paesaggio* sotto l'etichetta di un decorativismo astratto o iperletterario. I meccanismi testuali di Zanzotto potrebbero essere più comprensibili impiegando strumenti che superino il singolo tropo, concentrandosi invece sulla qualità delle immagini e sul montaggio di sequenze figurali dotate di coerenza "tecnica".

3) *La tendenza all'asemanticità*: lo Zanzotto di *Dietro il paesaggio* ha già – in qualche modo – un piede nell'informale. Non è sufficiente il generico richiamo al codice ermetico-simbolista o al "petrarchismo trascendentale" per esaurire la densità dei singoli testi. Ciò che viene sentito dalla critica come "convulsione" o "astrazione" o "decorativismo" è un preciso effetto che intacca i normali protocolli di lettura, attraverso meccanismi di distorsione o soppressione dei percorsi di senso. Per intendere correttamente questi meccanismi può essere controproducente il richiamo a motivi di poetica o alle interpretazioni invalse. Sotto questo aspetto, *Dietro il paesaggio* ha il beneficio di una certa verginità "peritestuale", perché si offre (almeno al momento della pubblicazione) come esterno a una tradizione interpretativa e come individuo inaugurale. Questa condizione particolare è un motivo ulteriore per cercare di cogliere all'interno di *Dietro il paesaggio* quei dispositivi stilistici che Zanzotto svilupperà nel corso della sua produzione futura, rimanendo straordinariamente fedele a se stesso proprio quando si aggira per i picchi (e le valli) della sua sperimentazione. *Dietro il paesaggio* non è soltanto 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".

4) *La funzione soteriologica del paesaggio e della poesia*: per quanto riguarda l'investimento ideologico, in *Dietro il paesaggio* emerge un motivo che sarà tipico di tutta l'attività di Zanzotto, specialmente nell'ultimo periodo. Si tratta della vocazione ambientalista, che a quest'altezza si manifesta in una specie di signoria etica e simbolica del paesaggio. Dietro le esili astrazioni metamorfiche di Zanzotto, c'è già una concezione che oltrepassa il problema letterario. C'è una fede nell'*originarietà* del paesaggio, nella sua priorità esistenziale e biologica. Per quanto il paesaggio sia uno schermo protettivo contro i numerosi traumi storici ed esistenziali, il suo ruolo è anche quello di incarnare un'*originarietà* vitale, "biologale", che in Zanzotto deve essere

sempre considerata un *a priori* filosofico. Evidenziare questo aspetto è utile per spostare la discussione critica, il fuoco della lettura, da un problema di ordine essenzialmente storiografico e metaletterario a un più ampio discorso culturale. Fin dagli anni 50, quando ancora l'Italia era un paese prevalentemente agricolo, Zanzotto si fa cantore della comunità organica e dell'integralismo naturalistico, reperibile nei suoi interventi *engages* più tardi. Una tale priorità tematica e ideologica non può essere trascurata nell'esame della raccolta esplicitamente dedicata al paesaggio e alle sue diverse originarietà.

Si tenterà ora di descrivere la fenomenologia testuale di *Dietro il paesaggio* seguendo queste quattro linee d'analisi. In particolare, mi soffermerò sulla sintassi e sul sistema figurale: due domini stilistici fondamentali, attraverso cui Zanzotto realizza la sua prima lingua informale e dà vita al suo *Ur*-paesaggio veneto. Bisogna però premettere che i piani stilistici sono strettamente interrelati, e producono l'effetto di non-semanticità (o "pseudo-semanticità") anche proprio grazie alla loro integrazione sinergica. Ad esempio, l'accumulazione sintattica genera un effetto di ridondanza logica che produce uno slittamento⁵⁴ tra i significati, inibendo la codifica dei valori referenziali. Ma a sua volta, gli elementi di queste catene o "scivoli" sintattici si integrano alla figuralità metamorfica, che smentisce le aspettative consuete della sintassi dell'immagine.

⁵⁴ Vedremo che parlare di slittamento potrebbe essere non così preciso, sebbene il termine abbia una provenienza (e una pertinenza) strutturalistico-lacanianiana. Piuttosto che attraverso derive metonimiche, anche lo Zanzotto più sperimentale sembra operare delle sovrapposizioni o allargamenti dei domini semantici via via evocati, cfr. *infra*, capitolo IV.

1.2. LE STRUTTURE ITERATIVE DELLA SINTASSI

I meccanismi di accumulazione giocano un ruolo chiave all'interno della poesia zanzottiana.⁵⁵ Il punto di partenza più agevole per iniziare lo studio di quest'uso estensivo degli artifici poetici è probabilmente il piano testuale e sintattico. Strutture anaforiche, sequenze, variazioni, enumerazioni, *et coetera*: le figure della ripetizione sono veri e propri meccanismi generatori dei mondi logici dei testi, oltre che di notevoli effetti ritmici. A livello generale questi meccanismi rappresentano una soluzione tipica della poesia novecentesca, nell'ambito di una compensazione sintattica alla crescente anarchia metrica;⁵⁶ nello specifico, il loro valore idiosincratico e portante nel *corpus* zanzottiano è fuori discussione. Nella sua monografia sulla retorica "comparata" di Giudici, Sereni e Zanzotto, Laura Neri ha messo in luce l'importanza del fenomeno:

Una sorta di esplorazione dell'informe percorre i libri di poesia di Zanzotto, che conducono quasi sempre a scene e immagini di desolazione, riprodotte in primo luogo dalle strutture linguistiche: la categoria retorica dell'*adiectio* ne costituisce, da questo punto di vista, il fenomeno più emblematico. L'attenzione assoluta e prevalente per le aggregazioni foniche, per le somiglianze etimologiche, infatti, origina nei testi una varietà di figure di aggiunta e di ripetizione che vanno ben oltre la volontà di ribadire un'espressione o un concetto; l'atto poetico non compie, dunque, una consueta operazione di selezione, ma sceglie di accumulare termini che realizzano le potenzialità della *langue*, e le ripropone come una anomalia nei

⁵⁵ Il fatto è già notato da Guglielminetti, a proposito di *A che valse?*: «la costante tendenza a prolungare in ogni modo il periodare, sorreggendone l'ampiezza anche solo a livello di pronunzia.» M. GUGLIELMINETTI, *La ricostruzione della sintassi poetica*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 167-173: pp. 168.

⁵⁶ Come sintetizza efficacemente Paolo Giovannetti, la sintassi è «divenuta sempre più spesso – anche in concomitanza alla crisi che ha colpito le forme del verso libero primonovecentesco – un fattore di strutturazione vicaria. Vale a dire, nel vuoto di regole che spesso caratterizza il testo poetico, la sintassi può giocare un ruolo *dominante*, in senso lato ritmico, arrivando persino a decostruire la stessa coerenza del testo» P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2005, pp. 76-77.

rapporti sintagmatici. Dalla *Beltà* a *Meteo*, una trama fittissima di iterazioni compare immediatamente ad apertura di testo.⁵⁷

Anche se non è del tutto corretto legare l'«esplorazione dell'informe» a una figuratività «desolata», la Neri coglie il nucleo stilistico della poesia zanzottiana. L'*adiectio*, che la Neri riprende dalla tradizione lausberghiana,⁵⁸ è una costante costruttiva dei testi non soltanto a partire da *La Beltà*. La Neri si dedica poi a una fenomenologia articolata e ordinata delle strutture iterative: la *geminatio*, l'anadiplosi, la ripresa a distanza, la serie anaforica, per poi soffermarsi sulla varietà delle «relazioni fonematiche».⁵⁹ A parte quest'ultimo procedimento, più tipico della fase sperimentale di Zanzotto, le strutture iterative evidenziate dalla Neri si ritrovano anche in *Dietro il paesaggio* e nei *Versi giovanili*, candidandosi a diventare una vera e propria costante stilistica del corpus. Seguendo l'approccio retorico proposto dalla Neri, è utile soffermarsi su un esame della sintassi iterativa in *Dietro il paesaggio*, con particolare attenzione agli effetti stilistici e testuali ottenuti nei componimenti. L'esame dell'*adiectio* è normalmente effettuata nel contesto in cui il fenomeno è più evidente, cioè quello della proliferazione verbale. Ma, a ben vedere, il principio informa la sintassi zanzottiana a tutti i livelli: dalla scala fonica a quella micro sintattica, dai sintagmi interfrastici alle strutture del periodo. Ai tempi di *Dietro il paesaggio*, il fenomeno è superficialmente meno evidente perché non così esibito nella sua funzione generativa (come ad esempio in *La Beltà*).

Sotto il profilo sintattico, i testi di *Dietro il paesaggio* presentano in media una notevole concentrazione di fenomeni iterativi, che merita di essere quantificata e studiata fenomenologicamente. *Quanto a lungo*, quarta lirica della raccolta, è utile per esemplificare procedure e fenomeni caratteristici: il caso è particolarmente significativo per l'addensamento dei fenomeni e perché il testo rimane piuttosto

⁵⁷ L. NERI, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica, Bergamo, Bergamo University Press, 2000, p. 106.

⁵⁸ L'*adiectio* è citata dalla Neri anche in precedenza, durante una bella analisi di *Oltranza, oltraggio*: «Prevale assolutamente la tecnica dell'accumulazione che allinea gli elementi del linguaggio, escludendo ogni rapporto di subordinazione e facendo emergere connessioni nuove e inconsuete. Il linguaggio è scomposto nei suoi membri: le figure dell'*adiectio* fondano la struttura retorica di questa sperimentazione linguistica zanzottiana.» Ivi, p. 55.

⁵⁹ Ivi, pp. 107-118.

trasparente dal punto di vista semantico-figurale, diversamente dalla media della raccolta. Come vedremo, i fenomeni iterativi contribuiscono spesso a creare quell'opacità referenziale che è stata rubricata come astrazione e che rappresenta l'archetipo dei futuri esiti informali-sperimentali. *Quanto a lungo* combina fin dai primi versi una notevole fluidità ritmica a moduli iterativi quasi "percussivi", situati su scale sintattiche diverse.

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.

Al v. 1 abbiamo una dittologia preposizionale, una delle figure microsintattiche più ricorrenti in *Dietro il paesaggio*. In sede d'analisi è interessante valutare caso per caso la maggiore o minore prossimità semantica dei membri: in questo caso abbiamo due elementi naturali tipici di uno spazio rurale *en plein air*, che vengono tuttavia subito collocati in un interno, le soffitte (v. 2). Si crea così una specie di osmosi surrealista – tipica della raccolta – tra interno e esterno,⁶⁰ anche se si può ipotizzare che la soffitta fungesse da granaio. Al v. 3 si trova un'epanalessi del comparativo con *variatio* dell'aggettivo, in cui si conferma il rovesciamento interno/esterno di cui sopra. Segue una ripresa anaforica del sintagma iniziale (*quanto a lungo*), a cui stavolta si collega il verbo. Al v. 4 notiamo la presenza del clitico di seconda persona plurale, che rimanda cataforicamente al verso successivo. Il clitico ha anche un'indubbia funzione "vocativa" o "allocutoria", che si propaga lungo tutto il testo attraverso un asse anaforico portante: il pronome, variato morfosintatticamente in *voi*, si ritrova perlopiù a inizio verso, talvolta in posizione rientrante per ragioni di coesione testuale. Il v. 5 si chiude con la presentazione del vocativo che costituisce l'oggetto, subito sdoppiato in un epiteto astratto (il cui attributo richiama l'immagine rurale in

⁶⁰ S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche nella poesia del primo Zanzotto. Lettura del 'micro-trittico' di «Elianto», «Perché siamo» e «Al bivio»*, in AA. VV., *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2006, pp. 69-109; pp. 87-88.

apertura): l'addossamento asindetico con anafora del possessivo riproduce il movimento binario che informa l'intera struttura del periodo.

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.

I vv. 6-8 contengono una *distributio* a struttura anaforica e parallelistica (ma i vv. 6 e 8 “isolano” due dittologie con membri introdotti da anafora pronominale). I cinque membri retti dalla preposizione *con* si compongono in una sequenza eterotopica: abbiamo due «materiali paterni»,⁶¹ un vecchio strumento (musicale?) non meglio definito, un'entità astratta legata al movimento astronomico-temporale. La spinta iterativa cade sul verbo situato al centro del periodo, al v. 11: da questa specie di perno parte un'ulteriore *distributio*, questa volta trimembre: gli elementi sommitali della casa (tetto, comignoli e terrazze) sono riparati dall'azione disgregante della luce.⁶² La *distributio* è sostenuta dall'anafora grammaticale dell'articolo determinativo, moderata dalla variazione morfosintattica. Ai vv. 16-17 il periodo è chiuso dall'anafora dell'epiteto *ombra*, rafforzata dall'isometria (due novenari, di cui il primo con «tre arsi consecutive»⁶³). La sintassi del periodo sembra seguire uno schema “a farfalla”: dopo un'accumulazione a sinistra di elementi circostanziali (complementi di unione) che si può scandire in tre *cola* “metrico-ritmici” battuti dall'anafora metrica del *con*, segue una relativa restrittiva che prolunga il terzo membro, intensificando la sospensione sintattica. Il v. 11 contiene due dei quattro verbi del periodo: la principale realizza la compiutezza sintattica finora frustrata, e la causale che segue si sbilancia “a destra”

⁶¹ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1404.

⁶² Da notare l'estroffessione figurale quasi parossistica: gli elementi esterni e sommitali della casa vengono “schermati” dalle *carte*, che in un regime logico tradizionale sarebbero collocate all'interno della soffitta.

⁶³ S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 106.

attraverso l'elencazione trimembre dell'oggetto (ritardata dall'interposizione del complemento di moto da luogo figurato al v. 12). Considerando i vv. 11-12 come il corpo del periodo, le due "ali" sono ugualmente composte da cinque versi, ed entrambe contengono una struttura ritmica ternaria.

Tarme e farfalle dannose
topi e talpe scendendo al letargo
20 vi appresero e vi affinarono,
su voi SAGITTARIO e CAPRICORNO
inclinaron le fredde lance
e l'ACQUARIO temperò nei suoi silenzi
nelle sue trasparenze
25 un anno stillante di sangue, una mia
perdita inesplicabile.

Se in questo gruppo di versi risalta particolarmente il binarismo sintattico, va segnalato l'effetto dinamico impresso dalle continue riprese iterative. Ai vv. 18-19 abbiamo una *distributio* composta da due dittologie posizionate in apertura di verso: la doppia coppia di indesiderati "inquilini" domestici fa da soggetto alla dittologia verbale del v. 20, con anafora grammaticale interna al verso e richiamo fonico desinenziale. Ai vv. 18-21 si crea uno speciale addensamento di dittologie, che si può definire *cluster*: la figura è piuttosto diffusa in *Dietro il paesaggio*, ed esemplifica l'adozione di una sintassi tendenzialmente marcata e idiosincratica.

Oltre alla catena iterativa del *vi*, estesa al verso successivo con *derivatio* e primo membro rientrato, l'omologia morfologica "desinenziale" prosegue anche ai vv. 22-23, associata a una specie di parallelismo del verbo che interessa tutto il periodo. La tessitura fonica (ad esempio l'allitterazione della *t* ai vv. 18-19) contribuisce al rinforzo dei meccanismi iterativi. Particolarmente interessante – a livello ritmico-sintattico – l'avvicendamento "a incastro" di andamento binario e ternario che si verifica ai vv. 20-23: la dittologia verbale del v. 20 è ripresa, in sede anaforica, al v. 22 (*inclinaron*, con rima interna desinenziale); il binarismo si spezza provocando una specie di accelerazione ritmica. La stessa figura si ripete, in posizione quasi "incatenata", ai vv. 21 e 23: la dittologia dei due soggetti "zodiacali" è ripresa, sempre in posizione anaforica, al v. 23 (*e l'acquario* in posizione anaforica con primo membro

rientrato, preceduto dal nesso ‘congiunzione copulativa + articolo’ in funzione di aggancio sintattico).⁶⁴ Dopo questa interessante variazione ritmica, il periodo si allunga a chiudersi in una scansione nuovamente binaria. Considerati dal punto di vista lineare, il sintagma circostanziale (vv. 23-24) e quello del complemento oggetto (vv. 25-26) sono raddoppiati in modo simmetrico, generando vari effetti di ripetizione: anadiplosi con anafora grammaticale ai vv. 23-24, anafora sintattica “spezzata” dall’inarcatura ai vv. 25-26, con l’elemento grammaticale portante iterato in posizione di *redditio* rispetto al verso (*un... una*)⁶⁵.

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 muffe 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.

La seconda e ultima strofa si apre subito con la ripresa del pronome allocutivo, che qui ha valore strutturante nel senso di un aggancio anaforico-testuale alla sintassi della strofa precedente. Rispetto al v. 21, la ripresa è variata sintatticamente e preceduta da un determinante temporale, la cui funzione deittica (più o meno, *già* vale per *ora*) rafforza il cambio di tempo verbale. Il presente produce uno stacco temporale e un effetto di simultaneità ancora più marcati dal forte numero di occorrenze verbali: abbiamo 9 verbi in 11 versi, contro i 10 dei precedenti 26. La concentrazione verbale rende la sintassi più mossa e franta, ma le consuete strutture iterative resistono: dittologia metonimica al v. 28, anafora grammaticale dell’avverbio (vv. 27, 30) e

⁶⁴ In questo caso l’aggancio sintattico è interno e non “in testa” alla configurazione anaforica, secondo la “costante” che Stefano Dal Bianco individua nei poeti tra le due guerre: «Lievi attenuazioni della configurazione anaforica ‘per posizione’ si riscontrano un po’ in tutti. [...] Quasi sempre, per esigenze di aggancio sintattico a ciò che precede, è il termine di prima comparizione che viene fatto rientrare nel verso». S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre 1998, pp. 207-237: p. 227. In Zanzotto il *pattern* con attenuazione iniziale è legato alla tendenza a costruire anafore nel corpo del verso che vengono successivamente normalizzate, risalendo “in testa” e acquisendo marcatezza anche metrica. Cfr. *infra*, pp. 124-125.

⁶⁵ Con effetto di «scomposizione sintagmatica». S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p. 211.

iterazione del verbo (vv. 29-30), variato per ragioni di accordo e raddoppiato in dittologia (*s'alza e scuote*, v. 30), replicata all'inizio del verso successivo in posizione di complemento oggetto (*le muffe e le nevi*, v. 31). Le variazioni dell'ordine sintattico si combinano sinergicamente alle forme di ripetizione, attenuandole e contribuendo alla forte scansione ritmica: notiamo la disposizione chiastica dei vv. 29-30, che si sovrappone all'iterazione anforica (*Gia per voi... s'alzano... i giorni nuovi... già alcuno s'alza*). Al v. 32 ricorre il terzultimo membro dell'asse anaforico pronominale, e continua a propagarsi l'"onda binaria" (la dittologia *per cornici e corde*, v. 32). Nei due versi successivi (33-34), abbiamo un'*adiunctio* interfrastica con anafora grammaticale, in cui si dà anche scalarità metrica;⁶⁶ in questi due versi ricorre la coda dell'asse anaforico, che si chiude con l'iterazione del clitico, variato per fonosintassi. Nella chiusa un'evocativa dittologia ribadisce la struttura binaria, mentre l'ultimo verso riprende anaforicamente il relativo, richiamando l'*adiunctio* dei vv. 33-34. Anche nell'ultimo periodo si ha una collaborazione tra fatti di ordine e strutture iterative: la causale-condizionale introdotta dal *se*⁶⁷ collocata a sinistra (*se a voi salgo...*) produce un effetto di differimento rinforzato dai due elementi circostanziali sviluppati in parallelismo. La chiusura intonativa è raggiunta soltanto ai vv. 35-36, con un ulteriore rallentamento dovuto all'interposizione della relativa participiale.

La sintassi di *Quanto a lungo* è talmente contesta di fenomeni dell'*adiectio* da autorizzare l'uso del sintagma "cascata iterativa". È utile concentrarsi sull'effetto ritmico-semanticò che deriva dalla costruzione sintattico-retorica del testo: un *ductus* estremamente fluido e scorrevole sembra crescere su se stesso, procedendo per

⁶⁶ Il distico è composto da un novenario e un ottonario sdrucchiolo, che potrebbe essere scansito come un novenario dieretico: lo stridente "isosillabismo" per l'occhio, unito alla scalarità, rende il parallelismo sintattico particolarmente marcato. Il fenomeno può essere paradossalmente ricondotto alla tendenza, notata da Dal Bianco, a combinare versi isometrici o isoritmici e figure parallelistiche: «Parecchie di codeste coppie partecipano di quella stessa iperconnotazione stilistica di cui si parlava più sopra a proposito dei versi isometrici e isoritmici fra loro distanziati. L'identità di configurazione metrico-ritmica in versi contigui risponde a un'esigenza stilistico-retorica che evidenzia la singolarità del contesto, ad esempio accentuando il parallelismo sul piano sinattico o fonico. [...] In queste configurazioni iterative sarà da rilevare un forte intento tragico-patetico, in gran parte attribuibile alla forza stessa della ripetizione.» S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 102.

⁶⁷ Il valore logico della subordinata è piuttosto confuso, ma la connessione causale tra l'ascesa verso le poesie (e la "Poesia") e la benefica "noncuranza" dell'io (espresso dalla sineddoche «cuore») non sembra in discussione. Da notare il lessico quasimodiano del v. 35.

espansioni successive di moduli riconoscibili. In questa tecnica si può vedere il lascito più consistente dello stile eluardiano.⁶⁸ Ma al ritmo corrisponde una particolare “modalità” semantica. I significati sembrano prodursi in un movimento di inclusione orizzontale: il procedimento potrebbe essere paragonato a una sorta di *correctio* implicita, in cui un significato viene giustapposto (quasi sostituito *currenti calamo*) a un altro. Da un lato si creano effetti di inclusione che producono percorsi cognitivi originali e più o meno *fuzzy* (specie nei testi sperimentali); dall’altro si genera un effetto di rimpiazzo, in un continuo aggiustamento dei significati. Graziella Spampinato, a proposito delle *Ecloghe*, ha acutamente notato questa tendenza della sintassi a crescere su se stessa in un’accumulazione continua:

La sintassi, sia pure sviluppata con grande precisione analitica, sia pure nettamente rifinita, non fa che sostenere un procedere cantilenante, apertamente accumulatorio, tendenzialmente infinito. Ne deriva un andamento litanico da *poésie ininterrompue*: le immagini si distendono sui vuoti delle pause ritmico-prosodiche rinnovandosi ad ogni sosta come se la voce non dovesse arrestarsi mai.⁶⁹

Anche se il passo si riferisce all’ultima strofa dell’*Ecloga V*, e coglie con precisione la specificità stilistica del quarto libro di Zanzotto, già in *Dietro il paesaggio* si ritrova in *nuce* questa tendenza alla *poésie ininterrompue*. La Spampinato cita in nota un significativo passo del saggio eluardiano di Zanzotto, in cui il poeta mette in relazione l’*eros* eluardiano con uno stile che proceda per continue proliferazioni:

La *poésie ininterrompue*, la litania che così spesso si ritrova in Eluard, è l’espressione più adeguata dell’entusiasmo amoroso che sente di non aver

⁶⁸ Per *Dietro il paesaggio* Raffaele Donnarumma si è soffermato sul modello della «strofa libera, che oscilla tra pindarismo hölderliniano e dannunzianesimo (da *Maia* a Ungaretti), insieme a certe architetture anaforiche di matrice eluardiana» (in nota esemplifica l’“influsso” accostando *Nel mio paese* e *Quanta notte* a due luoghi eluardiani). R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a «IX Ecloghe»*, cit., p. 58. Analizzando una sequenza di endecasillabi e settenari in *La fredda tromba*, Dal Bianco rileva «una enumerazione» asindetica «di sapore eluardiano che coinvolge tutta la lirica e che, in presenza di una ‘libertà’ metrica generale, è già di per sé in grado di omologarvi, nel suo slancio giustappositivo, qualsivoglia inserzione di movimenti d’altro tipo», S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 35-36

⁶⁹ G. SPAMPINATO, *Il periodo lungo tra “Vocativo” e “IX Ecloghe” (1949-1960)*, in EAD., *In forma di voce. Figure della metrica e della sintassi nella poesia italiana del Secondo Novecento*, Torino, Istituto dell’atlante linguistico italiano, 1996, pp. 85-110; pp. 106-107.

mai abbastanza detto le proprie ragioni, è quel rinnovarsi che elabora il suo oggetto e aggiunge un'ulteriore abbondanza alla foltissima e screziata immagine del mondo. Appena enunciata una verità, questa lode, questo «blason», subito ne cerca un'altra, accumulando conquiste, allineando definizione a definizione, in un percorso che teoricamente potrebbe non aver mai fine.⁷⁰

Tolti la tematica erotica esplicita⁷¹ e il palese collegamento di “poetica” tra le *Ecloghe* e lo stile della *Poésie ininterrompue* – il grande *tour de force* eluardiano dedicato all'amore – anche in *Dietro il paesaggio* la sintassi si struttura in un accumulo di enunciazioni successive dotato di un preciso fondamento teoretico. Nell'universo gelido e araldico l'*adiectio* non è una conseguenza dell'inesauribilità logica dell'*eros*, ma un modo per disarticolare i codici della rappresentazione spaziale, immettendo il lettore in un paesaggio “alieno” e tuttavia costruito con tessere letterarie e “famigliari”.

Nel primo Zanzotto le figure della ripetizione non hanno ancora le implicazioni e le modalità tipiche del periodo sperimentale, che prende avvio negli anni 60, con le *Ecloghe* e soprattutto con *La Beltà*. Tuttavia l'*adiectio* “sintattica” è una costante di lungo corso all'interno del *corpus*: possiamo ad esempio cogliere varie analogie stilistiche e procedurali confrontando i versi di *Quanto a lungo* con la terza sezione di *Pasqua di maggio* (vv. 59-78), uno dei componenti più impervi di *Pasque* e forse dell'intero Zanzotto:

A ogni albero
racconterai
persuaderai
quanto bello

5 a ogni verde
 a ogni essenza-ecco

⁷⁰ A. ZANZOTTO, *Eluard dopo dieci anni*, «Questo e altro», 3, marzo 1963, poi in ID., *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 115-121: p. 116.

⁷¹ In *Dietro il paesaggio* la tematica erotica è perlopiù dissimulata o risolta nell'adesione “panica” alla natura.

ad ogni
impietramento, quanto,

10 a tuttoverde a tuttomoto
affannosamente convincerai

turbate erose dalla bicicletta
nitida verdi, nuove!
falciate dalla bicicletta!

15 divelte divelta in azzurro nella sera
nubi nemmeno nubi
in-rosa, in-cresceste in-«già foste»
 accumularsi già-glorie già-patria
per occhi ben volti là ben sognati intimi primi

20 vedi? ritagliato eppure ampio sognato ↗
 folto è gran nome

La regressione onirico-analogica tematizzata e riprodotta mimeticamente in *Pasqua di maggio* non impedisce anzi forse amplifica l'occorrenza delle strutture iterative. La sintassi e la trama testuale del brano riportato riproducono una cascata iterativa simile a quella che struttura *Quanto a lungo*. All'inizio della sequenza il complemento di termine viene iterato anaforicamente quattro volte, con la ripetizione dell'indefinito *ogni*. Si crea una sequenza eterotopica *albero > verde > essenza-ecco > impietramento*, che tendenzialmente si muove dal concreto all'astratto, sebbene l'ultimo termine possieda un significato concreto, ed *ecco*, proliferato per annominazione, "modifichi" *essenza* in direzione del contingente.

Ai vv. 2-3, inscatolata nella sequenza, troviamo un'altra geminazione tipica, con identità grammaticale e metrica, ed effetti di accumulazione e dilatazione semantica. Il resto del passaggio procede per geminazioni e riprese: nello stesso verso (i neo-composti del v. 9 e le agglutinazioni del v. 18), a distanza (il verbo del v. 10) o in formazioni più complesse (polittoto al v. 15, epanadiplosi al v. 16, *tricolon* anaforico-agglutinato al 17).

L'anafora dell'indefinito *ogni* merita una menzione particolare: dal punto di vista logico il pronome ha il valore di quantificatore universale. Nei testi di Zanzotto ricorre con frequenza ed è dotato di una precisa funzione espressiva: tutti gli individui

appartenenti a più classi vengono chiamati a raccolta, quasi evocati simultaneamente. La quantificazione universale mette l'accento – ancora una volta – sull'estensione dei *realia* implicati nel mondo poetico. Si dà un senso di saturazione, di convergenza, che conferisce all'evento lirico-conoscitivo un valore quasi sacrale, attraverso una sorta di unanimismo predicativo. Un esempio di questa struttura logico-stilistica è già in *Lorna*, ai vv. 17-20:

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

Le qualità paradisiache (la *Gemma delle colline* dell'*Ecloga V*) e quasi "insulari" di *Lorna* implicano un cronotopo bloccato: il presente descrittivo che prevale nella poesia tende alla frequenza iterativa, e, insieme ai plurali generalizzanti, dà vita a un'atmosfera fiabesca, irreali, caratterizzata da pienezza erotica ed eudemonologica. In questo contesto si inserisce l'unanimismo logico: mosti, fuochi e strumenti partecipano all'idillio, nessuno di essi rimane al di fuori, e in qualche modo la quantità certifica la qualità dell'esperienza, oltre a strutturarne la descrizione⁷².

Considerando il brano di *Pasqua di maggio*, è evidente come l'*adiectio* agisca a livello della proliferazione lessicale, attraverso analogie e sviluppi di catene foniche o etimologiche.⁷³ La critica – specialmente quella strutturalista-lacanianiana – ha da sempre insistito su questo dato stilistico incontrovertibile: tuttavia la deriva o proliferazione "fonica" non deve oscurare strutture testuali più ampie, o comunque non riconducibili alla sola scala lessicale.

Come si vede anche dal raffronto con il testo *Pasque*, i meccanismi iterativi giocano un ruolo chiave sia a livello dello stile sia rispetto alla semantica. A questo proposito

⁷² Un esempio di struttura simile si ha nell'*Ecloga VI*, vv. 114-120: «sarà il nevoso marzo | 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 | vita che fu da vita»; da notare anche l'epanalessi rafforzativa dell'aggettivo "azzurri".

⁷³ Giovannetti – seguendo Walter Siti – intende l'*adiectio* in questo senso, quando rileva la «tendenza tipica, in Zanzotto, a partire per lo meno dalla *Beltà*, a praticare un'*addizione*, un'aggiunta lessicale (nella retorica classica si parla di *adiectio*) motivata da un legame fonico». P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia*, cit., p. 88.

un'indagine sulla sintassi non può non sfociare in una discussione delle implicazioni di ordine rappresentativo. Ho scelto di fornire un regesto completo dei fenomeni iterativi che caratterizzano la sintassi di *Dietro il paesaggio*: oltre ad ambire a un valore “documentario”, il regesto è seguito e idealmente “completato” da un'analisi della sintassi figurale. Accanto all'innegabile valore ritmico, la sintassi è il veicolo primario attraverso cui Zanzotto realizza il suo “informale prima dell'informale”. A questo proposito soccorre la categoria di “mobilità semantica”, impiegata *en passant* da Sandra Bortolazzo in un saggio sui versi giovanili:

Sembra quasi che, quando si verifica una compresenza di significati – in uno stesso termine o discorso – l'uno finisca per *intaccare* l'altro, cosicché viene ad attuarsi una sorta di “moto perpetuo del significato” su se stesso⁷⁴.

Così definita, la *mobilità semantica* possiede un significativo valore euristico. Il concetto può riferirsi ai classici fenomeni di intercambiabilità lessicale,⁷⁵ polisemia, stratificazione etimologica, ma è valido anche rispetto alla marcata progressione lineare della sintassi tramite *adiectio*. La “mobilità semantica” potrebbe essere intesa come la metamorfosi sperimentale e moderna del principio retorico classico della *iunctura acris*. I diversi ordini del reale non sono soltanto accostati attraverso passaggi logici inusuali o analogie ardite: i significati si intaccano l'un l'altro producendo un potenziale gnoseologico, oltre che una marcata riconoscibilità estetica. Nei testi anteriori raccolti nei *Versi giovanili* sono già reperibili le strutture iterative indagate in *Dietro il paesaggio*: un'ulteriore conferma di come esse si possano annoverare tra gli archetipi stilistici zanzottiani.⁷⁶

⁷⁴ S. BORTOLAZZO, *I «Versi giovanili (1938-1942)» di Andrea Zanzotto: il paesaggio come allegoria dell'ambito poetico*, «Studi Novecenteschi», 63-64, 2002, pp. 363-391: p. 374, nota 34.

⁷⁵ La Bortolazzo mette in evidenza come la «complessità speculativa» dei *Versi giovanili* informi anche il livello strutturale, ad esempio nell'«alternanza piuttosto regolare di testi [...] dove poesia, esistenza e vicenda storica *trascolorano* le une nelle altre (tecnica attuata principalmente tramite l'impiego degli stessi termini da un contesto all'altro, tale da creare una mobilità semantica)», *ivi*, p. 374.

⁷⁶ Si veda ad esempio la lirica *I bianchi vermi con occhi di sole*, del tutto contestata di strutture accumulative, tra cui spiccano l'anafora del *su* ai vv. 3-6 «su grate, su canne che in unghie | s'addentrano, su alberi rôsi, | su stecchi con vene di polvere, | su punte che trafissero gole» e la percussiva iterazione – prima verbale e poi nominale – che struttura la sintassi della monostrofa, costituita da un periodo unico (*s'addentrano*, v. 4 ; *discendono*, v. 7; *camminano*, v. 8; *si drizzano*, v. 9 // *le carni mie*, vv. 12-13; *l'unico mio piede*, v. 14; *gli occhi sconficcati*, v. 16; *la mia testa*, v. 19).

1.3. REGESTO DEI FENOMENI

Dopo aver segnalato l'importanza e la pervasività dei fenomeni iterativi, si procede a fornire uno spoglio completo delle figure. Si è scelto di tralasciare il livello delle mere ripetizioni foniche, affrontando l'iterazione su scala sintattica. A differenza che nelle raccolte successive, i rimandi fonici, pur presenti, sono meno in evidenza in *Dietro il paesaggio* e non costituiscono un meccanismo autonomo di proliferazione verbale. Il regesto che segue è articolato in cinque macrogruppi, secondo una scala sintattica crescente:

- 1) **dittologie**: strutture bimembri unite dalla congiunzione copulativa. La dittologia è intesa in senso “grammaticale”, come coppia di elementi congiunti ma non necessariamente connessi da una relazione sinonimica (non quindi in senso strettamente retorico⁷⁷).
- 2) **microsintassi lineare**: addossamenti asindetici e *tricola* di vario genere.
- 3) **anafore**: molto frequenti e con forti variazioni tipologiche e di posizione. Si isolano in questo gruppo le anafore non collocate all'interno di configurazioni più o meno ampie (in funzione portante).
- 4) **parallelismi**: ordinati secondo collocazione e grado di autonomia sintattica.
- 5) **configurazioni complesse**: strutture non rientrano nelle classificazioni tradizionali o risultanti dalla combinazione di strutture alternative più piccole.

Per quanto riguarda il gruppo 5, il regesto non è esaustivo e procede per campioni significativi. In generale, la necessità di rendere conto dei comportamenti contestuali ha reso inevitabile la ripetizione di numerosi passaggi, prima isolati nelle liste di appartenenza e poi esaminati *in re*, all'interno di questo o quel macro-mechanismo sintattico-testuale. Evitare la ripetizione e includere i microfenomeni nell'esame dei contesti complessi avrebbe inficiato il vaglio quantitativo.⁷⁸

⁷⁷ Nel senso retorico, la dittologia è intesa come una forma particolare di «ripetizione sinonimica», B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2006, p. 212.

⁷⁸ Tuttavia, in un numero limitato di casi si reca notizia di alcuni microfenomeni soltanto nella descrizione del contesto più ampio di cui fanno parte. Ho comunque provveduto a includere questi casi nel computo quantitativo.

1.3.1. DITTOLOGIE

Molto frequenti in *Dietro il paesaggio*, le dittologie contribuiscono non poco al clima di “petrarchismo trascendentale” notato dalla critica: hanno cioè una funzione di puntello ritmico-prosodico, obbediscono a una specie di tendenza ad evitare la presentazione dell’individuo nudo, sciolto da ogni connessione con altre sostanze. Si potrebbe avvicinare questa idiosincrasia stilistica di Zanzotto al «binarismo luziano», come lo definisce Dal Bianco nel suo saggio sull’anafora:

La frequenza di configurazioni binarie in singoli versi è tale che il lettore tende a percepirle in quanto espressioni idiolettiche, tic stilistici: il senso dell’indifferenziato metafisico che Luzi trasmette passa per questa figura tanto quanto per la compatta tessitura ritmico-metrica e sintattica e per la onnipresente riduzione timbrica. Ciò è più significativo dal momento che il contesto generale è povero di ripetizioni.⁷⁹

A differenza che in Luzi, in *Dietro il paesaggio* il binarismo convive con altre spinte iterative, come ad esempio quella ternaria o quella genericamente lineare dell’*adiectio*. Per Zanzotto, più che di «indifferenziato metafisico», si potrebbe parlare di surrealismo, anch’esso “metafisico”. Attraverso la loro simmetria “manieristica”, le dittologie contribuiscono alla creazione di un paesaggio astratto e perturbante, come le architetture classiche inserite nei quadri di De Chirico.

In ogni caso, come si evince dall’analisi di *Quanto a lungo*, la scansione binaria è un vero e proprio motore della sintassi poetica della raccolta, e la informa su vari livelli. La coppia è il grado più basso di questo binarismo spinto, che in alcuni testi raggiunge livelli parossistici. Gran parte delle dittologie ha natura descrittiva e più precisamente paesistica, secondo un *pattern* tipico della lirica che tradisce un *horror vacui* forse non solo ritmico ma anche “immaginario”.

In ogni caso, la dittologia è anche la figura più semplice in cui si attua la proliferazione sintattica: rispetto alle altre configurazioni iterative possiede una particolare chiusura, che le viene dalla simmetria interna (oltre che dall’ascendenza nobile che nel tempo si

⁷⁹ S. DAL BIANCO, *Forme dell’anafora*, cit., p. 218.

è “solidificata” in una specie di obbligato manierismo). In *Dietro il paesaggio* si contano in totale 161 dittologie distribuite in 45 testi: una media di 3,6 per componimento, dalle 0 di *Ormai*, *Via dei miseri* e *Là sul ponte* alle 11 di *Quanto a lungo*. Rispetto al totale (1271) si conta una dittologia ogni circa 8 versi.

(a) **Dittologia semplice** La tipologia più semplice è quella in cui due membri formano una coppia attraverso la congiunzione copulativa: il legame sindetico genera un effetto di *geminatio* simmetrica, ponendosi come struttura ritmica e sintattica “forte”. La raccolta conta 75 occorrenze (46,6%), ripartite così: 30 dittologie nominali, 23 verbali (di cui 3 composte da forme indefinite), 12 con espansione aggettivale o con altro determinante, 10 a base aggettivale. Di seguito le occorrenze, classificate per tipologie e in ordine di comparizione. Si vedano innanzitutto le **dittologie nominali**:

«alghe e fontane con me discesero» (*Arse il motore*, v. 16); «e clessidre e quadranti mi esaltarono» (*Arse il motore*, v. 18), con doppia congiunzione; «bambina e sorella» (*Indizi e luna*, v. 8); «topi e talpe», «sagittario e capricorno» (*Quanto a lungo*, vv. 19, 21), dittologie all'interno di un *cluster*; «i lampi e le catene» (*Quanto a lungo*, v. 36); «e il cielo e il mondo» (*Elegia pasquale*, v. 27), con doppia congiunzione; «vento e seta» (*Serica*, v. 18), coincidente con l'intero verso; «case e montagne» (*Balsamo, bufera*, v. 10); «il muro ed il cortile» (*Atollo*, v. 4), all'interno di un *cluster*; «il vino e l'oro» (*Adunata*, v. 16), all'interno di una *subnexio* e con zeugma sintattico ed eterotopia semantica; «L'erba mette becco e penne» (*Notte di guerra, a tramontana*, v. 32), con analogismo figurale; «mura e porte» (*Quanta notte*, v. 13), con sineddoche e zeugma semantico; «i cedimenti e gli scoscendimenti» (*Quanta notte*, v. 28); «spada che a morte segna | per sempre il cielo e il mondo» (*Assenzio*, vv. 19-20), con legame metonimico; «lupi e cervi» (*Batte il fabbro*, v. 7), all'interno di un *cluster*; «carri e macchine» (*Grido sul lago*, v. 3), coincidente con l'intero verso; «Costruzioni ed asili» (*Grido sul lago*, v. 5), coincidente con l'intero verso; «l'inverno affolla carri e polvere» (*Polvere*, v. 8), con zeugma semantico e all'interno di un *cluster*; «le uve e le mele» (*Là cercando*, v. 12); «musco né felce» (*L'acqua di Dolle*, v. 14), con congiunzione negativa; «api e stelle» (*Lorna*, v. 4); «dita e mani» (*Lorna*, v. 43),

all'interno di un *cluster*; «ombra e respiro» (*Lorna*, v. 44), all'interno di un *cluster*; «nuvole e oche» (*La fredda tromba*, v. 17), all'interno di una *distributio*; «cornici e soffitti» (*Elianto*, v. 7); «le botti e mari» (*Elianto*, v. 14), con progressione iperbolica, coincidente con l'intero verso; «mamma e figlio» (*Perché siamo*, v. 5), «case e grotte» (*Al bivio*, v. 20); «le mense ed i giardini» (*Nella valle*, v. 17) coincidente con l'intero verso.

Questo genere di dittologia può essere complicato dall'introduzione di uno o due aggettivi o di un determinante di altro genere, con dislocazione differente. Di seguito i 12 casi rilevati: «finestre e piazze invisibili» (*Arse il motore*, v. 14), con aggettivo posposto; «ruote e carri alti come luna» (*Arse il motore*, v. 21); «le acque e la madre luna» (*Indizi e luna*, v. 22), con apposizione, coincidente con l'intero verso; «Tarme e farfalle dannose» (*Quanto a lungo*, v. 18), con aggettivo posposto, coincidente con l'intero verso; «mi destava | il rombo lieve e il tremito | degli azzurri vulcani» (*Là sovente nell'alba*, vv. 2-4), con aggettivo interposto e zeugma sintattico, coincidente con l'intero verso; «acqua immenso vigore e moto adulto» (*Le case che camminano sulle acque*, v. 26), in analogia apposizionale e con due aggettivi, disposti in ordine chiastico; «la lampada inferma e gli uccelli» (*Polvere*, v. 3), con aggettivo interposto e vistoso zeugma semantico, coincidente con l'intero verso; «i chiostrini e gli stanchi giardini» (*Polvere*, v. 12), all'interno di un *cluster*, con aggettivo interposto e coincidente con l'intero verso; «Oro effimero e vetro» (*Oro effimero e vetro*, v. 1), con aggettivo interposto e coincidente con l'intero verso, che riprende il titolo; «la mela e il ghiaccio vegetale» (*Al di là*, v. 5), con aggettivo posposto; «nobili cani e uccelli» (*In basso*, v. 13), con aggettivo anteposto, coincidente con l'intero verso; «tanta luce ed erba» (*Perché siamo*, v. 7), con aggettivo anteposto.

Si dà anche il caso – meno diffuso – di **dittologia a base aggettivale**; di seguito le 10 occorrenze: «città nuda e troppo bianca» (*Balsamo, bufera*, v. 4), dittologia aggettivale con ulteriore aggettivo interposto; «ha fatto oscuri e freddi bambini» (*Balsamo, bufera*, v. 12); «cielo azzurro e prossimo» (*Le case che camminano sulle acque*, v. 16); «luogo di legno | odoroso ed oscuro» (*Quanta notte* vv. 22-23), coincidente con l'intero verso;

«una morta meravigliosa e dolce» (*Quanta notte*, v. 35); «precoce e propria» (*Lorna*, v. 45), all'interno di un *cluster*; «un'aiola tenera e fredda» (*Equinoziale*, v. 6); «alveari pungenti e vuoti» (*La fredda tromba*, v. 13); «orti nascosti e soffici» (*Al bivio*, v. 16); «giorni tardi e scarsi» (*Dietro il paesaggio*, v. 21).

Più significativo il caso delle **dittologie verbali**. Nonostante il diverso piano sintattico, che implica uno sdoppiamento paratattico della proposizione, il binarismo ritmico rimane il medesimo che nei costrutti nominali. Escludendo i modi indefiniti, si contano in tutto 20 occorrenze: «giacque e tentò» (*Arse il motore*, v. 8); «comprende e vede» (*Indizi e luna*, vv. 10-11), con *hysteron proteron*, coincidente con l'intero verso; «si sfogliano e si smarriscono» (*Indizi e luna*, v. 21), con anafora "microsintattica" del riflessivo, coincidente con l'intero verso; «vi appresero e vi affinarono» (*Quanto a lungo*, v. 20), con anafora del riflessivo, coincidente con l'intero verso; «s'alza e scuote» (*Quanto a lungo*, v. 30); «si manifesta e sgorga» (*Serica*, v. 7), coincidente con l'intero verso; «sarei la fronte | che ignora, il passo che scade e finisce» (*Montana*, I, vv. 12-13), all'interno di un parallelismo con accumulo a destra per *ordo naturalis*; «Un sole che con oziosi giri | sedusse e divorò l'ombra del mondo» (*Atollo*, vv. 1-2), con marcata personificazione espressionistica; «il sole [...] | sugge e scinde» (*Atollo*, vv. 24-26), collocata nel penultimo verso della poesia, richiama strutturalmente (*redditio*) e semanticamente la dittologia omologa del v. 2; «che non significa e non pesa» (*Tu sei, mi trascura*, v. 9), con negazione ribattuta; «sparge e nutre» (*Notte di guerra, a tramontana*, v. 12), nel contesto di una *subnexio* trimembre;⁸⁰ «si umilia ed ha timore» (*Notte di guerra, a tramontana*, v. 19), a espandere il secondo membro di una coppia di relative in anafora grammaticale, secondo *ordo naturalis*; si noti l'effetto ribattuto dei due bisillabi che precedono i verbi; «germoglia e cresce» (*Reliquia*, v. 12); «fiutano e brucano» (*Batte il fabbro*, v. 8), all'interno di un *cluster*; «cade e sparisce» (*Polvere*, v. 9), all'interno di un *cluster*; «falci e componi» (*Al di là*, v. 1); «guasta ed apre» (*Declivio su Lorna*, v. 30); «ogni giovane mosto arde e s'esalta», (*Lorna*, v. 17), con rafforzamento della personificazione; «apre e diffonde», «si spegne

⁸⁰ Cfr. *infra*, p. 97.

e si divide» (*Salva*, vv. 22,24), con parallelismo per analoga collocazione a fine verso e anafora grammaticale del riflessivo.

Si danno anche tre casi di dittologie composte da **forme nominali** del verbo: «non colta e non venduta» (*Indizi e luna*, v. 16), con negazione ribattuta, coincidente con l'intero verso; «lambendo e tentando» (*L'acqua di Dolle*, v. 21); «ridente e servito» (*Con dolce curiosità*, v. 8).

(b) **Dittologia preposizionale** L'altro genere diffuso di dittologia semplice è quella in cui entrambi i termini sono retti da una preposizione, che può essere più o meno ribattuta. Si danno 54 occorrenze, complessive, il 33,6% del totale delle dittologie. Quando la testa del sintagma preposizionale (identica o variata per ragioni di accordo) viene ribattuta (61,1% dei casi), si crea un'anafora microsintattica. Le dittologie preposizionali senza preposizione ribattuta sono in minoranza, al 38,9% (21 su 54). La dittologia preposizionale, specialmente quella con anafora della testa, contribuisce alla scansione lineare dell'*adiectio*, e può costituire un'unità di sequenze iterative più estese e complesse (come ad esempio il *tricolon* preposizionale).

La gran parte delle occorrenze ha una funzione descrittivo-paesistica, e il nesso viene sfruttato in vari modi per generare incongruenze semantico-figurali (zeugmi, analogie, eterotopie varie). Lo strumento sintattico in causa – l'animazione delle preposizioni, di acclarata matrice ermetica⁸¹ – è potenziato dal binarismo e dal ritmo percussivo delle dittologie: va notata la spiccata preferenza per la preposizione *di* («presumibilmente alla confluenza fra l'*Allegrìa* ungarettiana e Quasimodo»),⁸² specialmente nelle varianti articolate (il che lo differenzia dalla *koinè ermetica*).

«verso i moli ed i mari» (*Arse il motore*, v. 4), senza preposizione ribattuta; «di polvere e di fiamma» (*Arse il motore*, v. 5); «in case e stanze» (*Arse il motore*, v. 12), senza preposizione ribattuta; «del cielo e delle strade» (*Primavera di Santa Augusta*, v.

⁸¹ Cfr. P. V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in «Cultura e scuola», 36, ottobre-dicembre 1970, poi in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 135-162.

⁸² Secondo un classico stilema codificato dagli ermetici. S. DAL BIANCO, *Forme dell'anafora*, cit., p. 218.

18); «Negli orti e nelle serre più lontane» (*Indizi e luna*, v. 20), con aggettivo posposto; «tra il grano e tra il vento» (*Quanto a lungo*, v. 1); «Con l'angelo e con la chimera | [...] col diario e col dramma» (*Quanto a lungo*, vv. 6, 8), coppia di dittologie all'interno di una *distributio*, con anafora grammaticale e struttura parallelistica; «di fresche antenne e tetti» (*Quanto a lungo*, v. 28), senza preposizione ribattuta e con aggettivo preposto; «per cornici e corde» (*Quanto a lungo*, 32), senza preposizione ribattuta; «d'uova e di rosei regali» (*Elegia pasquale*, v. 26), con aggettivo interposto; «da parvenze e solitudini» (*Serica*, v. 23), senza preposizione ribattuta e coincidente con l'intero verso; «ebrietà | di nevi e d'acque» (*Montana*, I, vv. 3-4), con variazione fonosintattica e analogia preposizionale; «dopo prati e freddi meli» (*Montana*, II, v. 11), con aggettivo interposto e senza preposizione ribattuta; «dolci di legno e nebbie» (*Montana* III, v. 9), in analogia preposizionale e senza preposizione ribattuta; «verso fontane e croci» (*Le carrozze gemmate*, v. 14), senza preposizione ribattuta e coincidente con l'intero verso; «sui giorni e sui mesi» (*Atollo*, v. 3), all'interno di un *cluster*; «dell'insetto e del libro» (*Atollo*, v. 15); «tra giochi vuoti e pericoli» (*Atollo*, v. 16), senza preposizione ribattuta e con aggettivo interposto; «in pozzi e tane» (*Adunata*, v. 7), senza preposizione ribattuta; «sui tesori | guasti dell'erba e della pioggia» (*Quanta notte*, vv. 19-20), con analogia preposizionale; «sotto anditi e vòlte» (*Quanta notte*, v. 21), senza preposizione ribattuta; «da me stesso e dal mondo» (*Quanta notte*, v. 32), coincidente con l'intero verso; «le reliquie | dell'oro e della seta; | nell'equivoca luce | degli uccelli e delle nubi» (*Reliquia*, vv. 16-19), con parallelismo e zeugma semantico, in entrambe i casi le dittologie coincidono con l'intero verso; «dei mosti e dei giardini» (*Assenzio*, v. 12), coincidente con l'intero verso; «tra notte e monte» (*Batte il fabbro*, v. 1), senza preposizione ribattuta; «D'ossa e di lame» (*Batte il fabbro*, v. 5); «dei portici e degli archi» (*Grido sul lago*, v. 24), con stretto legame metonimico e coincidente con l'intero verso; «nel cofano e nella tomba» (*Polvere*, v. 10), coincidente con l'intero verso, all'interno di un *cluster*; «Sotto valli e parapetti» (*Polvere*, v. 23), senza preposizione ribattuta, coincidente con l'intero verso; «della piazza e della salvia rossa» (*Nel mio paese*, v. 5), con aggettivo posposto; «A foglia ed a gemma» (*A foglia ed a gemma*, v. 1), con ripresa "a contatto" del titolo; «dei cimiteri e delle vigne» (*Là cercando*, v. 5), coincidente con l'intero verso; «né da piogge né da

falci» (*Là cercando*, v. 16), con doppia congiunzione negativa; «Dall’anello e dal libro mi sceglievo» (*Là cercando*, v. 17), con zeugma semantico; «della falce e della volpe» (*Là cercando*, v. 21), interna a un *tricolon* per l’occhio; «da volpi e da talpe» (*Là cercando*, v. 24); «tra le api e i lor castelli» (*L’acqua di Dolle*, v. 5), con aggettivo interposto e senza preposizione ribattuta; «Tra i dormienti ed i vivi» (*Con dolce curiosità*, v. 20), coincidente con l’intero verso e senza preposizione ribattuta; «di selvatiche piogge e foglie» (*Con dolce curiosità*, v. 28), coincidente con l’intero verso, con aggettivo anteposto e senza preposizione ribattuta; «con le distanze e i puntigli» (*Con dolce curiosità*, v. 33), senza preposizione ribattuta; «d’orecchio e di gola» (*Con dolce curiosità*, v. 43); «delle girandole e delle tende» (*L’amore infermo del giorno*, v. 9), coincidente con l’intero verso; «nelle vetrine e nei gioielli» (*L’amore infermo del giorno*, v. 17), coincidente con l’intero verso; «dietro balconi e corti» (*L’amore infermo del giorno*, v. 24), senza preposizione ribattuta e coincidente con l’intero verso; «negli specchi e nei boschi» (*Elianto*, v. 5) con zeugma e una specie di *hysteron proteron*. Da notare il richiamo interstrofico all’*adiunctio* subito precedente, in cui la stessa preposizione (*nelle*, con articolo variato) è ribattuta in posizione di anafora combinata (vv. 3.4); «da tutte le tane e i segreti» (*Al bivio*, v. 6), con aggettivo anteposto, senza preposizione ribattuta e coincidente con l’intero verso; «del muro e del sole» (*Al bivio*, v. 26); «dietro nuvole e vette» (*Immacolata*, v. 7), senza preposizione ribattuta e coincidente con l’intero verso; «di ciliegi e di meli nudi» (*Dietro il paesaggio*, v. 14), con aggettivo posposto e coincidente con l’intero verso; «le ultime colline | dell’anno e della guerra» (*Nella valle*, vv. 1-2), con analogia preposizionale e coincidente con l’intero verso; «con il cielo e le selve» (*Nella valle*, v. 16), senza preposizione ribattuta, estesa su un intero verso; «di cruda indivia e di vischio», (*Nella valle*, v. 34), con aggettivo anteposto e coincidente con l’intero verso;

(c) Un altro modo – più marcato – per attenuare la “chiusura” della dittologia è quello di sottoporla a scomposizione sintagmatica collocandola a cavallo di due versi. Si ha così una **dittologia spezzata**, che aumenta la spinta lineare pur mantenendo il

binarismo.⁸³ Nella quasi totalità dei casi la congiunzione copulativa e il secondo membro sono collocati a capo, in apertura di verso. Le dittologie spezzate rappresentano il 19,9%, con 32 occorrenze su 161. Il campione comprende dittologie di vario genere: 18 non preposizionali, a base nominale e in un caso aggettivale; 9 preposizionali e 5 verbali. In vari casi le dittologie sono accompagnate da uno o più determinanti, in genere aggettivali. Per quanto riguarda le dittologie preposizionali, si riscontra solo in un caso l'assenza della preposizione ribattuta (*Quanta notte*, vv. 17-18). Il fenomeno può spiegarsi con l'induzione dell'anafora metrica provocata dalla posizione di inizio verso: il legato dell'inarcatura è moderato in senso "anti-melico" dalla scansione percussiva dell'anafora.

«sotto le mura | e sotto i treni» (*Primavera di Santa Augusta*, vv. 19-20); «Schiava d'altre stagioni | e della notte caverna di fango | cadde la luna», (*Serica*, vv. 1-3), dittologia preposizionale con ambiguità sintattica (l'analogia apposizionale *caverna di fango* potrebbe riferirsi anche a *luna*); «questo azzurro guasto di sgomenti | e di luci di monti» (*Distanza*, vv. 10-11), interna a un'analogia preposizionale. La sintassi crea, per l'occhio, la figura del *tricolon* del tipo 1+2; «della luna | e della mia | città» (*Balsamo, bufera*, vv. 2-4), su tre versi, preposizionale e con aggettivo interposto; «il mio sguardo e la mia | morte vagabonda» (*Balsamo, bufera*, vv. 28-29), con epanadiplosi del possessivo e ulteriore aggettivo posposto al secondo membro; «ti accolse tra i gerani | e ti offrì silenzi» (*Montana*, vv. III, 6-7), dittologia verbale con interposizione di materiale sintattico, pronomi ribattuto e parallelismo del verbo; «del tossico | e dell'incenso» (*Le carrozze gemmate*, vv. 10-11); «mi trascura | e tutto brividi mi lascia la stagione» (*Tu sei, mi trascura*, vv. 1-2), verbale, con anastrofe e anafora sintattica del pronome atono; «La notte si è ridotta | e acuminata in ogni sua lancia» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 1-2), verbale; «l'argento curvo | e il diamante poroso» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 6-7), con doppio aggettivo;

⁸³ Lo spunto viene da un rilievo di Dal Bianco sull'abitudine di scomporre su due versi un membro dell'anafora semantica: «Più frequente è la situazione in cui solo uno dei due membri dell'anafora [...] si accampa in due versi consecutivi, mentre l'altro si limita a occupare un verso, con effetto di ricomposizione o scomposizione sintagmatica [...]. La scomposizione di uno dei due membri mi pare possa intendersi come applicazione di un principio dinamico proprio ove la figura di ripetizione parrebbe farsi carico di un sussulto lirico-statico nell'economia del testo.» S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p 211.

«intorno | i valichi e le frane» (*Quanta notte*, vv. 17-18), senza preposizione ribattuta e collocata in punta di verso, con testa preposizionale del primo membro in punta di verso e sostantivo retto in *rejet*; «le bocche | e le porte» (*Batte il fabbro*, vv. 9-10), all'interno di un *cluster*; «del tuo bene il caro segno attendo | e i soccorsi» (*Oro effimero e vetro*, vv. 13-14), con aggettivo anteposto e iperbato; *Nel mio paese* presenta tre dittologie spezzate a distanza ravvicinata: «I rumori | e il ridevole cordoglio» (vv. 7-8), con aggettivo interposto; «questo errore del giorno | ed il suo nero d'innocuo serpente» (vv. 10-11), con membri preceduti da aggettivo anteposto e seguita da un determinante preposizionale analogico, quasi in *adiunctio* intrafrastica; «i vetri | ed i pomi di casa mia» (vv. 12-13) con determinante preposizionale posposto; «le loro piume | e le loro gioie minute» (*Declivio su Lorna*, vv. 10-11), con iterazione del possessivo e ulteriore espansione aggettivale secondo l'*ordo naturalis*; «la foglia di colore | e la ciliegia dimenticata» (*Declivio su Lorna*, vv. 20-21), complicata dalla diversa natura sintattica determinanti (preposizionale e aggettivale); «labbra rosse | e bambini» (*Lorna*, vv. 2-3), con aggettivo interposto; «se si perdette | e divenne» (*Lorna*, vv. 29-30), verbale; «dalle spine | e dalle zinnie» (*Lorna*, vv. 34-35); «nelle tue radure || e nelle tue piccole sere» (*Lorna*, vv. 36-37), dittologia preposizionale 'per l'occhio' in posizione interstrofica e con iterazione del possessivo. Nonostante permanga un certo grado di ambiguità, il contesto fa propendere per la collocazione degli addendi in due periodi diversi e coordinati. Considerati rispetto alla sintassi e alla funzione di marcatura strofica, gli addendi sono collocati in posizione di anadiplosi; «deserti | e inaccessibili» (*L'amore inferno del giorno*, vv. 2-3), aggettivale; «si assottigliano | e vanno» (*L'amore inferno del giorno*, vv. 7-8), verbale; «le ombre | e le cose concrete» (*Equinoziale*, vv. 12-13), con aggettivo posposto; «l'augurio | e le fortune dell'oro» (*La fredda tromba*, vv. 30-31), con determinante preposizionale posposto; «Il suo profilo liquido | e il suo colore ha colmato» (*Elianto*, vv. 12-13), con zeugma sintattico e forse anche semantico, possessivo ribattuto e ulteriore aggettivo posposto al primo membro; «nel granaio s'adagia un raggio amico | ed il vecchio giornale di polvere pura» (*Perché siamo*, vv. 20-21), con chiasmo nell'ordine degli aggettivi, zeugma sintattico e semantico, analogia preposizionale; «vedrò l'ombra taciturna | e la neve che v'indugia azzurra» (*Immacolata*, vv. 15-16), con aggettivo

interposto e accumulo a destra con espansione tramite relativa del secondo membro; «ho seguito da vicino | e senza distrarmi» (*Dietro il paesaggio*, vv. 6-7), caso extravagante, in cui la locuzione avverbiale si collega a una proposizione esclusiva e forma con essa una dittologia spezzata; «si accampano con le alpi nuove | e col cielo formato dal domani» (*Nella valle*, vv. 28-29), con espansione tramite aggettivo interposto e relativa restrittiva, secondo *ordo naturalis*; «porte | e botole» (*Nella valle*, vv. 30-31).

Se si ignora il criterio strutturale seguito finora per dividere le dittologie semplici da quelle spezzate, si ottengono altre percentuali rilevanti. Il totale delle dittologie nominali o aggettivali non preposizionali (43,5%) è di poco superiore a quello delle dittologie preposizionali (39,1%). Significativamente inferiori le dittologie verbali, al 17,4%. Sul totale delle dittologie preposizionali, quelle senza preposizione ribattuta rappresentano solo il 34,9%, il che dimostra una preferenza piuttosto marcata per l'anafora microsintattica della testa.

(d) un fenomeno piuttosto rilevante riguarda l'alta concentrazione di dittologie di vario tipo, che genera veri e propri aggregati, *cluster* in cui si esprime al massimo il binarismo idiosincratico di *Dietro il paesaggio*. Ho registrato 10 casi significativi di *cluster*, di cui 3 solo in *Quanto a lungo*; di seguito una scelta delle occorrenze più significative:

- *Arse il motore*, vv. 14-18:

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

Si noti l'identico posizionamento a inizio verso delle dittologie, una specie di "collocazione a sinistra" rispetto alla metrica e alla sintassi;

- *Indizi e luna*, vv. 20-22, con anafora grammaticale del riflessivo e ancora "collocazione a sinistra" (ma ai vv. 21-22 la dittologia copre tutta l'estensione del verso):

**Negli orti e nelle serre più lontane
si sfogliano e si smarriscono
le acque e la madre luna.**

- *Atollo*, vv. 1-4:

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**

- *Batte il fabbro*, vv. 5-10, con medesima collocazione:

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

Gremite di neve sono **le bocche**
10 **e le porte** dei paesi,

Negli ultimi tre esempi si noti la compresenza di dittologie semplici (nominali e verbali) e preposizionali.

- *Polvere*, vv. 8-12:

l'inverno affolla **carri e polvere.**

Vedrò l'acqua che **cade e sparisce**
10 **nel cofano e nella tomba.**
Chi distrarrà dal settentrione
i chiostri e gli stanchi giardini?

A cavallo di due strofe e con dittologie collocate “a destra” (posizione epiforica), quando non coincidenti con l'intero verso (si vedano anche i vv. 3, 12, 23).

- *Lorna*, vv. 41-45:

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.

Negli ultimi versi di *Lorna* l'affollarsi delle dittologie rallenta ma anche fluidifica il ritmo. Al v. 42 troviamo inoltre una specie di dittologia “per l'occhio”, grazie all'iterazione di *tanto* con variazione di numero (figura etimologica) e diversa funzione grammaticale (aggettivo e avverbio consecutivo). Ai vv. 43-44 si forma una sorta di anadiplosi (...x/x...) rispetto al verso.

In molti casi (come ad esempio *Atollo*, *Polvere* o *Elianto*) i *cluster* si inseriscono nel contesto di un binarismo diffuso che interessa la sintassi su scala globale (costruzioni del periodo, anafore, coppie asindetiche, parallelismi bimembri). Un'analisi efficace di questo genere di configurazioni è possibile soltanto a partire dall'intero testo (come si evince dalla lettura di *Quanto a lungo* proposta nel paragrafo 1.2).⁸⁴

⁸⁴ Per analisi delle figure iterative colte in contesti più estesi si veda *infra*, paragrafo 1.3.5.

1.3.2. MICROSINTASSI LINEARE

In questa categoria ho raccolto due fenomeni microsintattici in cui la spinta lineare prevale sulla “chiusura” simmetrica tipica della dittologia.

(a) addossamenti asindetici

L’espressione «addossamenti asindetici», usata da Mengaldo in un saggio sulla sintassi leopardiana,⁸⁵ rende bene lo slancio lineare che caratterizza queste figure dell’*adiectio*. L’asindeto crea anche un effetto di scansione accelerata, a cui può contribuire in modo significativo l’iterazione di materiale sintattico all’interno degli addendi, ad esempio nel caso dei sintagmi preposizionali. La configurazione prevalente in modo quasi assoluto è la coppia: in ogni caso, in *Dietro il paesaggio* le coppie asindetice costituiscono una netta minoranza rispetto alle dittologie. Si contano 23 occorrenze, di cui 11 collocate nello stesso verso e 12 spezzate dall’inarcatura. In 15 casi (65,2%) l’addossamento è rafforzato da un’iterazione anaforica, prevalentemente preposizionale ma anche aggettivale o avverbiale; nei restanti 7 casi (30,4%) la parola “raddoppiata” – soprattutto sostantivi, ma anche aggettivi, verbi o avverbi – non è accompagnata da altri modificatori iterati (ma può essere espansa da aggettivi o sintagmi). Assommando le coppie asindetice alle dittologie in una categoria più generale, che potremmo definire latamente come “coppia”, gli indici che quantificano il binarismo aumentano: in media si contano 4 “coppie” per componimento, una ogni 7 versi.

- «a insegne false, a svolte di paesi» (*Arse il motore*, v. 7): coincidente con l’intero verso; si noti la *variatio* del modificatore.

⁸⁵ P. V. MENGALDO, *Note di sintassi poetica leopardiana*, in ID., *Leopardi antiromantico*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 78-112: p. 83.

- «viaggiai solo in un pugno, in un seme | di morte» (*Arse il motore*, vv. 25-26): nel secondo addendo il sirrema è spezzato dall'inarcatura.
- «Alla pioggia dei monti, dei castelli» (*Primavera di Santa Augusta*, v. 1): in funzione nettamente descrittivo-paesistica.
- «soffitte | più alte, più estese che il cielo» (*Quanto a lungo*, vv. 2-3): aggettivale, con ripetizione dell'avverbio comparativo.
- «mie scritte, miei rischi appassiti» (*Quanto a lungo*, v. 5): con anafora del possessivo moderata dall'accordo, coincidente con l'intero verso. Il nesso raddoppia il vocativo muovendosi dal concreto all'astratto.
- «nei suoi silenzi | nelle sue trasparenze» (*Quanto a lungo*, vv. 23-24): spezzato, con anafora del sintagma preposizionale 'testa + possessivo', nel secondo membro anche metrica.
- «e la rosa la vaga profezia?» (*Elegia pasquale*, v. 4): con zeugma e generale eterotopia semantica. Coincidente con l'intero verso, se si esclude la congiunzione copulativa.
- «il belletto si accumula nelle | stanze nelle gabbie spalancate» (*Elegia pasquale*, vv. 23-24): con giuntura metonimica; il primo membro è collocato in posizione intersversale (testa preposizionale in punta di verso e sostantivo retto in *rejet*).
- «da te non tornerei sarei la fronte» (*Montana*, I, v. 12): addossamento verbale intensificato dall'assenza di punteggiatura e dalla rima desinenziale.
- «E tutto è invaso dal passato | dalla luce del tossico | e dell'incenso» (*Le carrozze gemmate*, vv. 9-11): addossamento asindetico in posizione intersversale con anafora della preposizione. Al secondo membro si lega una dittologia preposizionale, anch'essa in posizione intersversale.
- «vedrò tutta la mia fiducia | tutto lo spazio colmarsi di rive» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 23-24): in posizione intersversale, con anafora dell'aggettivo indefinito e secondo membro collocato a inizio verso.
- «in un momento di noia le barche | le reti si sono lasciate toccare» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 28-29): in posizione intersversale.
- «nelle lapidi negli inciampi | avversi» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 28-29): col solo aggettivo posposto in *rejet*.

- «dalla tempesta antica | dalle ombre rovinose» (*Quanta notte*, vv. 5-6): complicato dall'ordine chiasmico degli aggettivi. Il secondo membro è anaforico anche rispetto al verso.
- «dove le nevi luminosamente | ininterrottamente tremano» (*Quanta notte*, vv. 24-25): coppia di avverbi in posizione intersversale.
- «grande nido | piumoso nido» (*Quanta notte*, vv. 43-44): *geminatio* del sintagma nominale in anadiplosi rispetto al verso, con aggettivo variato e identità del sostantivo.
- «nell'isola, | nell'oceano» (*A foglia ed a gemma*, vv. 19-20): coppia metonimica in anadiplosi rispetto al verso.
- «educabile al vento alla frescura» (*Con dolce curiosità*, v. 52): con giuntura metonimica.
- «Sole più piccolo più umile» (*Lorna*, v. 21): aggettivale con comparativo ribattuto. Simile a *Quanto a lungo*, v. 3, ma senza virgola interposta.
- «l'ombra è caduta nelle piazze | si è fatta freddi umidi cervi» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 13-14): addossamento aggettivale; l'asindeto lega anche le due proposizioni coordinate, con parallelismo del verbo.
- «alle mie dita, | a un vento che non osa disturbarci» (*Perché siamo*, vv. 16-17): spezzato, con anafora della preposizione (al secondo membro anche metrica e con *variatio*) ed espansione del secondo membro secondo *ordo naturalis*.
- «lo stesso cammino | lo stesso attutirsi» (*Perché siamo*, vv. 24-25): con anafora del nesso 'articolo + aggettivo', anche metrica al secondo membro.
- «le spoglie luminose | gli ornamenti perfettissimi» (*Dietro il paesaggio*, vv. 10-11): addossamento spezzato con doppio aggettivo; da notare il debole richiamo anaforico dell'articolo determinativo.

(b) *tricola*

Il genere di *tricolon* più diffuso è quello preposizionale: un sintagma preposizionale è iterato per tre volte, con modificatori differenti, testa ribattuta anaforicamente e soggetta a *variatio* per ragioni di accordo. La struttura è analoga all'anafora

grammaticale di ascendenza quasimodea (e prima dannunziana) messa in luce da Dal Bianco.⁸⁶ Si contano 25 occorrenze, di cui 17 preposizionali (68%), 5 non preposizionali (20%) e 3 verbali (12%). La preposizione più rappresentata è *di*, semplice o nelle sue varianti articolate (10 occorrenze su 17 *tricola* preposizionali), in accordo appunto con l'*usus scribendi* di Quasimodo. Togliendo dal conto due casi senza preposizione ribattuta, e aggiungendo due *tricola* verbali retti da anafora, il totale di occorrenze con anafora portante è 17 (68%).

Questa figura microsintattica – piuttosto diffusa in *Dietro il paesaggio* – si posiziona liberamente rispetto alla scansione versale, creando tuttavia configurazioni ricorrenti. La più frequente è quella in cui i membri si dispongono su due versi (1+2 o 2+1), con possibile anafora metrica. Si contano 15 occorrenze di *tricolon* distesi su 2 versi (60%), di cui 8 del tipo 1+2 e 7 del tipo 2+1. In 7 casi il *tricolon* è disteso su un unico verso «con scansione ternaria»⁸⁷ (28%), nei restanti 3 è disteso su 3 versi (12%). Per quanto riguarda la natura del legame, prevale la «costruzione mista asindetico-sindetica»,⁸⁸ nella stragrande maggioranza dei casi, la preposizione (o altra particella) è ribattuta all'inizio di ciascun membro, creando un effetto percussivo “microanaforico”.⁸⁹ L'addossamento può essere complicato dalla presenza di qualche modificatore (aggettivi o sintagmi preposizionali), ma in genere si preferirà classificare diversamente strutture più complesse, come anafore combinate o parallelismi.

- «Figura non creduta di stagioni | di creta, di neri tuoni precoci, | di tramonti penetrati per fessure» (*Arse il motore*, vv. 9-11): tipo 2+1, preposizionale, con anafora combinata al primo e al terzo membro (*di creta...di tramonti*). L'elemento che regge i

⁸⁶ «Per Quasimodo si tratterà di una vera e propria infatuazione per il colon a tre membri (o prolungato a quattro o cinque) di origine dannunziana supportato in prevalenza dalla preposizione *di* sia in attacco di verso («a me specchio di sepolcri, / di latomie di cedri verdissime, // di cave di salemma, / di fiumi...») sia in singoli versi con scansione ternaria («Di me di acque di foglie»; «di acque, di stelle, di luce»; «di violaciocca, di zenzero, di spigo»)) S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p. 217.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Con effetto di accumulo a destra, secondo i dettami dell'*ordo naturalis*, cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., p. 132.

⁸⁹ Il che avviene in 16 casi (62,5%), considerando anche i *tricola* verbali anaforici ed escludendo quelli senza preposizione ribattuta all'inizio di ciascun verso.

tre determinanti preposizionali del *tricolon* contiene a sua volta la preposizione *di*, creando anafora “per l’occhio” per sfasatura sintattica.

- «l’abbandono del mondo nei suoi ponti | nei monti devastati nei lumi dei confini» (*Arse il motore*, vv. 19-20): tipo 1+2.

- «Ormai la primula e il calore | ai piedi e il verde acume del mondo» (*Ormai*, vv. 1-2): tipo 2+1, non preposizionale, con sequenza metonimica ed eterotopica riferita all’ambientazione primaverile.

- «I tappeti scoperti | le logge vibrato dal vento ed il sole | tranquillo baco di spinosi boschi» (*Ormai*, vv. 3-4): tipo 1+2, non preposizionale, con membri che si espandono progressivamente per *ordo naturalis*.

- «parapetti delle selve | dei monti e della neve» (*Serica*, vv. 20-21): tipo 1+2.

- «da mille bandiere | da scudi e da porte | dagli angoli dei morti» (*Atollo*, vv. 7-9): tipo 1+2 a cui si aggiunge un ulteriore membro nel verso successivo, a comporre un *tetracolon*.

- «da vicoli e da altane | e dai rotti teatri» (*Adunata*, vv. 9-10): qui con ordine 2+1 e polisindeto.

- «lo spazio colmarsi di rive, | di fiumi come celeri conquiste, | d’acqua immenso vigore e moto adulto» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 24-26): su tre versi, con interposizione di materiale sintattico tra il secondo e il terzo membro e dittologia apposizionale legata al terzo membro per *ordo naturalis*. Da notare l’anafora combinata grammaticale al secondo e terzo membro.

- «delle scale | dei quadri e delle lampade» (*Quanta notte*, vv. 6-7): tipo 1+2.

- «bovi motori e ruote» (*Grido sul lago*, v. 10): *tricolon* non preposizionale misto (‘asindeto + polisindeto’) esteso su un unico verso.

- «l’occhio mio pauroso | del salto della falce e della volpe» (*Là cercando*, vv. 20-21): *tricolon* per l’occhio su un unico verso ottenuto con l’iterazione della proposizione articolata su diversi piani sintattici (che rimangono in ogni caso ambigui). Se considerata isolatamente, *della falce e della volpe* è una dittologia preposizionale.

- «di pampani madidi, | di fienili e poggioli» (*Là cercando*, vv. 22-23): del tipo 1+2 con preposizione ribattuta solo al secondo membro.

- «Tra gli esempi compiuti delle notti | e le rugiade ordinate e le foglie | trapassate» (*Lorna*, vv. 9-11): *tricolon* atipico esteso su 3 versi ma assimilabile alla configurazione 1+2. La preposizione non viene ribattuta, il primo membro è modificato da un sintagma aggettivale complesso: queste caratteristiche indeboliscono la scansione ternaria, qui meno marcata che nelle altre occorrenze. Il secondo e il terzo membro tendono a fare corpo a sé, “attirati” dal parallelismo e dalla rima interna degli attributi.
- «che sapesti di lei, della sua voce, | della sua bocca segreto di menta» (*Lorna*, vv. 23-24): tipo 2+1, in cui spiccano l’iterazione pronominale e l’analogia apposizionale legata al terzo membro, per *ordo naturalis*.
- «Compero e vendo e sorrido talvolta» (*Lorna*, v. 38): *tricolon* verbale polisindetico disteso su un unico verso. La figura è poi espansa in *tetracolon* da un ulteriore addendo, aggiunto all’inizio del v. 40 («e bevo al di là delle labbra»).
- «Fini esche, piante, e gelidi legni» (*Salva*, v. 6): *tricolon* non preposizionale con legame misto esteso su un unico verso; costituisce una *distributio*.⁹⁰
- «in vele alberi e corde» (*La fredda tromba*, v. 16): addossamento misto ternario senza preposizione ribattuta, disteso su un unico verso.
- «Né attingere al pozzo né alle alpi | né ricordare come tu non ricordi» (*Perché siamo*, vv. 37-38): tipo 2+1, verbale, con congiunzione negativa, ellissi del verbo al secondo membro e zeugma semantico.
- «Con la scorta di te e dell’erba | e di quella lampada precaria» (*Perché siamo*, vv. 43-44): tipo 2+1, con aggettivo a espandere l’ultimo membro, per *ordo naturalis*. I *tricola* di *Perché siamo* sono particolarmente interessanti a livello figurale, per gli effetti di “attrazione” semantica: alle alpi si può attingere come al pozzo, e di madre e lampada si può fare scorta come con l’erba (anche se qui è probabilmente la qualità salvifica della madre che si propaga agli altri enti).
- *Al bivio* presenta rari *tricola* preposizionali distesi su un unico verso, tutti con una particella ribattuta anaforicamente: «di tepori di gusci e di vesti» (v. 21), in cui il *tricolon* è soltanto per l’occhio (come in *Là cercando*, vv. 20-21); «ai paesi ai colori alle fanciulle» (v. 29); «e l’acqua devia | si dispera si scioglie s’allontana» (vv. 32-33),

⁹⁰ Cfr. *infra*, pp. 106-107.

verbale, con variazione fonosintattica del riflessivo (la figura è parte di un più ampio *tetracolon*, il cui primo membro non è un verbo riflessivo).

- «Come parvero lontani | i pettini e le collane | e il profilo recline» (*Immacolata*, vv. 1-3): tipo 2+1, non preposizionale; sequenza accumulativa di soggetti legati da polisindeto; si noti l'ordine marcato VS.

- «del corallo | dell'astro e della campana» (*Immacolata*, vv. 9-10): tipo 1+2; il *tricolon* è inserito in un'*adiunctio* anaforica più grande, sempre ternaria.

- «di riccioli d'indivia | di lumache dolcissime | di zuccheri preziosi» (*Nella valle*, vv. 18-20): su tre versi, con anafora combinata (secondo e terzo membro). Internamente al primo membro si verifica un effetto di iterazione “per l'occhio”.⁹¹

⁹¹ Cfr. *infra*, p. 85.

1.3.3. ANAFORE

In *Dietro il paesaggio* i fenomeni anaforici sono pervasivi a vari livelli della costruzione frasale.⁹² La percussione anaforica, specie preposizionale, lavora secondo il principio dell'*adiectio*, cioè come «ripetizione dell'uguale e come accumulazione del differente».⁹³ La capillarità del fenomeno va messa in relazione con la sintassi prevalentemente paratattica: la progressione sintagmatica viene esasperata attraverso meccanismi di giustapposizione continua, scanditi dalle strutture iterative. A questo proposito per *Dietro i paesaggi* non valgono del tutto le notazioni di Stefano Dal Bianco sulla differente funzione testuale delle anafore a contatto e di quelle a distanza:

I richiami a distanza rivestono un ruolo almeno potenzialmente logico-costruttivo sull'impianto globale della poesia, imponendo una lettura in qualche modo centripeta o, nel caso di *refrain*, delimitano le ripartizioni strofiche del testo, il che è pur sempre una funzione coesiva del testo in se stesso. Le anafore a contatto, tranne rare eccezioni, hanno invece una funzione quasi opposta: per quanto sia improprio attribuire loro una spinta centrifuga, esse intervengono a sottolineare e quindi a isolare idealmente momenti particolari del testo, ne intaccano la progressione sintagmatica, a volte con ripercussioni sui tempi di scansione, spingendo in buona sostanza sul pedale della lirica.⁹⁴

In *Dietro il paesaggio* tutte le anafore (ma questo vale per la maggior parte dei fenomeni iterativi, di qualunque scala) sono tendenzialmente centrifughe, cioè espandono il testo in senso lineare favorendone la progressione sintagmatica. Le anafore a contatto, in particolare, sono centrifughe perché accelerano (e non intaccano)

⁹² Come aveva già notato Guglielminetti: «Le anafore, in specie, costituiscono davvero la struttura portante di molti comportamenti di *Dietro il paesaggio*, secondo sì un'indicazione già intravedibile in *A che valse?*, ma non realizzata con altrettanta costanza e sicurezza.» M. GUGLIELMINETTI, *La ricostruzione della sintassi poetica*, cit., p. 170.

⁹³ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., p. 130.

⁹⁴ S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p. 210.

il *ductus*, creando un effetto di «*continuum* lirico»,⁹⁵ ottenuto attraverso la ripetizione di moduli sintattici analoghi e variati. Molti testi sono costruiti su cascate iterative o anaforiche, in cui la scansione è accelerata e l'effetto ottenuto non è l'isolamento o il risalto ma la crescita modulare del testo. Nel caso delle anafore a contatto il meccanismo è particolarmente evidente, ad esempio nella “cascata” che chiude *L'acqua di Dolle*, vv. 24-32.⁹⁶ Non si vuole negare la funzione coesiva delle anafore a distanza (si vedano i casi di strutturazione strofica in *Atollo*, *Le case che camminano sulle acque*, *Là sul ponte*).⁹⁷ Tuttavia, sulla funzione centripeta o su quella “isolante” in senso lirico prevale la spinta verso una continua giustapposizione di elementi, in cui l'iterazione (che sia “soltanto” anaforica o parallelistica) funziona come scheletro dinamico, come catena di trasmissione del movimento ritmico.

A livello stilistico si crea una specie di insistenza “visiva”, che entra spesso in contrasto con l'analogismo spinto delle figure e con l'opacità dei referenti. Credo sia lecito parlare di sinergia tra il *continuum lirico* della catena sintagmatica e l'“araldica” che contraddistingue il sistema figurale. Ad ogni modo, tenendo ferma la pervasività dell'anafora su ogni scala sintattica, ho analizzato in questa sezione tutti quei fenomeni che non sono inquadrabili in configurazioni particolari (come la dittologia o il *tricolon* preposizionale) e che non appartengono a parallelismi sufficientemente marcati. Rispetto alla distinzione adottata da Dal Bianco tra anafora semantica e anafora grammaticale e alla sua *ratio* storiografica, *Dietro il paesaggio* si colloca saldamente all'interno della *koiné* ermetica, con netta prevalenza di anafore grammaticali su quelle sintattiche:

La tentazione di formulare una legge generale è forte: a un massimo di 'oggettualità' della scrittura si legherebbe l'adozione di una iteratività 'pesante' e, viceversa, a un massimo di 'orfismo' e di rarefazione linguistica

⁹⁵ «Anche l'iterazione è impiegata [...] a fini [...] eminentemente compositivi, nell'illusione (che tale alla fine si paleserà) d'un *continuum* lirico capace di convincere ed attrarre nella sua estensione il lettore.» M. GUGLIELMINETTI, *La ricostruzione della sintassi poetica*, cit., p. 170.

⁹⁶ Cfr. *infra*, pp. 92, 116-117.

⁹⁷ *Atollo*, vv. 1, 24; *Le case che camminano sulle acque*, vv. 1, 4, 20; vv. *Là sul ponte*, 1, 18.

corrisponderebbe una preponderanza di forme anaforiche ‘leggere’ e grammaticali.⁹⁸

Una sintassi a sviluppo orizzontale basata su aggiunta e variazione funziona attraverso l’iterazione di parole vuote: l’anafora semantica è più tipica di testi ad andamento litanico e circolare. A livello “testuale”, le anafore grammaticali comportano uno sviluppo “rematico” supportato dall’iterazione di moduli sintattici omologhi; le anafore semantiche innescano invece un ritorno “tematico” e il movimento centripeto che ne consegue.

Dal punto di vista della collocazione prevale l’anafora *combinata*, cioè quella contemporaneamente sintattica e metrica⁹⁹ (in cui il corpo di parola iterato è collocato all’inizio del verso e contemporaneamente in apertura di una stringa sintattica). La scansione anaforica è spesso moderata dalla dislocazione tramite anteposizione della congiunzione copulativa o di altro materiale sintattico. Per evitare la confusione terminologica, parlerò di anafora metrica nel caso in cui il membro iterato si colloca a inizio del verso, e di compiutezza metrica quando l’anafora ha anche funzione strutturante in senso strofico.¹⁰⁰ In totale, ho registrato 82 occorrenze, divise in anafore grammaticali, semantiche e “per l’occhio”.

La presenza rilevante di anafore disposte a delimitare unità sintattiche non autonome (intrafrastiche) e non marcate rispetto al metro pone un problema di ordine stilistico. Nonostante il metro sia un supporto ineliminabile per il *cursus*, si rileva una tendenza della sintassi a prevaricarlo, cioè a sviluppare i suoi moduli iterativi in modo leggermente sfasato rispetto a quelli imposti dalla scansione versale.¹⁰¹

⁹⁸ S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p. 217.

⁹⁹ Per Dal Bianco l’anafora metrica è «quella che interessa l’attacco del verso», mentre secondo Sergio Bozzola si dà compiutezza sotto il profilo metrico quando l’anafora ha funzione strutturante in senso strofico. Ivi, p. 209. S. BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, cit., p. 101.

¹⁰⁰ Seguendo Dal Bianco nel caso dell’anafora metrica e Bozzola per la compiutezza metrica (si veda la nota precedente).

¹⁰¹ Cfr. *infra*, paragrafo 1.4.

(a) anafore grammaticali

Interessano «elementi di scarso peso semantico»,¹⁰² come preposizioni, congiunzioni, avverbi, articoli, pronomi, verbi *essere* e *avere* (*avere* spesso in funzione di ausiliare) e aggettivi. Alcune ricorrenze si legano all'ossessione deittica della raccolta e alla tipica ripresa con congiunzione copulativa. Le anafore grammaticali sono molto frequenti anche in figure iterative più complesse, come le diverse forme di parallelismo. In diversi casi le anafore sono collocate parzialmente o anche totalmente nel corpo del verso, quando interessano gruppi sintattici di piccola scala, come i sintagmi preposizionali. Si è scelto di registrare fenomeni anche minimi (come sintagmi nominali in serie introdotti da articoli variati per ragioni fono e morfosintattiche) perché rilevanti nell'economia della sintassi modulare e percussiva della raccolta. Le preposizioni non sono la categoria quantitativamente più significativa in questa lista: diventano tuttavia nettamente prevalenti se il computo si estende a comprendere tutti i casi segnalati in configurazioni più o meno complesse.¹⁰³

Si contano 40 casi di anafore grammaticali (48,8% del totale), di cui 36 registrati nella lista che segue e i rimanenti 4 segnalati all'interno della descrizione di altri fenomeni.¹⁰⁴ Considerando le tipologie grammaticali,¹⁰⁵ le categorie più frequenti sono gli articoli, con 8 occorrenze (20%). Seguono, a pari merito, avverbi, pronomi e congiunzioni, con 7 occorrenze ciascuno (17,5%); in coda le preposizioni (5 occorrenze, 12,5%), le forme verbali (4 occorrenze, 10%) e gli aggettivi (2 occorrenze, 5%).

¹⁰² «Veniamo ora ai richiami anaforici su elementi di scarso peso semantico, fra i quali includo, oltre alle congiunzioni (soprattutto la coordinativa-aggiuntiva *e*, dato che la configurazione anaforica osteggia quasi per statuto disgiuntive o avversative) alle preposizioni semplici e articolate, agli avverbi e a qualche pronome, anche iterazioni di componenti verbali (ausiliari o copule) aggettivi possessivi, indefiniti, deittici.» S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., pp. 215-216.

¹⁰³ Per questo rilievo quantitativo si vedano le conclusioni poste alla fine dello spoglio, paragrafo 1.4.

¹⁰⁴ Si veda il paragrafo delle *subnexio* 4(c) per *Elegia pasquale* (vv. 13-17), *Le carrozze gemmate* (vv. 5-8), *Con dolce curiosità* (vv. 25-30); quello delle anafore semantiche 3(b) per *A foglia ed a gemma*, (vv. 6-12).

¹⁰⁵ Nel caso in cui il corpo di parola iterato nell'anafora sia un sintagma composto da più categorie grammaticali (9 casi), si è scelto di classificarlo secondo la categoria più "pesante".

- «Quanto a lungo tra il grano e tra il vento | [...] quanto a lungo vi ho lasciate» (*Quanto a lungo*, vv. 1, 4): ripetizione a distanza dell'intero sintagma, in funzione di ripresa e rinforzo enfatico.

- «Con l'angelo e con la chimera | con l'antico strumento | col diario e col dramma» (*Quanto a lungo*, vv. 7-8): all'interno di una *distributio*, anafora mista: combinata (tre membri) e nel corpo del verso (le due dittologie preposizionali).

- «il mio tetto incerto | i comignoli disorientati | le terrazze» (*Quanto a lungo*, vv. 13-15): anafora combinata dell'articolo determinativo (moderata dall'accordo) interna a una *distributio*.

- «un anno stillante di sangue, una mia | perdita inesplicabile» (*Quanto a lungo*, vv. 25-26): anafora spezzata dell'articolo indeterminativo, troppo estesa per essere classificata come addossamento asindetico. L'articolo che introduce il primo gruppo sintattico si trova in posizione di anafora metrica.

- «che è tutta una lunga notte | una terra di sudori | una luna profonda | nel seno minerale degli abissi» (*Balsamo, bufera*, vv. 19-22): anafora dell'articolo indeterminativo, combinata al secondo e al terzo membro; da notare l'ordine inverso dei sintagmi aggettivali ai vv. 14 e 22, che si richiamano in leggero parallelismo.

- «E s'io bevessi per l'ultima volta | e s'io cercassi dove cerca il monte» (*Montana*, I, vv. 10-11): con iterazione del nesso 'congiunzione copulativa + ipotetica + pronome personale' e parallelismo del verbo rafforzato dalla rima interna desinenziale.

- «e le vie sono sterili; | e la tua terra accusa nel meriggio» (*Montana*, IV, vv. 2-3): la ripresa con congiunzione genera anafora combinata.

- «Tra quei precari monumenti | io là vi collocai, fragili Italie | [...] la brace là si indovina | [...] là tra giochi vuoti e pericoli» (*Atollo*, vv. 10-11,14,16): anafora dell'avverbio deittico con tendenza a collocarsi in posizione iniziale (metrica e sintattica). Da notare un'ulteriore iterazione anaforica a distanza (*Tra quei precari monumenti...là tra giochi*, vv. 10-16), combinata al primo addendo e moderata dal rientro al secondo.

- «e tutto brividi mi lascia la stagione | [...] || e tutta un'altra fioritura» (*Tu sei, mi trascura*, vv. 2, 8): anafora a distanza dell'aggettivo, introdotto dalla congiunzione copulativa; al v. 8 l'addendo ha funzione sintattica intensiva ed è collocato in apertura

di strofa (si dà una specie di compiutezza metrica, perché l'anafora delimita la partizione strofica che però non coincide con quella sintattica). Attraverso la ripresa della congiunzione copulativa, il v. 10 si ricollega alla sequenza anaforica, suddividendo in due la strofa e proseguendo la "spinta" paratattica del componimento («e questo pomeriggio improvvisato | perché da te mi possa congedare», vv. 10,11; i distici che compongono la quartina presentano un leggero richiamo parallelistico).

- «che già dalla luce | ha diviso le parti perdute del mondo | e ha lasciato l'argento curvo» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 4-6): anafora combinata dell'ausiliare dovuta al parallelismo del verbo all'interno delle due relative coordinate (al secondo membro l'anafora è moderata dalla congiunzione).

- «vanno a lambire quanto è rovescio | quanto si umilia ed ha timore» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 18-19): al primo membro il relativo è in posizione anaforica solo rispetto alla sintassi, nel secondo si dà anafora combinata.

- «ad aspettare | i prati ospiti del vento | e i convogli ventosi, | i lumi dove per te sola muori;» (*Quanta notte*, vv. 9-12): anafora grammaticale dell'articolo – moderata dal rientro per congiunzione al secondo membro – nel contesto di una *distributio*.

- «un sonno sublime distrusse il mio volto | un'ala ha fatto grande nido | piumoso nido della mia fronte.» (*Quanta notte*, vv. 42-44): anafora combinata dell'articolo indeterminativo, dotata anche di compiutezza sintattica.¹⁰⁶ Da notare il leggero parallelismo, rafforzato da un epifora "sineddochica" (*mio volto...mia fronte*), ripresa anche al v. 45, «Ho pianto tutto quanto il mio volto».

- «nuda è la sera dietro | la selva, e tace in giro || e cresce a meraviglia [...] la neve» (*Oro effimero e vetro*, vv. 3-7): anafora della congiunzione in posizione interstrofica (polisindeto). Il primo addendo è collocato nel corpo del verso e dotato di sola compiutezza sintattica. Nel secondo, si dà anche anafora metrica.

- «Al di là tu falci e componi | [...] al di là non è sazia | mai la tua fame [...] | là ti punge al polso la tua bussola» (*Al di là*, vv. 1, 3-4, 6): anafora combinata con membri autonomi sintatticamente e coordinati tra loro (nel terzo membro la locuzione

¹⁰⁶ Secondo le categorie di Sergio Bozzola, si dà compiutezza sintattica quando le partizioni delimitate dall'anafora sono autonome sintatticamente, cioè costituiscono insiemi frastici (indipendentemente dalla loro collocazione nel periodo). S. BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, cit., p. 101.

avverbiale si riduce al solo deittico). La locuzione avverbiale iterata coincide col titolo del componimento. L'effetto di cascata è imperniato sull'insistenza della deissi, tipica in *Dietro il paesaggio*. In questa sequenza – e nel resto del componimento – va notata anche la ripetizione insistita del pronome di 2^a persona, variato sintatticamente e collocato in posizione iniziale (ai vv. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 15 soltanto nella prima strofa).

- «È per te che la gioia dei paesi | [...] e per te questa terra non è | che un mite minuto satellite» (*Al di là*, vv. 19, 22-23): anafora combinata con *variatio* del sintagma iterato (quasi una dissimulazione per l'occhio). Nel caso del primo membro si dà anche compiutezza metrica ma non sintattica, come in *Tu sei, mi trascura*, vv. 8-11: in questi casi di compiutezza metrica la strofa è bipartita in due coordinate, introdotte e marcate dall'anafora).

- «perché traspare dalle tue | membra gemelle; | perché a lungo | indugiò nello scrigno d'ombra» (*L'acqua di Dolle*, vv. 9-12): due causali coordinate con identità di soggetto e anafora combinata della congiunzione.

- «dove il fico s'affaccia guardiano | e il sole non fa più musco né felce, | dove sono già aperte | le scene da festa del cielo» (*L'acqua di Dolle*, vv. 13-16): tre relative coordinate con anafora combinata del pronome, ribattuto al terzo membro. Considerando i soggetti ai vv. 13-14 (*il fico, il sole*) l'iterazione dell'articolo, l'identità sillabica e la posizione simile sembrano accennare a un timido legame parallelistico.

- «per la mia lampadina di chiocciola | per l'orto di cui il nano è mezzadro» (*L'acqua di Dolle*, vv. 24-25): anafora combinata bimembre della preposizione.

- «lei dal fittissimo alfabeto | lei che ha messaggi» (*L'acqua di Dolle*, vv. 26-27): anafora combinata bimembre del pronome. Dal v. 27 l'anafora del pronome si propaga fino al v. 31, formando un'*adiunctio* interfrastica.¹⁰⁷

- «di nobili invasioni | degli astri che ritornano» (*L'acqua di Dolle*, vv. 28-29): anafora combinata della preposizione, moderata da *variatio*.

- «Forse è tempo di metter gli occhiali [...] | forse chi computa | ha già un errore in eccesso» (*Con dolce curiosità*, vv. 31-35): anafora combinata dell'avverbio. Le due

¹⁰⁷ Cfr. *infra*, p. 92.

proposizioni dubitative sostenute dall'anafora sono autonome sintatticamente, e nel caso del primo membro si dà anche compiutezza metrica (ma, come in due casi registrati in precedenza, la strofa è bipartita in due coordinate anaforiche).

- «per il meriggio celeste fiammifero | per la mano golosa che tocca» (*Con dolce curiosità*, vv. 36-37): anafora combinata della preposizione. Il primo membro è espanso da un'analogia apposizionale, il secondo da una relativa restrittiva.

- «il fico va sillabando dolcezza | il carbone sotterra allarga» (*Con dolce curiosità*, vv. 45-46): anafora combinata dell'articolo, all'interno di un parallelismo debole.¹⁰⁸

- «già la terra attutisce labbra rosse [...] || e già vano è chiedere alle alluvioni» (*Lorna*, vv. 2-5): anafora combinata dell'avverbio; il secondo membro, con rientro per congiunzione, è caratterizzato da compiutezza metrica (perché strutturante in senso strofico) oltre che da chiusura sintattica.

- «là dal prato che balza ad inebriarmi, | là dietro il focolare e tra la siepe, || [...] là dove indugi fruttiferi del vento» (*Lorna*, vv. 26-27, 31): con anafora combinata dell'avverbio deittico, ripresa a distanza all'interno della quartina successiva.

- «che ha un nome come una corona | e che ha perduto per sempre | una mano per salutare una rosa.» (*Là sul ponte*, vv. 7-8): polisindeto con anafora combinata moderata dal rientro per congiunzione. Il sintagma iterato comprende il relativo e la forma verbale, al secondo membro in funzione di ausiliare; la costruzione segue l'*ordo naturalis*.

- «Là sul ponte di San Fedele [...] | c'è da ieri una fanciulla bionda [...] | là si libera talvolta | la dalia abbigliata di rosso | e illumina [...]. || Là un animale azzurro | deperisce nella sua tana | e l'estate legata dalla neve» (*Là sul ponte*, vv. 1, 6, 14-16, 18-20): come in *Al di là*, l'anafora combinata dell'avverbio deittico (qui a distanza) riprende direttamente il titolo. I membri sono caratterizzati da chiusura sintattica, e nel primo e nel terzo caso anche da compiutezza metrica (nel secondo caso, sia dal punto di vista metrico sia da quello sintattico, l'anafora è moderata dall'anteposizione del circostanziale di luogo, coincidente con il v. 13). I polisindeti che costituiscono i due periodi interessati dall'anafora nella terza e nella quarta strofa (vv. 14-17 e 18-21)

¹⁰⁸ Cfr. *infra*, p. 112.

presentano delle analogie: medesima ampiezza versale (entrambi si distendono su quattro versi) e identica collocazione della congiunzione coordinante (vv. 16, 20).

- «la mia meraviglia scopre | che le tombe sono | paesi di calce | che escono dal sole già disseccato | e che i serpenti hanno in becco | un acuto fermaglio.» (*Salva*, vv. 16-21): anafora combinata del *che*, nel secondo membro “equivoca”¹⁰⁹ per diversa funzione grammaticale e sfasatura sintattica. Il terzo membro presenta rientro con congiunzione.

- «le colline | sono alveari pungenti e vuoti | e l’ombra si trascina colpita, | il mare imputridisce» (*La fredda tromba*, vv. 12-15): anafora dell’articolo con *variatio* fonomorfosintattica e funzione portante all’interno di una sequenza con parallelismo debole. Il primo addendo è collocato nel corpo del verso, mentre il secondo e il terzo sono collocati in anafora combinata, moderata dalla congiunzione al v. 14.

- «cui mi confondo e che sempre più vanno | comunicando con la notte» (*Perché siamo*, vv. 35-36): anafora del relativo ribattuta nel corpo del verso e fortemente moderata dalla variazione morfosintattica.

- «ma il sol che splende come cosa nostra, | ma sete e fame all’ora giusta | e tu mamma che tutto» (*Perché siamo*, vv. 39-41): anafora combinata della congiunzione che precede un costrutto nominale, al primo membro espanso dalla relativa. Nonostante l’anomalia, le unità testuali delimitate dall’anafora sono autonome sintatticamente; la serie di frasi nominali prosegue al v. 41, con sostituzione, in sede anaforica, dell’avversativa con la coordinativa.

- «Nei luoghi chiusi dei monti | mi hanno raggiunto | mi hanno chiamato | toccandomi ai piedi» (*Dietro il paesaggio*, vv. 1-4): anafora grammaticale del nesso ‘pronome + ausiliare’. Le due proposizioni presentano struttura chiastica: gli elementi circostanziali occupano il primo e il quarto verso, mentre i due sintagmi verbali sono a contatto, oltre che legati da identità parziale e quasi rima desinenziale.

- «un uomo che non subisce | le leggi della notte | e che ha il mignolo d’oro» (*Nella valle*, vv. 4-6): anafora sintattica del relativo, col secondo membro collocato a inizio verso ma rientrante per polisindeto.

¹⁰⁹ Per l’anafora “equivoca”, sottotipologia di quella “per l’occhio”, cfr. *infra*, pp. 81-82.

- «l'insetto sale al puro volto affranto | e diviene farfalla | e delude la fredda polvere» (*Nella valle*, vv. 24-26): anafora combinata per polisindeto, rafforzata dalla somiglianza fonica dei verbi. I membri hanno compiutezza sintattica.

(b) anafore semantiche

Secondo Dal Bianco «l'anafora semantica interessa parole piene o sintagmi o intere frasi, fino ai casi di ripresa integrale di un verso o di un gruppo di versi».¹¹⁰ Come anticipato nel cappello generale, le anafore semantiche sono decisamente molto meno frequenti di quelle grammaticali: si contano 14 occorrenze (17,1% del totale), di cui 10 sostantivi, 3 verbi e 1 aggettivo. In 5 casi l'anafora semantica è accompagnata e “sostenuta” da un'anafora grammaticale, ad esempio preposizionale o aggettivale. Al di là dell'orfismo, innegabilmente ereditato dalla *koiné* postmermetica, la tecnica descrittiva di Zanzotto procede attraverso una continua presentazione di elementi informativi nuovi, vuoi per seguire le strutture proliferanti della sintassi vuoi per il regime figurale quasi sempre analogico. Anche le anafore semantiche – per altro piuttosto deboli se si guarda al “peso” dei costituenti – finiscono per contribuire all'espansione orizzontale del dettato, senza frenare la deriva analogica in direzione di una poesia oggettuale.¹¹¹

- «delle valanghe | arrestate dal tuo silenzio | arrestate agl'inizi del mio terrore, | vacillano le scale dell'inverno;» (*Primavera di Santa Augusta*, vv. 8-11): anafora combinata del participio avverbiale, all'interno di due relative implicite. L'anafora contribuisce alla sospensione sintattica: la proliferazione di elementi circostanziali e dei loro determinanti occupa cinque versi, prima che soggetto e verbo, entrambi collocati al v. 11, “chiudano” il periodo.

¹¹⁰ S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p. 210.

¹¹¹ Cfr. *ivi*, p. 217.

- «voi, ombra unica dell'inverno, | ombra tra i dèmoni del ghiaccio.» (*Quanto a lungo*, vv. 16-17): anafora semantica moderata dall'anteposizione del pronome, che a sua volta inaugura una catena anaforica sviluppata nel periodo successivo.

- «Segnata di cifre crudeli | all'alto ascendi via di miseri, | nell'alto i peschi di rosa si chinano [...] | Nell'alto delle chine sbocciarono | i rosei peschi» (*Via di miseri*, vv. 1-3, 19-20): anafora mista con ripresa a distanza: il primo membro è anaforico soltanto rispetto alla metrica, mentre il secondo e il terzo sono collocati anche all'inizio di gruppo sintattico. L'identità è debolmente moderata dalla *variatio* della preposizione. Si è scelto di intendere *all'alto* e *nell'alto* in funzione nominale e non come locuzioni avverbiali per l'uso preposizionale "straniante" e marcato che le distingue da forme più consuete (come *in alto* o *dall'alto*). La ripresa dell'anafora nella chiusa (vv. 19-20) crea un effetto di *redditio*, contribuendo alla ricorsività e all'«assetto statico» del componimento.¹¹² Bisogna anche segnalare che le sedi sintattico-metriche dell'anafora (la fine della prima e dell'ultima strofa) coincidono con quelle di una specie di *refrain* ricorsivo che chiude anche la seconda strofa, in cui gli stessi elementi si ricombinano in forma variata.¹¹³

- «Non risuona la voce non ritorna | dalle zone precluse» (*Montana*, I, vv. 1-2): è un'anafora "quasi semantica", perché i due verbi sono legati da una relazione paronomastica e sinonimica. La figura è collocata nel corpo del verso, in posizione di *redditio*.

- «e tutte le statue si liberano | tutte le statue legate | nei fondi lontanissimi» (*Le carrozze gemmate*, vv. 16-18): anafora dell'intero sintagma nominale con primo membro rientrante. La seconda iterazione è sottodeterminata da una relativa implicita.

- «Un sole che con oziosi giri [...] || Già il sole penetra per le | cieche gallerie delle finestre» (*Atollo*, vv. 1, 24-25): a distanza, con valore strutturante di apertura strofica (compiutezza metrica, specie al secondo membro in cui si dà anche compiutezza sintattica). L'anafora è moderata dalla *variatio* dell'articolo e, al secondo membro, anche dalla dislocazione rispetto alla sede iniziale.

¹¹² S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1405.

¹¹³ «nell'alto i peschi di rosa si chinano | al vento che qui non giunge.», vv. 3-4; «[...] io vedo | i peschi rosei chinati nel vento.», vv. 7-8; «Nell'alto delle chine sbocciarono | i rosei peschi dal vento.», vv. 19-20.

- «Verso i monti delle alpi | torna azzurro ed assenzio | di venti, torna ai campi | la sagra del silenzio.» (*Assenzio*, vv. 5-8): anafora con primo membro collocato a inizio verso e secondo membro posizionato liberamente rispetto alla metrica. Il modificatore di luogo – anteposto al primo membro – attenua l’anafora sintattica in direzione della configurazione “solo metrica”. Le due coordinate presentano una struttura parallelistica, intensificata dall’ordine marcato (VS) e moderata dalle difformità sintattiche (dittologia con zeugma sintattico e analogia preposizionale vs. ‘sostantivo + complemento’, differente posizionamento della determinazione di luogo, al secondo membro interposta tra verbo e soggetto).

- «così da presso | che la luce spigosa punge | gli occhi cauti del gregge, || che la spiga è la moneta | è il pegno della tua casa, | che la spiga di mezzodì | già s’insinua nel tuo gioco.» (*A foglia ed a gemma*, vv. 6-12): tripla anafora grammaticale combinata della congiunzione consecutiva. Nel secondo e nel terzo membro l’identità si estende oltre la congiunzione a includere il sintagma nominale, e al primo membro si ha una preparazione “metonimica” (dalla *luce spigosa* alla *spiga*: la sequenza vale pertanto come anafora semantica). Al secondo membro si dà compiutezza metrica con strofa bipartita dall’anafora (vv. 9-12). La seconda consecutiva si sdoppia in due coordinate per asindeto, con anafora grammaticale del verbo essere, marcata anche sotto il profilo metrico al v. 10. I tre membri dell’anafora più grande terminano con un sintagma preposizionale simile, creando effetti di parallelismo.

- «teneri uccelli che si districano | [...] uccelli disingannati» (*Declivio su Lorna*, vv. 6, 12): anafora semantica a distanza moderata dall’anteposizione dell’aggettivo al primo membro. *teneri uccelli* è sottodeterminato da due relative in *adiunctio* ed è parte di una più estesa *subnexio*.¹¹⁴

- «infanzia raccolta acino ad acino | infanzia sapido racimolo» (*Declivio su Lorna*, vv. 23-24): anafora combinata che riecheggia la *distributio* vocativa tipica del componimento. Due stringhe di sintassi nominale: nel primo caso *infanzia* è espanso da una relativa implicita, nel secondo da un’analogia apposizionale. Da notare il polittoto al v. 23.

¹¹⁴ Cfr. *infra*, pp. 92, 99.

- «Nelle mattine [...] mi risveglia la neve; | nelle mattine c'è l'orto» (*Perché siamo*, vv. 8-11): anafora combinata del sintagma preposizionale; si dà compiutezza metrica, con strofa bipartita dall'anafora.

- «sani come acqua vi siamo noi; | sana azzurra sostanza | vi degradano tutte le sieste» (*Perché siamo*, vv. 32-34): anafora combinata moderata dal polittoto. Nonostante gli addendi appartengano a due zone differenti del periodo, separate dal punto e virgola, il rimando anaforico-testuale di *sostanza* (iperonimo di *acqua*) crea un effetto di cerniera.

- «galli abbagliati galli campestri» (*Al bivio*, v. 5): duplicazione del sintagma nominale con nesso asindetico e *variatio* dell'attributo. La testa viene iterata in un'anafora a stretto contatto, nel corpo del verso; il primo attributo consiste in una relativa in forma participiale.

- «Nella valle scricchiolano porte | e botole, nella valle | mi hanno preparato il caro pasto» (*Nella valle*, vv. 30-32): anafora combinata solo al primo membro, perché il secondo è collocato in posizione epiforica rispetto al verso. Il secondo membro si sviluppa poi in una *subnexio* per *ordo naturalis*.¹¹⁵

(c) anafore “per l'occhio”

In questa categoria ho incluso alcune strutture anaforiche devianti che non possono essere riportate ai casi comuni: queste “false anafore” si distinguono da quelle autentiche perché ne ripetono la configurazione “visiva” senza però soddisfare i criteri per essere considerate tali. Le anafore “per l'occhio” comprendono tre categorie: i casi in cui i segmenti introdotti dall'anafora appartengono a diversi piani sintattici del periodo; i casi in cui i corpi di parola iterati hanno un diverso valore logico-sintattico (l'anafora “equivoca”); l'anafora “solo metrica”. La definizione di anafora “solo metrica” si deve sempre a Dal Bianco: «un'anafora situata all'inizio di verso e non di gruppo sintattico».¹¹⁶ questa figura afferisce all'«atteggiamento» stilistico che «mira a

¹¹⁵ Cfr. *infra*, pp. 102-103.

¹¹⁶ S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali*, cit., p. 223.

destituire di autorità la ripetizione anaforica in quanto tale»¹¹⁷. Nel caso di *Dietro il paesaggio* la funzione di questa figura non è tanto quella di moderare o contestare l'anafora classica, quanto di contribuire in modo sinergico alla galassia globale dei fenomeni iterativi, casomai attraverso la *variatio*.

Si contano 28 anafore per l'occhio (34,1% del totale), di cui 3 non in elenco perché segnalate nella descrizione di altri fenomeni.¹¹⁸ Le occorrenze sono così ripartite:¹¹⁹ 17 con sfasatura sintattica, 7 equivoche, 4 “solo metriche”. Considerando la categoria grammaticale del corpo di parola iterato, 13 occorrenze interessano un “corpo” preposizionale, 6 la congiunzione copulativa, 5 sono costituite dal relativo *che* accoppiato con un suo omografo con diversa funzione sintattica (congiunzione o pronomi interrogativo), e 4 da altre categorie “miste”.

- «e snudi abissi sotto le mura | e sotto i treni | immoti davanti alla sera.» (*Primavera di Santa Augusta*, vv. 19-21): anafora della congiunzione con sfasatura sintattica;

- «non ritorna | dalle zone precluse dal fulgore della morte» (*Montana*, I, vv. 1-2): nel corpo del verso, equivoca e con *variatio* della preposizione per ragioni di accordo. La preposizione *della* a fine verso intensifica l'effetto iterativo;

- «sui banchi in fila, allo schiudersi | d'imprevedute piogge | sulle scarne membra dei monti» (*Le carrozze gemmate*, vv. 21-23): anafora solo metrica della preposizione di luogo, moderata da *variatio* (*sui...sulle*). *Allo*, (v. 23) posto in apertura di gruppo sintattico, intensifica il richiamo anaforico. I due determinanti introdotti da *allo* e *sulle* si richiamano in modo parallelistico (*d'imprevedute piogge...dei monti*, con iterazione della preposizione, in anafora combinata al v. 22).

- «della sabbia dei piccoli castelli» (*Atollo*, v. 6): falsa dittologia con anafora per sfasatura sintattica, con *variatio* della preposizione per ragioni di accordo.

- «e monti decrepiti affidano | alla sabbia insensibili sfaceli, | la sabbia senza parsimonia | colma i volti» (*Atollo*, vv. 19-22): anafora semantica solo metrica con

¹¹⁷ Lo studio di Dal Bianco si riferisce sempre alla tradizione poetica compresa tra le due guerre. *Ibidem*.

¹¹⁸ Si veda, nel paragrafo dei *tricoli*, *Arse il motore*, vv. 9-11; nel paragrafo delle *subnexiones*, *Le carrozze gemmate*, vv. 5-8; nel paragrafo delle anafore grammaticali, *Salva*, vv. 16-21.

¹¹⁹ Ma bisogna tenere in conto che tutte le anafore equivoche generano anche sfasatura sintattica.

polittoto, moderata dalla caduta della preposizione; il secondo membro è marcato anche sotto il profilo sintattico (anafora combinata).

- «ha diviso le parti perdute del mondo | e ha lasciato l'argento curvo | e il diamante poroso» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 5-7): anafora della congiunzione con sfasatura sintattica.

- «nelle spine | infime dell'acqua della valle,» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 14-15): specie di addossamento asindetico “per l'occhio”, per sfasatura sintattica dei due sintagmi preposizionali; l'anafora della preposizione è collocata nel corpo del verso.

- «alle fauci | dei sotterranei dei fertilizi» (*Reliquia*, vv. 7-8): specie di addossamento asindetico “per l'occhio” come nel caso precedente (sfasatura sintattica dei due sintagmi preposizionali); l'anafora è collocata nel corpo del verso.

- «il caro | segno attendo e i soccorsi | ed illudo l'amaro | pianto» (*Oro effimero e vetro*, vv. 13-16): la ripresa della congiunzione copulativa si collega – con sfasatura sintattica – all'addendo del verso precedente (collocato nel corpo del verso, all'interno di una dittologia con iperbato).

- «ch'è il tuo vero gemello; | e il tuo dubbio s'allunga di una sillaba» (*Al di là*, vv. 8-9): anafora “per l'occhio” del possessivo con dislocazione dalla posizione iniziale e appartenenza a gruppi sintattici divergenti; l'anafora interessa anche la testa del verso, con lieve scarto timbrico ([kɛ] ~ [e]). I due diversi gruppi sintattici delimitati dal punto e virgola appartengono a due diverse partizioni di una strofa monoperiodale; rispetto alle partizioni, i due addendi sono disposti in posizione di anadiplosi.

- «soli [...] | e parole che suonano come monete; | e tu prepari al vento l'ora» (*Al di là*, vv. 13-15): la ripresa con congiunzione genera anafora “per l'occhio” (per sfasatura sintattica). Nel componimento anche i versi 5, 9 e 22 cominciano con la congiunzione *e*.

- «non è | che un mite minuto satellite | che ben sa dove si dirige.» (*Al di là*, vv. 22-24): anafora “equivoca” combinata con sfasatura sintattica: variano la funzione e la collocazione sintattica del *che* (prima congiunzione eccettuativa e poi pronome relativo).

- «fiera del rosso momentaneo | dei fiori celebrati da quest'ora,» (*L'acqua di Dolle*, vv. 19-20): anafora combinata equivoca, per la diversa funzione logica della preposizione.

Moderata da *variatio* per ragioni di accordo e dalla posizione rientrante del primo membro.

- «il mulino che non fa | più rumore che foglia» (*Con dolce curiosità*, vv. 13-14): iterazione equivoca, collocata nel corpo del verso, con sfasatura sintattica e diversa funzione grammaticale (al v. 13 pronome relativo, al v. 14 congiunzione).

- «Uccelli che parlate il mio dialetto | [...] che sapeste delle sue fresche ciglia» (*Lorna*, vv. 25, 28): anafora equivoca del *che* (al v. 25 relativo, al v. 28 pronome interrogativo) con induzione di un falso parallelismo e sfasatura sintattica; nel secondo caso l'anafora è anche metrica, mentre il primo addendo è dislocato dal rientro.¹²⁰

- «e nelle tue piccole sere | compero e vendo e sorrido [...] | e bevo al di là delle labbra» (*Lorna*, vv. 37-40): anafora combinata delle due congiunzioni copulative, dislocate su piani sintattici diversi. Al v. 37 l'*e* copulativo è in funzione di aggancio coordinante alla principale che chiude la strofa subito precedente; al v. 40 collega il verbo al *tricolon* polisindetico del v. 38, espandendolo ulteriormente.

- «ora non è che il fregio | dell'azzurro d'un feretro, | del seno impallidito | di due fanciulle d'uva» (*Elianto*, vv. 8-11): all'interno di un'*adiunctio* intrafrastica,¹²¹ si notino i due addossamenti asindetici per l'occhio (vv. 6, 11), con preposizione ribattuta per sfasatura sintattica. Nel secondo caso, l'anafora "per l'occhio comprende anche la preposizione che apre il v. 10, che è contemporaneamente parte dell'anafora grammaticale che sostiene l'*adiunctio*.

- «c'è l'orto | che sta in una mano | e non produce che conchiglie» (*Perché siamo*, vv. 11-13): iterazione "equivoca" del *che*, in anafora combinata al v. 12 (pronome relativo) e non anaforica al v. 13 (congiunzione con valore eccettuativo). Si dà sfasatura sintattica.

- «un raggio amico | ed il vecchio giornale di polvere pura; | e tutto il silenzio di musco | [...] rende lento» (*Perché siamo*, vv. 20-22, 24): anafora solo metrica della congiunzione, anche con sfasatura sintattica.

¹²⁰ Il primo membro crea inoltre un legame per l'occhio con il *che* posto all'inizio della strofa seguente («Che del fiume, se si perdette», v. 29): si genera una specie di anafora equivoca con compiutezza metrica. Cfr. *infra*, p. 100.

¹²¹ Ho complessivamente contato due anafore "per l'occhio" per l'intero passaggio.

- «e di quella lampada precaria | di cui distinguo la fine» (*Perché siamo*, vv. 45-46): anafora della preposizione con sfasatura sintattica e moderata dal primo membro rientrante per congiunzione.
- «dei paesi dell’Austria» (*Dietro il paesaggio*, v. 12): addossamento asindetico “per l’occhio” per sfasatura sintattica dei sintagmi preposizionali.
- «le ultime colline [...] | s’alzano al vento [...] | un uomo [...] | s’annuncia sulle strade» (*Nella valle*, vv. 1, 3-4, 7): anafora “solo metrica” a distanza del *si* riflessivo. Gli effetti iterativi e di parallelismo sono attenuati dall’interposizione di vari elementi e dalla diversa morfosintassi delle due coordinate.
- «traboccano di riccioli d’indivia | di lumache dolcissime | di zuccheri preziosi, | una stella dai suoi paesi | di solitario cristallo» (*Nella valle*, vv. 18-22): il v. 22 riprende la struttura del secondo e terzo addendo del *tricolon* che precede (vv. 18-20) in un altro contesto sintattico (proposizione coordinata). Da notare l’ordine inverso degli aggettivi, l’anafora combinata grammaticale e il tenue richiamo parallelistico. Al v. 18 si dà un’anafora “per l’occhio” interna al verso, simile agli “addossamenti” con preposizione ribattuta e sfasatura sintattica rilevati in *Notte di guerra, a tramontana*, vv. 14-15 e *Reliquia*, vv. 7-8 (tuttavia nel caso in esame l’anafora è moderata dalla variazione fonosintattica).

1.3.4. PARALLELISMI

Il parallelismo, o *parisosi*,¹²² è una figura principe dell'*adiectio*, che combina progressione orizzontale e omologia verticale. Insieme all'anafora, possiamo considerarla come la figura iterativa più tipica di *Dietro il paesaggio*. Le diverse occorrenze del parallelismo sono spesso in concomitanza con l'anafora: l'intensità e la scala sintattica del fenomeno variano anche di molto, rendendo in certi casi difficile distinguerlo da altre configurazioni iterative. Nella classificazione si è seguito un criterio empirico, che combina intensità e rilevanza: i corpi di parola interessati dal parallelismo devono essere sufficientemente articolati (di norma almeno tre parole iterate, anche con *variatio*), e l'effetto di parallelismo deve esibire un minimo di marcatezza nel contesto locale (ritmico-sintattico). Seguendo la distinzione retorica classica, abbiamo diviso tra *subnexio* e *adiunctio*, a seconda che i membri posseggano o non posseggano compiutezza sintattica. Le *adiunctiones* sono state ulteriormente divise in 'intrafrastiche' e 'interfrastiche', seguendo lo spunto fornito da Mortara Garavelli.¹²³ Il parallelismo è una figura cruciale nella sintassi di *Dietro il paesaggio*, e svolge, insieme alle altre configurazioni iterative, un ruolo di supplenza eidetica. L'oltranza analogica – forse sarebbe meglio dire *alogica* – di certe zone della raccolta è bilanciata dall'ancoraggio "forte" delle strutture iterative: il poeta compensa per via sintattica la deriva semantico-figurale. Il testo poetico si dà nella sua chiusura (che beninteso è una chiusura "mobile") in virtù del suo continuo sviluppo *per gemmazione*, per clonazione di moduli riconoscibili. L'iterazione continua obbliga il lettore a riconoscere una coerenza al testo, che è allo stesso tempo disattesa sul piano semantico: questa dialettica costituisce un dispositivo stilistico cruciale nel primo Zanzotto, e probabilmente in gran parte della sua produzione.

¹²² Si è preferito impiegare la dicitura parallelismo (o *parisosi*) piuttosto che *isocolo*, per evitare la confusione tra le categorie retoriche lausberghiane, qui adottate, e il concetto di *colon* tipico della metrica libera novecentesca. «L'isocòlo o parisòsi [...] è l'equivalenza, nell'ampiezza e nella struttura sintattica, di periodi, frasi e loro membri; e di strofe, versi e cola nella forma metrica» B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 230. Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., pp. 184-194.

¹²³ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 231.

Ho registrato in totale 76 parallelismi: 38 *adiunctiones* (17 intrafrastiche e 21 interfrastiche) e 38 *subnexiones*.

(a) *adiunctiones* intrafrastiche

L'*adiunctio* intrafrastica è un tipo di parallelismo che interessa stringhe sintattiche non autonome collocate all'interno della frase. La tendenza alla proliferazione paratattica attiva a livello del periodo si ritrova su una scala più piccola, e genera effetti di "pieno", di saturazione descrittiva che contribuiscono al generale allentarsi della semantica. Le *adiunctiones* intrafrastiche più frequenti interessano sintagmi preposizionali con valore circostanziale (luogo): la moltiplicazione delle determinazioni spaziali è una vera e propria costante sintattico-figurale in *Dietro il paesaggio*. A livello quantitativo le *adiunctiones* intrafrastiche sono leggermente meno numerose di quelle interfrastiche e delle *subnexiones*, con un totale di 17 occorrenze (44,7% delle *adiunctiones* complessive). In 12 casi (70,6%) l'*adiunctio* è sostenuta da anafora grammaticale.

- «Dietro cieche evasioni di ghiacci | e i filtri densi delle paludi, | nell'azzurro defunto delle valanghe» (*Primavera di Santa Augusta*, vv. 6-8): il primo complemento di luogo (doppio) e il secondo ripetono la medesima struttura sintattica (al v. 8 con preposizione variata e ribattuta in posizione anaforica). Da notare l'ordine chiastico dei sintagmi aggettivali.

- «Nelle stanze moltiplicate | da parvenze e solitudini | sui piani eccelsi delle grate | tra le mani lucide del cibo» (*Serica*, vv. 22-25): *adiunctio* trimembre con *variatio* della preposizione. La determinazione di luogo è sempre seguita da attributo (nel primo caso è un participio passato con valore attributivo che costituisce una relativa implicita). L'anafora combinata è fortemente moderata dalla *variatio* della preposizione (*nelle...sue...tra*), che moltiplica per accrescimento la semantica dello "stato in luogo".

- «s'abbatte alle remote | disarmonie delle pianure | al congedo immutato dei prati» (*Montana*, II, vv. 6-8): *adiunctio* del sintagma preposizionale composto, con anafora grammaticale a collocazione mista (nel corpo del verso al primo membro, combinata al secondo), primo sirrema spezzato dall'inarcatura, *variatio* della preposizione per ragioni di accordo e ordine chiastico dei sintagmi aggettivali.
- «Nel disegno dei pavimenti | nelle crepe delle caserme | nelle clausure delle palestre» (*Adunata*, vv. 11-13): *adiunctio* con anafora combinata grammaticale e preposizione variata per ragioni di accordo.
- «Ma, gloria avara del mondo, | d'altre stagioni memoria deforme, | resta la selva.» (*Adunata*, vv. 17-19): due analogie apposizionali consecutive in *adiunctio* moderata dall'anastrofe del secondo membro. La posposizione del nome testa (*la selva*) crea effetti di sospensione sintattica.
- «nella barca dal più bel tragitto | nel fiume dal più bel mantello;» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 13-14): *adiunctio* con anafora combinata grammaticale leggermente moderata dalla *variatio* per *accordo*.
- «fragole a boschi e pomi a perdizione» (*Tu sei, mi trascura*, v. 3): sintagmi iperbolici con iterazione della preposizione che introduce un complemento di abbondanza.
- «alla mano dei morti | alle dubbie vie delle lumache» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 8-9): con anafora combinata grammaticale (moderata da *variatio* della preposizione per ragioni di accordo) ed espansione aggettivale al secondo membro.
- «colli piccoli come noci | [...] soli come voli di vespe | e parole» (*Al di là*, vv. 11-14): *adiunctio* bimembre interna a una *distributio*,¹²⁴ moderata dalla variazione sintattica.
- «delle più grandi altezze | delle più vivide seminagioni | delle sue visite che innamorano» (*Al di là*, vv. 16-18): con anafora combinata grammaticale moderata al terzo membro dalla caduta dell'avverbio comparativo. Da notare, sempre al terzo membro, l'espansione del sostantivo tramite relativa, secondo l'*ordo naturalis*.
- «Acqua ignara della creta | che già fuoresce dai suo viluppi, | fiera del rosso momentaneo | dei fiori celebrati da quest'ora,» (*L'acqua di Dolle*, vv. 17-20):

¹²⁴ Cfr. *infra*, pp. 105-106.

adiunctio con ripetizione del nesso ‘attributo + complemento indiretto’. Si noti, al secondo membro, l’attributo (*fiera*) collocato a inizio verso e il complemento di causa (*del rosso momentaneo*) accresciuto da un ulteriore sintagma preposizionale, in anafora combinata “per l’occhio”.

- «nei lacci esigui delle cacce | nei riflessi allegri delle nevi» (*Lorna*, vv. 14-15): con anafora combinata grammaticale.

- «dolcezze di frutto | pettini d’oro e piogge | di zolfi leggeri.» (*Salva*, vv. 11-13): *distributio* con terzo sirrema spezzato dall’inarcatura.

- «nelle riposte frescure della terra | nelle botole dell’autunno» (*Elianto*, vv. 3-4): con anafora combinata grammaticale ed espansione aggettivale al primo membro

- «ora non è che il fregio | dell’azzurro d’un feretro, | del seno impallidito | di due fanciulle d’uva» (*Elianto*, vv. 8-11): con anafora combinata grammaticale e parallelismo moderato dall’espansione sintattica del secondo membro. Numerosi i richiami anaforici “per l’occhio” (la preposizione *di* con le sue varianti articolate ricorre per 5 volte in tre versi).

- «e la gente già adorna di festa | già chiara del corallo | dell’astro e della campana | già felice coi doni del vespero | e col vento delle altalene!» (*Immacolata*, vv. 8-12): i tre attributi di *gente* sono inseriti in parallelismo con anafora dell’avverbio, nel secondo e terzo membro anche combinata. Ai vv. 11-12 il doppio sintagma strumentale presenta ulteriore struttura parallelistica, con anafora sintattica della preposizione, che nel secondo membro è collocata a inizio verso ma con rientro per congiunzione.

(b) *adiunctiones interfrastiche*

Nel caso dell’*adiunctio* interfrastica il parallelismo interessa proposizioni subordinate prive di autonomia sintattica nel periodo. Le proposizioni possono essere coordinate tra loro, o dipendere da elementi disposti in sequenza nella reggente, che partecipano alla configurazione parallelistica fornendo anche un possibile attacco anaforico. Si contano in totale 21 occorrenze (55,3% sul totale delle *adiunctiones*), di cui una

segnalata all'interno dell'analisi di una *subnexio*.¹²⁵ In 18 casi (85,7%) l'*adiunctio* è rinforzata da strutture anaforiche (13 grammaticali e 5 semantiche).

Il fenomeno interessa specialmente la proposizione relativa (18 su 21 occorrenze), la forma di subordinazione in assoluto più diffusa nel contesto di una sintassi prevalentemente paratattica. Le possibilità di sviluppo "orizzontale" tipiche della relativizzazione si adattano al *ductus* di *Dietro il paesaggio*. Sui 18 casi di *adiunctio* interfrastica con subordinata relativa 4 sono costituiti da implicite participiali, 9 esplicite introdotte dal *che* e 3 dal *dove*, a ribadire la costante proliferazione spaziale della raccolta. In 2 casi la forma della relativa varia da implicita a esplicita (introdotta dal *che*).

- «verso il prisma che vi discerne | verso l'aurora che v'ospita» (*Quanto a lungo*, vv. 33-34): con anafora grammaticale e scalarità metrica.

- «dalle dighe che guidano le tenebre | dal musco che occlude le valli | dai rotti cancelli dell'alba» (*Serica*, vv. 4-6): *adiunctio* bimembre con anafora grammaticale combinata. L'anafora si propaga anche al v. 6, in cui il complemento di luogo è triplicato fuori dal parallelismo. In tutti e tre i casi la preposizione iterata varia per ragioni di accordo.

- «sarei la fronte | che ignora, il passo che scade e finisce» (*Montana*, I, vv. 12-13): la struttura iterata in parallelismo è il nesso 'parte nominale + relativa restrittiva', con sirrema spezzato dall'inarcatura al primo membro; nel secondo membro il verbo della relativa si espande in una dittologia, secondo l'*ordo naturalis*. Debole anafora dell'articolo collocata nel corpo del verso.

- «fin che il mio pianto ti veli | fin che l'amor mio non ti renda | primavera delle mie parole» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 8-10): con anafora grammaticale combinata, ordine chiastico del sintagma aggettivale, *variatio* e accumulo a destra per *ordo naturalis*. Le due temporali hanno forse anche valore finale.

- «La pura estate consumata | dai grandi venti | illuminata dall'amore» (*Tu sei, mi trascura*, vv. 5-7): due relative implicite participiali con struttura parallelistica (i verbi

¹²⁵ Si veda il paragrafo (c), *Con dolce curiosità*, vv. 4-14.

si richiamano attraverso la rima desinenziale). Al primo membro il sirrema è spezzato dall'inarcatura.

- «le tue cose | tradite dal sonno | finite dalla tempesta antica» (*Quanta notte*, vv. 3-5): parallelismo di due relative implicite participiali, con i verbi in posizione anaforica combinata rafforzata dalla rima desinenziale. Ciascuna delle due proposizioni occupa un intero verso.

- «dove le nevi luminosamente | ininterrottamente tremano | e i sensi languono feriti | dove le pietre levigano ai fianchi | i cedimenti e gli scoscendimenti | ch'erano l'ombra tua;» (*Quanta notte*, vv. 24-29): *adiunctio* trimembre con ingorgo di richiami desinenziali: nelle prime relative coordinate il parallelismo è moderato dalla coppia avverbiale (asindetica, collocata in anadiplosi rispetto al verso). La terza proposizione, con pronomi ribattuto in anafora combinata (al v. 24), è espansa da un'ulteriore relativa, per *ordo naturalis*.

- «con le membra volgenti alla solitudine | con lo sguardo vietato al proprio giaciglio,» (*Quanta notte*, vv. 36-37): con anafora combinata grammaticale dei membri che reggono le relative, due participiali implicite con diverso tempo verbale. Considerata all'interno della frase (*una morta...con le membra...con lo sguardo...ha dormito*, vv. 35-39), l'*adiunctio* si posiziona tra il soggetto e il verbo, creando un effetto di sospensione sintattica.

- «è dipinto ch'io viva nell'isola, | nell'oceano, ch'io viva nell'amore» (*A foglia ed a gemma*, vv. 19-20): due soggettive coordinate con anafora semantica (*ch'io viva*) e posizionamento analogo all'interno del verso.

- «e il lago era il colore mai toccato | il colore non usato | mai né da piogge né da falci» (*Là cercando*, vv. 14-16): geminazione di un sintagma nominale modificato dalla relativa. La parte nominale del v. 14, *colore*, regge una relativa implicita participiale, che rimane sospesa per l'ellissi (cataforica?) degli agenti. All'inizio del v. 15 la testa del sintagma è ribattuta (anafora combinata semantica) e seguita da una relativa omologa, con dislocazione dell'avverbio e *variatio* del participio.

- «che portò dieci colline al paese | sfuggì tra le api e i lor castelli di acume | toccò le forme sensitive» (*L'acqua di Dolle*, vv. 4-6): *adiunctio* rafforzata dal parallelismo verbale (identità morfologica, accentuale, posizione anaforica, rima desinenziale e

assonanza ricca ai vv. 4 e 6) diffuso lungo tutto il componimento. Il fenomeno è moderato dalla variazione sintattica al v. 5.

- «lei che ha i messaggi | di nobili invasioni | [...] lei che va promettendo | una notte fresca come un domani» (*L'acqua di Dolle*, vv. 27-28, 31-32): costruito impiantato sull'anafora grammaticale del pronome *lei* che, già dal v. 26, espande l'oggetto di *lasciatemela* (v. 23), ulteriore rimando anaforico all'«acqua», soggetto dell'apostrofe che parte al v. 17.¹²⁶ Per quanto riguarda la sintassi delle relative, il parallelismo è significativamente moderato da *variatio*.

- «teneri uccelli che si districano | dai vischi della lontananza | e che indugiano audacemente | tra gli equilibri delle dita | a illustrare le loro piume» (*Declivio su Lorna*, vv. 6-10): parallelismo con anafora grammaticale rinforzato dall'analogia sintattica dei vv. 7 e 9. Il pronome relativo nel secondo membro è collocato a inizio verso, ma con rientro per congiunzione. Considerando i due circostanziali di luogo dei vv. 7 e 9, si noti l'anafora combinata della preposizione, moderata da *variatio*.

- «il perché dei monti rimasti addietro | il perché delle zinnie che si dissetano» (*Lorna*, vv. 6-7): con anafora combinata semantica e *variatio* della relativa restrittiva, implicita al v. 6 ed esplicita al v. 7.

- «dove la sera abbonda | di freddo fieno | e dove la pioggia raccoglie | tutte le sue vele madide» (*Là sul ponte*, vv. 2-5): parallelismo moderato dalla differente sintassi verbale e con anafora combinata grammaticale (il secondo membro è rientrante per congiunzione).¹²⁷

- «dove il mare si è fatto | un'aiola tenera e fredda | e dove l'uva greve | si è volta ad occidente» (*Equinoziale*, vv. 5-8): struttura analoga a quella in *Là sul ponte*, 2-5 (che è il testo subito precedente).

- «il secchio dolce di latte | l'azzurro sceso a coprirsi di foglie | il legno ed il fuoco | che non si distingue dal muschio» (*La fredda tromba*, vv. 8-11): *distributio* con anafora grammaticale dell'articolo, il secondo e il quarto membro costituiscono *adiunctio*, moderata dalla diversa forma delle proposizioni relative (implicita al v. 9 ed esplicita al v. 10).

¹²⁶ Per il fenomeno di cascata che caratterizza il componimento, cfr. *infra*, pp. 116-117.

¹²⁷ Per la ricostruzione completa della sintassi del passo, cfr. *infra*, pp. 100-101.

- «Perché siamo al di qua delle alpi | su questa piccola balza | perché siamo cresciuti tra l'erba di novembre» (*Perché siamo*, vv. 1-3): con anafora combinata grammaticale in cui il corpo iterato comprende il nesso 'congiunzione + verbo essere' (al v. 3 in funzione di ausiliare). Nella seconda parte dei vv. 1 e 3 si collocano due articolate determinazioni spaziali che rafforzano il parallelismo.

- «lo stesso attutirsi del sole | che si coglie a guardarci | che ci coglie su tutte le porte» (*Perché siamo*, vv. 25-27): *adiunctio* con anafora combinata semantica; l'identità del sintagma iterato è leggermente moderato dalla *variatio* "paronomastica" del pronome.

- «e tu mamma che tutto | sai di me, che tutto hai tra le mani» (*Perché siamo*, vv. 41-42): *adiunctio* interfrastica rafforzata dal richiamo paronomastico dei verbi e dall'anafora grammaticale del nesso 'relativo + indefinito', collocato nel corpo del verso e all'inizio di gruppo sintattico.

(c) **subnexiones**

Nella *subnexio* il parallelismo interessa coppie o gruppi di proposizioni sintatticamente autonome nel periodo, perlopiù coordinate. Conformemente alla dominante paratattica della raccolta, le *subnexiones* registrate sono quasi il doppio delle *adiunctiones* interfrastiche (38 contro 21 casi).

In 21 casi (55,3%) il parallelismo è sostenuto da un'anafora grammaticale; in 11 casi l'anafora è semantica (28,9%); in 6 casi (15,6%) la *subnexio* è priva di struttura anaforica. Le anafore si collocano quasi sempre in apertura di gruppo sintattico, e spesso sono combinate. Non sono stati segnalati direttamente i numerosi richiami iterativi dovuti alle strutture interne dei parallelismi. Considerando le categorie grammaticali che costituiscono le anafore, la più diffusa è il verbo,¹²⁸ con 16 casi (50%); segue il nome, con 4 occorrenze ciascuno (12,5%); le altre categorie (12 casi, 37,5%) sono distribuite in modo piuttosto omogeneo, con una frequenza che oscilla tra le 2 e le 3 occorrenze (pronomi, congiunzioni, avverbi, articoli).

¹²⁸ Sotto la categoria del verbo rientrano sia ripetizioni "semantiche" sia grammaticali (ad esempio l'ausiliare avere o il verbo essere all'interno di costrutti presentativi);

Bisogna notare alcuni *pattern* sintattici ricorrenti e “idiosincratici”: in primo luogo, su 16 casi di *subnexiones* con anafora verbale, 6 presentano l’iterazione del verbo avere, quasi sempre in funzione di ausiliare del passato prossimo¹²⁹ (alla prima singolare tranne che in *Dietro il paesaggio* e *Nella valle*, in cui si ha la prima plurale). In secondo luogo, in 7 casi i membri della *subnexio* sono principali coordinate tra loro introdotte da un elemento circostanziale spaziale¹³⁰ che determina tutta la serie, in posizione di “apertura”. In terzo luogo, in 11 occorrenze la configurazione sintattica è riconducibile al parallelismo grande di tipo lausberghiano,¹³¹ in cui una stessa sequenza proposizionale si ripete in gruppi frastici o periodi diversi, perlopiù contigui. In 3 di questi 11 casi il parallelismo interessa strutture presentative (ad esempio *c’è x che*), piuttosto idiosincratiche in *Dietro il paesaggio*.

- «Già per voi con tinte sublimi | di fresche antenne e tetti | s’alzano intorno i giorni nuovi, | già alcuno s’alza e scuote | le mufte e le nevi dai mari» (*Quanto a lungo*, vv. 27-31): con anafora grammaticale combinata dell’avverbio, iterazione del verbo (*s’alzano...s’alza*), al v. 29 in posizione di anafora “solo metrica” e al v. 30 collocata nel corpo del verso. Il parallelismo è attenuato dalle difformità sintattiche (ad esempio il verbo sdoppiato in una dittologia al secondo membro) e dall’ordine inverso dei costituenti di base (VS, SV).

- «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio | qui volgere le spalle» (*Ormai*, vv. 8-9): con anafora combinata del deittico e parallelismo “contratto” dall’ellissi della principale al secondo membro.

- «Pasqua ventosa che sali ai crocifissi | [...] pasqua ventosa che i mali fa più acuti» (*Elegia pasquale*, vv. 1-9): parallelismo marcato in due membri collocati a distanza e in periodi differenti: la struttura è sostenuta da un vocativo anaforico di particolare peso semantico (e sintattico, per l’identità che si estende all’aggettivo). I due versi

¹²⁹ La stessa forma si trova in *Quanta notte*, vv. 45-47, calcolata però nel gruppo delle anafore semantiche; in questo caso l’anafora grammaticale del verbo composto è indebolita dalla collocazione nel corpo del verso al secondo membro: «Ho pianto tutto quanto il mio volto | tutta la notte ho pianto nella fontana.» (vv. 45-46)

¹³⁰ Nel solo caso di *Perché siamo*, vv. 11-17 la determinazione è temporale, ma la struttura è comunque assimilabile alla tipologia con il circostanziale di luogo.

¹³¹ «Il “grande parallelismo” (“parallelismo esterno”) consiste nella corrispondenza della successione lineare delle preposizioni (principali o subordinate e relazionate tra loro semanticamente) all’interno di un gruppo di frasi o di un periodo.» H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., p. 185.

presentano identità quasi completa della prima parte (si noti la “paronomasia” assonanzata *sali/mali* con identità di sede metrica). Il parallelismo ha qui anche valore strutturante in senso metrico, per la collocazione in posizione di *redditio* rispetto alla strofa (primo e ultimo verso).

- «ho tanto desiderato | questa ghirlanda [...] | queste pendici [...] | ho consumato purissimo pane» (*Elegia pasquale*, vv. 13-17): *subnexio* con tipica anafora combinata (grammaticale) dell’ausiliare. Il primo membro della *subnexio* contiene a sua volta un’anafora grammaticale del dimostrativo legato all’oggetto, con *variatio* per ragioni di accordo.

- «le bocche non sono che sangue | i cuori non sono che neve | le mani sono immagini | inferme della sera» (*Elegia pasquale*, vv. 30-33): *subnexio* trimembre con anafora grammaticale dell’articolo determinativo (variato). Da notare il costrutto eccettuativo ai vv. 30-31, poi variato al v. 32 in un più neutro predicato nominale.

- «Odora il miele sulla mensa | e il tuono è nella valle» (*Distanza*, vv. 3-4): *subnexio* moderata dal diverso ordine soggetto-verbo.

- «ho presagio della luna | [...] ho dolore dei fiumi | [...] ho dolore di tanta | vastità» (*Balsamo, bufera*, vv. 2, 7, 14-15): *subnexio* a distanza sostenuta da un’anafora combinata semantica (anche se spicca la tipica iterazione grammaticale del verbo avere) con moderazione sinonimica del primo membro. La *subnexio*, estesa per 20 versi (2-22), si articola in varie strutture iterative interne, in parte riconducibili al parallelismo grande (‘*ho dolore di x + relativa esplicita o implicita*’).

- «La neve consuma la gola, la neve | dà forza alla pietra» (*Montana*, I, vv. 6-7): *subnexio* spezzata dall’inarcatura con anafora semantica collocata in posizione di *redditio* rispetto al verso. Il parallelismo è moderato dalla diversa sintassi del verbo. Struttura omologa a quella del v. 1, analizzata in 3(b).

- «Felice fosti, ti piacque la luna | a sé ti strinse in coro il verde delle valli | fosti cara agli spazi del bosco» (*Montana*, III, vv. 1-4): due *subnexiones* dissimulate dalla variazione sintattica e incastrate a chiasmo. La prima (*Felice fosti...fosti cara*) presenta anafora grammaticale combinata moderata dall’inversione al primo membro; nella seconda (*ti piacque...a sé ti strinse*) l’anafora grammaticale è collocata a inizio di gruppo sintattico, con anteposizione del sintagma preposizionale al secondo membro,

dove tuttavia si avvicina all'inizio del verso (si noti che il pronome atono ribattuto svolge due funzioni logiche differenti). In entrambe i parallelismi il secondo membro è più esteso, per *ordo naturalis*.

- «Non esiste quella sera debole | [...] non è pronta la luna sui cortili | [...] non esiste quel fiume laggiù» (*Montana*, III, vv. 5, 8, 10): *subnexio* trimembre con “compiutezza metrica” ai vv. 5 e 8 (la strofa dei vv. 8-13 è bipartita sintatticamente dalla *subnexio*). Il parallelismo è sorretto da un'anafora combinata semantica con *variatio* del secondo membro.

- «i palazzi stentando si raccolgono | e i convogli agitando | i loro anelli marciti | s'insinuano nel fango della terra.» (*Le carrozze gemmate*, vv. 5-8): *subnexio* bimembre con differente estensione metrico sintattica (il secondo membro è più esteso, secondo l'*ordo naturalis*). Da notare l'anafora grammaticale dell'articolo, ribattuta “per l'occhio” al v. 7 (sfasatura sintattica).

- «un morbo splende, | il vetro seme del gelo traligna, | il vino e l'oro sui deschi appassisce» (*Adunata*, vv. 14-16): la sequenza è animata da un forte effetto iterativo anche per via dell'*adiunctio* intrafrastica subito precedente (vv. 11-13), che espande la tipica determinazione spaziale anteposta a varie *subnexiones*. Struttura trimembre in cui il sintagma nominale soggetto si dilata progressivamente seguendo l'*ordo naturalis*, prima con l'aggiunzione di un modificatore e poi con lo sdoppiamento in dittologia (con zeugma, quasi indotto dal parallelismo). L'anafora combinata grammaticale dell'articolo è moderata dal passaggio dall'indeterminativo al determinativo, poi ribattuto all'ultimo membro.

- «Le case che camminano sulle acque | e che vogliono dirmi | benvenuto, se scendo dalla sera, | le case che camminano sulle acque: | o tu che accetti la stretta dolce dei canali | e che ti lasci guardare» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 1-6): *subnexio* in cui due strutture sintattiche analoghe si ripetono a breve distanza (*Le case che...e che, o tu che...e che*), generando una sorta di parallelismo grande, con diversa realizzazione sintattica del vocativo, che al v. 5 è anche un'apostrofe (il vocativo dei vv. 1, 4 potrebbe essere letto come costrutto presentativo ellittico). Il parallelismo è sostenuto dall'anafora del doppio relativo collegato al vocativo (vv. 1-2, 5-6), con identica collocazione e anafora grammaticale del nesso ‘congiunzione + pronome (vv

2, 6). Il verso 1 è ripetuto al v. 4 con variazione di punteggiatura, e costituisce un caso estremo di anafora semantica: i due punti delimitano la sezione sintattica e preparano la successiva iterazione del modulo parallelistico; il verso è ulteriormente ripreso a distanza, con *variatio* («Le case che mi chiamano dalle acque:», v. 20) e funzione strutturante in senso strofico, come al v. 1.¹³²

- «Mi dicevano ieri | che c'era posto anche per me [...] | ch'ero guarito coi capelli a bosco [...] | mi dicevano ieri | che dalla morte mi rieducavi» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 11-12, 15, 18-19): l'intera strofa è costruita su una *subnexio* con parallelismo grande simile a quella dei vv. 1-6. L'anafora semantica, "estesa" all'intero verso (vv. 11, 18), ha valore portante nella *subnexio* (similmente ai vv. 1, 4, anche in questo caso è il verso in apertura di strofa a essere ripreso integralmente). Da notare l'anafora combinata della congiunzione, diffusa lungo tutto l'arco sintattico della strofa.

- «Lenta inclina i vertici | dello spazio | sparge e nutre i tentativi del verde | inacerbisce le vendemmie | d'ogni prato s'acceca nelle spine | infime dell'acqua della valle» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 10-15): parallelismo quadrimembre dissimulato dalle inarcature: la matrice iterata è 'verbo + oggetto + complemento di specificazione'. Nel secondo membro il verbo è sdoppiato in una dittologia verbale, nel quarto il parallelismo è moderato da *variatio* sintattica (verbo riflessivo, circostanziale di luogo con complemento di specificazione raddoppiato in anafora "per l'occhio").

- «Ho pianto tutto quanto il mio volto | tutta la notte ho pianto nella fontana. | La notte è colata nella fontana» (*Quanta notte*, vv. 45-47): con iterazione del verbo (in anafora combinata semantica al v. 45). Il secondo verso ricombina alcuni elementi del precedente, dislocando il verbo all'interno. Il terzo verso, appartenente ad un altro periodo, è in parallelismo rispetto al secondo, con variazione "surrealista" del predicato e simploche (al v. 44 l'anafora semantica è moderata dall'aggettivo indefinito anteposto).

- «Costruzioni ed asili | della più sensibile rovina | si spalancano al lago | gelato di sassi, | intorno al monte s'interrano | bovi motori e ruote, | il duro avello si scava la

¹³² Cfr. *infra*, p. 119.

sera.» (*Grido sul lago*, vv. 5-11): *subnexio* bimembre moderata dal chiasmo sintattico. L'iterazione del riflessivo si propaga anche al v. 11 (nella stessa sede prosodica del v. 10), prolungando l'effetto di parallelismo, anche per l'identità di ordine (VS) col verso precedente.

- «al di là della piazza e della salvia rossa | si ripara la pioggia | si sciolgono i rumori | ed il ridevole cordoglio» (*Nel mio paese*, vv. 5-8): con determinazione di luogo in apertura e anafora combinata del riflessivo.

- «tutta l'acqua d'oro è nel secchio | tutta la sabbia nel cortile» (*Nel mio paese*, vv. 16-17): parallelismo con anafora grammaticale e secondo membro contratto per ellissi del verbo.

- «È la valletta delle lepri | quella che ha un verde così turbato, | è la luna immaginifica | quella che spiega il mezzodì.» (*A foglia ed a gemma*, vv. 13-16): strofa simmetrica costruita sul "parallelismo grande" di una frase scissa (*è x quello/a che*), che implica una doppia anafora combinata grammaticale.

- «Ora viene a consolarmi [...] | l'acqua di Dolle | che portò [...] | ora viene quest'acqua ch'io sospiro» (*L'acqua di Dolle*, vv. 1-4, 8): parallelismo grande con anafora semantica (*ora viene*); il secondo membro – coincidente col solo v. 8 – è notevolmente contratto rispetto al primo, che si estende a cascata per i primi sette versi.

- «il segreto di Dolle [...] | non era che il mulino | ridente e servito dalle ombre; | era il mulino che fa trasalire | le frescure affiorate | per i lor cauti pori, | il mulino tra la salvia | il mulino che non fa | più rumore che foglia» (*Con dolce curiosità*, vv. 4-14): estesa *subnexio* bimembre con anafora combinata grammaticale/semantica e *variatio* del costruito, che da eccettuativo passa a un meno marcato predicato nominale (come in *Elegia pasquale*, vv. 30-33) con ellissi anaforica del soggetto. Il costruito è assimilabile al parallelismo grande, per la similarità della successione sintattica. La congiunzione "eccettuativa" al v. 7 e il relativo del v. 9 si richiamano in un una specie di parallelismo "equivoco". In entrambi i membri della *subnexio il mulino* è sottodeterminato da una relativa (implicita ai vv. 7-8 ed esplicita ai vv. 9-11). Il secondo addendo della *subnexio* si replica in altri due membri, che possono essere intesi come un'*adiunctio* interfrastica (perché dipendenti da *era*) con anafora

semantica: la costruzione con la relativa esplicita è riprodotta ai vv. 13-14, mentre al v. 12 *il mulino* si collega a una frase nominale.

- «e tu vergine vi ti dicevi | per aver tanto atteso, | ed eri d'una famiglia | di selvatiche piogge e foglie | ed eri schiava | d'una lettera in arrivo» (*Con dolce curiosità*, vv. 25-30): *subnexio* ai vv. 27-30 con anafora combinata del nesso 'congiunzione + verbo'. La figura si sovrappone a una serie anaforica combinata della congiunzione, partita al v. 27. Ai vv. 28 e 30 si noti l'ulteriore anafora grammaticale della preposizione (*di selvatiche...d'una lettera*).

- «Ecco l'acqua risolta nei suoi sorsi | e il mulino | nelle sue molle d'orologio | e gli uomini della calura | nei lor modesti vizi d'orecchio e di gola;» (*Con dolce curiosità*, vv. 39-43): parallelismo trimembre di frasi "presentative" con ellissi del verbo della relativa dopo il primo membro (si può parlare di zeugma, anche per la diffusa incongruenza semantica). Anche questo fenomeno è riconducibile al parallelismo grande lausberghiano, perché una sequenza proposizionale simile (anche se ellittica) viene ripetuta per coordinazione all'interno dello stesso periodo. In questo particolare costruito presentativo la principale, a cui si attaccano le relative, è una frase nominale introdotta dall'avverbio *ecco*, sempre ellittico dopo il primo membro. Dal passo si nota con particolare chiarezza come le strutture iterative alimentino l'effetto "informale" dello stile, combinando incongruenza semantica e solidità costruttiva. La *subnexio* implica anafore grammaticali di vario genere (*nei suoi...nelle sue...nei lor*, vv. 39, 41, 43; *e il...e gli*, vv. 40, 42).

- «seno caldo che nutre | [...] teneri uccelli che si districano | dai vischi della lontananza | e che indugiano audacemente | tra gli equilibri delle dita» (*Declivio su Lorna*, vv. 4, 6-9): *subnexio* debole per la sintassi sintetica e condensata del primo membro. Come nel costruito presentativo in *Con dolce curiosità*, vv. 39-43, le reggenti sono frasi nominali (*seno caldo...teneri uccelli*), qui con valore vocativo: la costruzione è dunque assimilabile al parallelismo grande. Il secondo membro è poi espanso in un'*adiunctio* interfrastica; entrambe le configurazioni si collocano all'interno della *distributio* vocativa che apre il componimento.

- «ogni giovane mosto arde e s'esalta | liberato dalle prigioni, | ogni fuoco è giardino ogni strumento | s'accorda al nuovo tocco del sole.» (*Lorna*, vv. 17-20): *subnexio*

trimembre moderata dalla differente sintassi verbale degli addendi. L'anafora grammaticale dell'indefinito è combinata al primo e al secondo membro, mentre al v. 18 crea un effetto di *redditio* rispetto alla metrica. Da notare anche l'iterazione del riflessivo (vv. 17, 20).

- «che sapeste delle sue fresche ciglia? || Che del fiume, se si perdette | [...]?» (*Lorna*, vv. 28-32): *subnexio* con anafora grammaticale combinata e collocazione interstrofica, fortemente moderata dall'ellissi del verbo al secondo membro (e dall'espansione sintattica: la chiusura intonativa giunge soltanto alla fine della quartina, creando una specie di "compiutezza metrica").

- «Stanca allenta le dita | cerule e svela i puri | lineamenti la neve» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 21-23): con ordine chiastico degli aggettivi e posposizione del soggetto, anticipato cataforicamente dall'iperbato (*Stanca...la neve*). Entrambi i sintagmi oggetto sono spezzati dall'inarcatura, con aggettivo anteposto e sostantivo in *rejet*.

- *Là sul ponte*, vv. 1-12:

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

Parallelismo grande esteso su due strofe. Entrambi i periodi sono aperti da una determinazione spaziale, complessa nel primo membro (deittico rafforzativo, circostanziale sottodeterminato da due relative in *adiunctio*) e sintetica nel secondo, con ripresa anaforica della preposizione (*sul ponte*, *sulle rive*, vv. 1, 10). Successivamente il costrutto presentativo (che risulta ribattuto a distanza in posizione di anafora combinata) evidenzia i temi *fanciulla* e *nave*, poi espansi dalle relative. Nel

primo caso, il tema è sottodeterminato da due relative esplicite con anafora grammaticale del nesso *che ha*; nel secondo, la relativa è singola e implicita. Si noti l'estensione molto minore del secondo membro della *subnexio*, in cui ogni costituente sintattico occupa un singolo verso e la determinazione spaziale è ridotta al solo complemento di luogo. Ciascun membro della *subnexio* è esteso sull'intera strofa.

- «Dall'alto dell'autunno ho veduto | il cauto viziarsi del bosco, | ho abbandonato per suo nutrimento | moltitudini rosse di bacche | ho liberato la via dell'oblio | ho esplorato tutto il silenzio» (*La fredda tromba*, vv. 21-26): tipica *subnexio* con anafora grammaticale dell'ausiliare del passato prossimo transitivo, combinata tranne che al primo membro (in cui il verbo è in posizione epiforica rispetto al verso) e rafforzata da rime o assonanze desinenziali. Come di consueto, il parallelismo è introdotto da una determinazione di luogo. Tre membri su quattro sono chiusi da un sintagma preposizionale con testa identica (*di*), collocato sempre in posizione epiforica rispetto al verso.

- «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 | profusa alle mie dita, | a un vento che non osa disturbarci» (*Perché siamo*, vv. 11-17): *subnexio* della sequenza sintattica presentativa “*c'è x che*”, con moderazione per incompletezza del secondo membro. La *subnexio* è ulteriormente moderata dalla diversa forma delle proposizioni relative (esplicita al vv. 12-13, implicita ai vv. 15-16). La relativa del primo addendo è sdoppiata in due coordinate, con iterazione equivoca del *che*. La *subnexio* è sostenuta da un'anafora grammaticale, combinata ai vv. 14-15 e collocata nel corpo del v. 11. La struttura è riconducibile al parallelismo grande, per la ripetizione del *c'è* presentativo.

- «e là v'è l'erba di novembre, | là v'è la franca salute dell'acqua» (*Perché siamo*, vv. 30-31): *subnexio* con anafora grammaticale combinata in cui il segmento iterato si estende fino al verbo (*là v'è*); al primo membro l'anafora è moderata dalla ripresa con congiunzione. Al v. 30 l'introduzione di un aggettivo varia il parallelismo sintattico.

- «ma il sol che splende come cosa nostra, | [...] e tu mamma che tutto | sai di me, che tutto hai tra le mani.» (*Perché siamo*, vv. 39-42): *subnexio* debole con frase nominale che regge una relativa, al secondo membro in funzione vocativa. *tu mamma* è espanso

da due relative in *adiunctio* interfrastica. Similmente alla *subnexio* in *Declivio su Lorna*, 4, 6-9, il costrutto è riconducibile al parallelismo grande.

- «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» (*Dietro il paesaggio*, vv. 5-12): *subnexio* con quasi identità dei versi contenenti i sintagmi verbali (6, 9). Da notare la determinazione di luogo in apertura (come nella struttura anaforica ai vv. 1-4,¹³³ nella strofa precedente) e la tipica anafora del passato prossimo, con rima desinenziale. Il secondo membro è espanso per geminazione del complemento oggetto, sempre in parallelismo. I due membri sono chiusi da sintagmi preposizionali con testa identica, anche se con sfasatura dei piani sintattici (*del polo, dell’Austria*).

- «Hanno fatto l’aria tutta fresca | [...] hanno lasciato soltanto | che un piccolo albero crescesse | [...] hanno lasciato fuggire in un riverbero | un tiepido coniglio di pelo.» (*Dietro il paesaggio*, vv. 13-19): struttura analoga a quella dei vv. 5-10, stavolta trimembre. L’anafora combinata dell’ausiliare si estende anche al resto del verbo ai vv. 15 e 18. I verbi in anafora semantica (*hanno lasciato*) reggono due infinitive rispettivamente esplicita e implicita: la difformità sintattica modera e dissimula la *subnexio*, che comunque tende al parallelismo grande per l’iterazione della sequenza ‘reggente + infinitiva’.

- «E l’ambra sottilmente | è cresciuta dovunque | è cresciuta la gioia | di chi non sa parlare» (*Nella valle*, vv. 10-13): *subnexio* moderata dal chiasmo ma intensificata dall’identità verbale e dall’anafora semantica combinata del verbo (similmente a *Dietro il paesaggio*, vv. 1-4).¹³⁴

- «[...] nella valle | mi hanno preparato il caro pasto | hanno rifatto il mio letto | di cruda indivia e di vischio» (*Nella valle*, vv. 31-34): con anafora grammaticale dell’ausiliare rinforzata dalla quasi rima desinenziale (il primo membro è rientrante perché preceduto dal pronome atono). Da notare la ripresa pronominale variata

¹³³ Cfr. *supra*, p. 77.

¹³⁴ Conformemente all’*usus scribendi* che risulta dall’analisi, ho scelto qui di risolvere l’ambiguità sintattica rilevata da Stefano Dal Bianco interpretando le due proposizioni come separate da «ellissi» del «segno di interpunzione dopo *dovunque*», scartando l’ipotesi del «proseguimento ipotattico del periodo, con lieve *enjambement*». S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 123.

(*mi...mio*) e la solita determinazione spaziale in apertura, che riprende in maniera identica quella di inizio strofa, al v. 30.

1.3.5. CONFIGURAZIONI COMPLESSE

(a) *distributio*

La *distributio* è una figura eminentemente descrittiva che contribuisce alla resa del paesaggio affollato e eterotopico della raccolta. In alcuni casi ha uno spiccato valore vocativo e litanico (ad esempio, in *Declivio su Lorna* o *Assenzio*). La *distributio* è una classica figura accumulativa dell'*adiectio*, e si inserisce nella tendenza della raccolta verso una sintassi paratattica e talvolta nominale, costruita attraverso l'iterazione variata di stringhe di diverso genere.

- *Ormai*: breve componimento costruito quasi per intero su una *distributio*. La sequenza nominale è introdotta dall'avverbio di tempo, che crea una tensione sintattica destinata a rimanere incompiuta fino al distico finale.

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

I **tappeti scoperti**
le **logge** *vibrate* 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.

L'attesa del verbo è frustrata, e la *distributio* si interrompe solo nel distico di chiusura, che contiene gli unici verbi del componimento. L'elencazione è divisibile in tre parti: gli stacchi coincidono col primo cambio di strofa e col punto e virgola del v. 5: all'interno di ciascuna sezione i membri aumentano progressivamente l'estensione, per il moltiplicarsi delle determinazioni. La giuntura 'nome + aggettivo' si ripete, con ordine diverso, creando un'iterazione parallelistica che compensa la sospensione sintattica in senso costruttivo (in tutto sette volte, contando anche la similitudine legata

a *sete*, vv. 6-7, e l'analogia del v. 5, in cui l'aggettivo è però riferito all'apposizione, sebbene sia sintatticamente contiguo al nome *sole*, membro della sequenza).

- *Balsamo bufera*, vv. 17-22: *distributio* della parte nominale. Infilata di elementi che caratterizzano – metafisicamente – l'estate (*notte, terra, luna*). Si noti l'anafora grammaticale dell'articolo ai vv. 19-22, combinata al secondo e al terzo membro. L'ultimo membro è espanso da un circostanziale di luogo, per *ordo naturalis*:

e dell'incomprensibile
estate chiusa in serre di pioggia:
che è tutta una lunga **notte**
20 una **terra** di sudori
una **luna** profonda
nel seno minerale degli abissi.

- «ad aspettare | i prati ospiti del vento | e i convogli ventosi, | i lumi dove per te sola muori;» (*Quanta notte*, vv. 9-12): *distributio* di complementi oggetto, con anafora combinata grammaticale dell'articolo (secondo membro rientrante per congiunzione). Da notare l'epifora con figura etimologica *vento...ventosi*. Per accumulo a destra, l'ultimo membro è sottodeterminato da una relativa. In questa zona il componimento presenta una fitta tessitura iterativa.

- «Sigillo augusto, degna | fine, voto profondo, | spada che a morte segna | per sempre il cielo e il mondo, || delle tenebre alunno | che impietrisci l'aurora.» (*Assenzio*, vv. 17-22): sequenza appositiva e vocativa tipica delle litanie.

- *Al di là*, vv. 10-14: *distributio* trimembre con richiami parallelistici (*come*, ai vv. 11, 13, 14) e anafora del costrutto (l'oggetto è collocato sempre a inizio verso, con terzo membro rientrante per congiunzione). Una relativa sottodetermina l'ultimo membro, per accumulo a destra:

10 perché tu possa conoscere
colli piccoli *come* noci
per i tuoi denti giocosi,

soli *come* voli di vespe
e **parole** che suonano *come* monete;

- *Declivio su Lorna*, vv. 1-15: lunga sequenza di epiteti “vocativi” in posizione anaforica (quando non preceduti da attributo). La sequenza conferisce un andamento litanico al testo e crea un effetto visivo simile a una “carrellata” metonimica, in cui si crea una particolare ambiguità semantica: i membri ricoprono il doppio ruolo di epiteti “apposizionali” e di elementi metonimico-analogici legati all'animazione del settembre:

Mese di pochi giorni,
o **tu** dalla docile polpa,
chiaro **collo** curioso
seno caldo che nutre,
5 dolce **uva** nella gola,
teneri **uccelli** che si districano
dai vischi della lontananza
e che indugiano audacemente
tra gli equilibri delle dita
10 a illustrare le loro piume
e le loro gioie minute,
uccelli disingannati,
maiuscoli **pavoni** delle siepi,
aiole come mazzi improvvisati,
15 **laghi** dallo stupore di goccia:

Uccelli (v. 6) è seguito da una lunga espansione (vv. 6-11) ed è successivamente ripreso in anafora semantica al v.12. Il termine è ulteriormente espanso, stavolta in una nuova *distributio* analoga a quella che apre la poesia, ma con più marcata funzione descrittiva. Gli uccelli diventano «pavoni delle siepi», e poi, con metonimia vegetale (*siepi*>*aiole*) o semplice scarto figurale, si passa alle *aiole* per finire ai *laghi*. Da notare l'estensione abnorme del periodo nominale: fino al v.15 incluso mancano del tutto verbi principali.

- *Salva*, vv. 6-13: due *distributio* concentrate nel periodo centrale, con effetto di ingorgo descrittivo e insieme di pacificazione elegiaca del passaggio. Nella prima

distributio i membri, parte di un *tricolon* monoversale, hanno valore vocativo; nella seconda la sintassi è parallelistica.

Fini **esche**, **piante** e gelidi **legni**
nell'obliquo cristallo dell'eco
non vi smarrite:
in voi raccolga il volo la stagione
10 singolarmente vicina
che gustò **dolcezze** di frutto
pettini d'oro e **piogge**
di zolfi leggeri.

- *La fredda tromba*, vv. 6-11: *distributio* a quattro membri: i primi tre sono in posizione anaforica, il quarto forma col terzo una dittologia sindetica ed è espanso da una relativa restrittiva per *ordo naturalis*.

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.

Un altro fenomeno collocato nella chiusa può essere inteso come *distributio*: «puoi scorgere l'**augurio** | e le **fortune** dell'oro, | la **città** ch'è il più stabile corallo | della mutata mia memoria» vv. 30-33. La dittologia è collegata asindeticamente a un terzo membro, poi espanso da una relativa per *ordo naturalis*. La figura è interpretabile anche come *tricolon*.

- *Perché siamo*, vv. 39-42: *distributio* collegata all'"oltranzismo" nominale del componimento. Rafforza l'effetto di ipostasi e inazione:

ma il **sol** che splende come cosa nostra,
40 ma **sete** e **fame** all'ora giusta
e tu **mamma** che tutto
sai di me, che tutto hai tra le mani.

(b) parallelismo debole

Con parallelismo debole, o *parallelismo del verbo*, intendo una configurazione della sintassi basata sull'iterazione delle forme verbali. La sintassi di *Dietro il paesaggio*, prevalentemente paratattica, si presta alla costruzione di catene verbali che generano un effetto di parallelismo diffuso, non ascrivibile al fenomeno della pariosità perché non sufficientemente marcato (al di là del verbo, la sintassi si comporta piuttosto liberamente). Il parallelismo debole svolge un'interessante funzione stilistica, aumentando la coesione testuale attraverso un *pattern* frastico ricorrente, spesso rinforzato dalla rima o dal richiamo desinenziale.¹³⁵ Le catene verbali che danno luogo a parallelismo debole non comportano necessariamente l'identità di soggetto: quando il soggetto varia, l'iterazione dei morfemi è moderata dall'accordo. Prescindendo dalle categorie metriche, il fenomeno può essere interpretato come un caso di «ricorrenza del morfema grammaticale», secondo quanto proposto in un contributo di Paul Danler.¹³⁶ L'iterazione dei morfemi grammaticali intensifica la «logica azionale»¹³⁷ o statica del testo, creando una struttura ricorsiva che, secondo il procedimento consueto, può entrare in conflitto con la semantica anomala di *Dietro il paesaggio*. Il componimento che esemplifica al massimo grado il fenomeno è *Là cercando*, costruito su una lunga catena di imperfetti collocati in posizione anaforica o epiforica rispetto al verso: su 13 forme verbali finite, solo una non è un imperfetto (v. 11, «eri divenuta») e solo al v. 14 la collocazione è interna al verso («e il lago era il colore mai toccato»). L'identità di soggetto si dà soltanto ai vv. 2-3 («si nutrivano di bionde piogge | volpi, e splendevano») e 17, 20 («Dall'anello e dal libro mi sceglievo | [...] quietavo al fuoco l'occhio mio pauroso»), dove il soggetto coincide con l'io poetico). Nel contesto della descrizione «centrifuga» di una serie di attanti paesistici, gli imperfetti generano una forte unità azionale, una specie di concertazione legata al

¹³⁵ Un simile effetto testuale si verifica anche nel caso delle varie rime desinenziali implicate nei fenomeni di parallelismo analizzati nel paragrafo 4.

¹³⁶ P. DANLER, «*Repetitio ... etiam est mater suggestionis*». *La ripetizione formale, strutturale e semantico-concettuale quale strumento retorico-discorsivo*, in AA. VV., *Anaphora. Forme della ripetizione*, a cura di G. Peron e A. Andreose, Padova, Esedra, 2011, pp. 7-20; pp. 10-11.

¹³⁷ *Ibidem*.

tempo utopico dell'infanzia e alla sua frequenza "durativa". Come esempio si leggano la seconda e la terza strofa (vv. 17-37):

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 dalla 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.

Nel testo spicca la figuralità metamorfica: gli attanti del paesaggio, tra cui l'io, sono presi in un circuito di azioni iterate all'imperfetto, nel contesto di una reciprocità dinamica in cui le sostanze si trasmettono il movimento trascorrendo l'una nell'altra.¹³⁸

Di seguito un elenco di passi in cui il fenomeno si presenta con rilevanza:

Le carrozze gemmate (vv. 1-8): presenta il tipico andamento descrittivo basato sulla paratassi e sul parallelismo del verbo. Su 11 forme verbali finite, 8 sono presenti indicativi¹³⁹ alla terza plurale (di cui 4 riflessivi), e 8 si trovano in posizione anaforica o epiforica rispetto al verso. Il dinamismo non esprime pacificazione, come in *Là*

¹³⁸ Tuttavia, in mezzo alle metamorfosi del paesaggio, l'io è più statico, arroccato in una passività che probabilmente adombra la regressione uterina.

¹³⁹ Anche i due indicativi presenti singolarmente alimentano la concordia azionale: «E tutto è invaso dal passato», v. 9, e «sorge il rischio dei ponti», v. 15.

cercando, ma rende l'imminenza di un'alluvione attraverso un vortice metamorfico che collega elementi paesistici (antropici e naturali) e culturali (il «passato» del v. 9, la sagra adombrata nella terza strofa). In questo caso la “concordia azionale” degli attanti contribuisce a rendere la scena ancora più convulsa e febbrile. Si veda almeno la prima strofa:

Le carrozze gemmate
disperatamente alle chine
partono, cariche di rovina;
sotto il peso dei tuoni
5 i palazzi stentando **si raccolgono**
e i convogli agitando
i loro anelli marciti
s'insinuano nel fango della terra.

- *Atollo*. Testo contrassegnato da vari parallelismi verbali. Il primo periodo (vv. 1-9), già citato parzialmente per esemplificare il *cluster* di dittologie,¹⁴⁰ è basato su un doppio parallelismo trimembre del verbo con collocazione tendenzialmente anaforica (conto la dittologia verbale del v. 2 come singolo membro), prima al passato remoto e poi all'indicativo; la struttura è rafforzata dall'identità di soggetto. Più avanti si nota una coppia di presenti alla prima plurale, con soggetto divergente e sintassi vagamente parallelistica: «al silenzio si appoggiano le clausole | della mia memoria infelice | e monti decrepiti affidano | alla sabbia insensibili sfaceli» (vv. 17-20). Segue un altro parallelismo a due membri, con identità di soggetto e posizione rilevata: «la sabbia senza parsimonia | colma i volti e i sorrisi | spegne l'oro dei suoni» (vv. 21-23). La seconda e ultima strofa, una quartina, si riallaccia al parallelismo in apertura, riaffermando in modo circolare l'azione divorante del sole, qui concentrata sul soggetto: «Già il sole penetra per le | cieche gallerie delle finestre | sugge e scinde gli ultimi | legami della mia sostanza.» (vv. 24-27).

- *Notte di guerra, a tramontana* (vv. 20-31): la terza strofa presenta un parallelismo verbale strutturante con verbo all'indicativo futuro. Tre delle quattro occorrenze sono

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 60.

legate al medesimo soggetto, «il raccolto» (v. 20), collocato all'inizio del periodo (e della strofa). L'altra occorrenza è interna a una relativa restrittiva che sottodetermina *sole*, («quel sole che | custodirà domani», vv. 21-22). I primi tre verbi sono collocati in posizione anaforica o epiforica, al v. 25 con rientro per congiunzione. La rima desinenziale tronca genera un effetto cantilenante, che finisce per dissimulare ma insieme potenziare il motivo bellico e funebre.

- *Quanta notte*: il parallelismo verbale è diffuso in tutto il componimento e ne struttura la sintassi. Su 24 forme verbali finite 18 sono all'indicativo passato prossimo, mentre le resatanti 6 comprendono 4 indicativi presenti, 1 imperfetto e 1 passato remoto. La forma prototipica, per maggior frequenza, è quella transitiva alla prima persona singolare (9 occorrenze, vv. 1, 8, 13, 19, 21, 33, 45, 46, 49), seguita dalla terza singolare (6 occorrenze ai vv. 17, 30, 31, 38, 40, 43) e dalla forma intransitiva (3 occorrenze, ai vv. 9, 15, 47). Il parallelismo è strutturante anche in senso metrico: tutte le strofe si aprono con un passato prossimo in posizione tendenzialmente anaforica o epiforica: «Quanto ho sofferto questa notte», v. 1; «Ho camminato ascendendo, sui tesori», v. 19; «Non ho temuto tutte le montagne discese», v. 33; «La febbre ha vuotato», v. 40. Il verbo al presente del verso 13 è inserito in una relativa «i lumi dove per te sola muori», così come i tre ai vv. 25-27 (inseriti in una *adiunctio* interfrastica segnalata nel paragrafo (b)).¹⁴¹

In *Quanta notte* l'insistenza iterativa sul passato prossimo non è tanto finalizzata alla creazione di un'"unità azionale", ma piuttosto genera una contraddizione tra l'arco cronologico ristretto e prossimo, identificato dal deittico in apertura, e la quantità di azioni "verbalizzate", tutte legate all'io anche quando non possiede ruolo agentivo. La dilatazione del cronotopo a forza di "azioni" conferisce un sapore liturgico, leggendario alle "imprese" dell'io, e insieme le confina paradossalmente in un passato assoluto, per quanto appena trascorso rispetto al centro deittico dell'enunciazione. L'effetto è potenziato anche dalla depersonalizzazione di sapore "surrealista" in atto nell'ultima strofa (l'io "piange" il suo viso, che cola nella fontana insieme alla notte,

¹⁴¹ Cfr. *supra*, p. 91.

anch'essa divenuta liquida: «Ho pianto tutto quanto il mio volto | tutta la notte ho pianto nella fontana. | La notte è colata nella fontana», vv. 45-47).

- «Dalla fiamma la mano si districa | gli umili letti si fanno terra» (*Polvere*, vv. 21-22): parallelismo blando del verbo riflessivo, con accenno di *adiunctio* interfrastica.

- *Con dolce curiosità* (vv. 45-54): nella chiusa la sintassi è costruita su un marcato parallelismo debole, con iterazioni del costrutto e variazione lessicale. Ai vv. 45-47 abbiamo la prima coppia, con soggetto a inizio verso seguito dal verbo (la sintassi segue l'*ordo naturalis*) e anafora grammaticale dell'articolo. Ai vv. 48-54 segue una struttura parallelistica basata sull'iterazione "a cascata" della prima persona plurale del presente indicativo, con anafora "morfologica" e rime interne desinenziali (il secondo e quarto membro sono identici). La scansione anaforica rafforza l'intonazione esortativa della sequenza:

45 **il fico va** sillabando dolcezza
il carbone sotterra **allarga**
le sue piume di struzzo;
conduciamo le piume a bere
a piccoli sorsi,
50 **dissetiamoci** alla notte,
inventiamo una fanciulla
educabile al vento alla frescura,
dissetiamoci all'ombra di giglio
della sua mente.

Ai vv. 48-54 si noti l'iterazione del sintagma preposizionale con testa identica (*a* e variante articolata), perlopiù epiforica rispetto a metro e sintassi. Inoltre, ai vv. 48-49 l'iterazione è per l'occhio (sfasatura sintattica) e al v. 52 il sintagma preposizionale si sdoppia in un addossamento asindetico.

- *La fredda tromba*, vv. 12-18: sviluppo di un parallelismo debole basato sullo schema 'soggetto + verbo + altri determinanti'. L'indicativo presente rafforza l'unità descrittivo-azionale della sequenza. Il soggetto tende a situarsi, anaforicamente, a

inizio verso (mentre è sempre anaforico rispetto alla sintassi, se si trascura la determinazione di luogo che apre il periodo).

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 marina gode ancora

La figura può essere letta come *distributio* di “attanti” paesistici, colti in un dinamismo vagamente “esausto”, tipico della transizione tardo-autunnale. La strofa subito successiva contiene una *subnexio* con tipica anafora del passato prossimo, che prolunga la scansione parallelistica qui avviata.¹⁴²

- *Elianto*, vv. 5-7:

Camminò negli specchi e nei boschi
inclinò la mia casa
rese false cornici e soffitti.

Parallelismo debole basato sul passato remoto, collocato a inizio verso in posizione di anafora combinata; il richiamo tra il primo e il secondo membro è rafforzato dalla rima desinenziale. La figura presenta un'ulteriore similarità sintattica ai vv. 5 e 7, entrambi terminanti con una dittologia.

- *Al bivio*: la sintassi paratattica è costruita sul modulo basilico ‘soggetto + verbo’ (con soggetto in posizione anaforica) o su quello con ordine inverso. L'iterazione dei moduli crea un generico effetto iterativo, che sostiene sintatticamente la consueta carrellata descrittiva. Come campione si veda la seconda strofa (vv. 9-21):

Al di qua del mio sguardo

¹⁴² Cfr. *supra*, p. 101.

- 10 nella sabbia di quel tramonto
il sole arrischia il suo cristallo
la luna esita al bivio
 e **pende** il bosco di natale
 esplorato dal vento;
- 15 io sono qui dolce schiavo
 degli orti nascosti e soffici di aghi,
 ho i miti denti carciati dall'oro,
 e **tutto se ne va**
 coi miei passi di sonnambulo,
- 20 case e grotte s'inebriano
 di tepori di gusci e di vesti.

Si è deciso di trascurare i verbi il cui soggetto è l'io (vv. 15, 17), per la differente funzione all'interno di una serie descrittiva in cui gli attanti paesistici sono accomunati da concordia e simultaneità "azionale", rinforzata anche dall'uso del presente. Ai vv. 9-10 si noti anche il debole parallelismo delle due determinazioni di luogo, fortemente moderato anche dalla *variatio* della testa del sintagma preposizionale e dal diverso modificatore (*mio > nello*).

(c) cascata iterativa

In certi casi la concentrazione dei fenomeni iterativi è talmente densa da prevaricare in modo più o meno marcato gli altri meccanismi testuali (ad esempio la metrica o la coerenza semantica) ed istituire una scansione basata principalmente sull'oltranzismo paratattico e sull'*adiectio*, attraverso il succedersi di catene anaforico-parallelistiche. Ho deciso di segnalare queste zone ad "alta iteratività" sotto l'etichetta di "cascata": l'effetto di *poésie ininterrompue* raggiunto è massimo, e la figuralità informale e metamorfica risulta potenziata oltre misura da un *ductus* centrifugo, che inibisce la focalizzazione del singolo elemento in favore di una continua progressione lineare. Il fenomeno della cascata non consiste in una nuova configurazione iterativa, ma è la combinazione parossistica di figure già descritte in precedenza. La cascata è presente allo stato puro in alcuni testi, come *Al di là* o *L'acqua di Dolle*, ma è reperibile in forma più o meno estesa ed intensa in parecchi brani della raccolta: la concentrazione e la concertazione dei fenomeni iterativi sono del resto già visibili nell'esame delle

singole figure isolate del contesto (si pensi al numero di fenomeni inscatolati “a matriosca”, come ad esempio gli assi anaforici portanti all’interno dei parallelismi).¹⁴³ Riporto di seguito alcuni campioni significativi.

- *Quanto a lungo* è costruita su una cascata iterativa già analizzata in dettaglio nel paragrafo 1.1. La cascata è costruita principalmente tramite un modulo binario (*cluster* di dittologie, coppie asindetichiche, anafore grammaticali) e l’asse anaforico portante del pronome di seconda plurale, che sostiene tutto il componimento con continue riprese a distanza (vv. 4, 11, 16, 20, 21, 27, 32, 33, 34).

- La sintassi di *Al di là* è costruita su una cascata iterativa che si estende senza sosta lungo il componimento. La prima strofa è composta da un periodo unico, diviso in tre parti da due punti e virgola (vv. 8, 14). La seconda strofa, anch’essa monoperiodale, è bipartita dal punto e virgola del v. 21. In questo *pattern* sintattico già di per sé fluido si succedono i fenomeni iterativi a cascata;

Al di là TU falci e componi
le gentili somiglianze dei fiori
al di là non è sazia
mai la TUA fame di bambina
5 ed hai la mela e il ghiaccio vegetale,
là TI punge al polso la tua bussola
per indicarTI la stella
ch’è il TUO vero gemello;
e il TUO dubbio s’allunga di una sillaba
10 perché TU possa conoscere
colli piccoli **come** noci
per i TUOI denti giocosi,
soli **come** voli di vespe
e parole che suonano come monete;
15 e TU prepari al vento l’ora
delle più grandi altezze
delle più vivide seminagioni
delle sue visite che innamorano

È per TE che la gioia dei paesi
20 liberamente va imitando

¹⁴³ E anche ai parallelismi grandi, alle dittologie e in generale a tutti i fenomeni di proliferazione che interessano la microsintassi.

i TUOI semplici atti;
e per TE questa terra non è
che un mite minuto satellite
che ben sa dove si dirige.

Abbiamo già analizzato i singoli fenomeni nel regesto, divisi secondo la categoria d'appartenenza. Resta tuttavia da rilevare la presenza di assi anaforico-iterativi "lunghi" che attraversano tutto il componimento, come quello basato sul pronome di seconda persona, con variazioni morfologiche, o quelli, meno marcati, composti dal *che* o dalla congiunzione copulativa. Anche se non sembra del tutto corretto parlare di anafora nel caso dell'asse pronominale, le occorrenze tendono sempre a situarsi nella parte iniziale del primo emistichio e della corrispondente stringa sintattica (ad es. *ch'è il tuo vero gemello*, o *e per te questa terra non è*, vv. 8 e 22). Un componimento del genere può essere inteso come l'"individuo tipo" in cui l'«incontinenza»¹⁴⁴ sintattica zanzottiana si manifesta al massimo grado. L'iteratività spinta prevarica i legami logico-sintattici, espandendo la tendenza giustappositiva propria della paratassi a tutti i livelli della frase. In *Al di là* contribuiscono a questo risultato anche le tre anafore "per l'occhio" (vv. 8-9; 14-15; 23-24). Sul piano semantico-figurale la cascata iterativa si sviluppa orizzontalmente accumulando predicazioni e stati di cose senza porre in modo rigido la coerenza interna dei suoi costituenti.

- Un altro campione particolarmente significativo del fenomeno è *L'acqua di Dolle*, in cui la cascata si innesta su una sintassi inusualmente ipotattica.

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

¹⁴⁴ La felice espressione è di Stefano Dal Bianco, ID., *Tradire per amore*, cit., p. 18.

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.

Alle cascate iterative non contribuiscono soltanto le anafore portanti, anche a distanza (*ora, perché, dove, per, lei*), ma anche gli altri fenomeni di ripetizione, tra cui la catena prodotta dal parallelismo verbale (il passato remoto sottolineato nel testo), le coordinate introdotte dal relativo ai vv. 13 e 14, la coppia di attributi in *adiunctio* ai vv. 17-19.

Il parallelismo verbale è il “motore” che anima la cascata iterativa ad esempio in *Là cercando* o in *Notte di guerra a tramontana*, analizzati in 5 (b). Anche figure come la *distributio* – con membri tendenzialmente collocati in posizione anaforica e anafora grammaticale dell'articolo – contribuiscono all'effetto (si vedano ad esempio *Quanto a lungo* o *Declivio su Lorna*).

Altri componimenti-tipo in cui la cascata anaforica si esprime in modo significativo sono *Balsamo, bufera, Atollo, Le case che camminano sulle acque, Quanta notte, Con dolce curiosità, Là sul ponte, Perché siamo* e *Nella valle*. Il risultato è particolarmente efficace quando la cascata struttura periodi molto estesi, come nei campioni sopra analizzati. A questo riguardo si veda inoltre il periodo lungo che occupa gran parte di

Balsamo, bufera, retto da un'anafora semantica con *variatio* che divide la frase in tre aree scandite da ulteriori anafore, bi- o trimembri; all'ultimo elemento "presentato" dall'anafora (l'«incomprensibile | estate» dei vv. 17-18) si lega una "coda" composta da una *distributio* trimembre in cui l'onda percussiva continua a propagarsi.

Tuttavia, anche testi costituiti da strofe regolari come *Lorna* e *A foglia ed a gemma* (serie di quartine con un verso-strofa¹⁴⁵ in chiusa) possono ospitare cascate iterative con valore strutturale. In particolare in *Lorna* lo slancio è contenuto dalla misura relativamente breve dei periodi (che sono perlopiù bi- o monostrofici, ad eccezione dell'ultimo, spalmato su tre strofe e chiuso dal verso isolato in chiusa). La spinta orizzontale e centrifuga non viene meno, anche se si infrange sugli argini metrico-sintattici della strofa. Si vedano ad esempio le strofe IV-VI:

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

ogni giovane mosto arde e s'esalta
liberato dalle prigioni,
ogni fuoco è giardino **ogni strumento**
20 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?

Qui i consueti fenomeni iterativi conferiscono il tipico andamento modulare, percussivo e slanciato, nonostante l'"incontinenza" della sintassi sia qui frenata dalle "gabbie" strofiche. Una configurazione del genere si ritrova anche in *Elianto*, che alterna per due volte quartina e terzina: l'effetto di cascata se possibile risalta ancora di più nella generale economia di mezzi.

Si potranno dunque distinguere le cascate "lunghe" e "corte", o quelle alimentate dalle anafore portanti rispetto ad altre, a "base" parallelistica o elencativa: ciascuna configurazione particolare rientra nel generale e costante "slancio" dello stile. La

¹⁴⁵ «Non infrequente in Zanzotto». Ivi, p. 80.

cascata iterativa va intesa come risultante della sinergia tra i vari microfenomeni fin qui analizzati, e costituisce il tratto caratteristico e “marcato” della sintassi di *Dietro il paesaggio*, insieme alla giustapposizione parattattica.

(d) casi particolari

Si raccolgono qui configurazioni iterative idiosincratiche e non riconducibili a tipi definiti.

- *Le case che camminano sulle acque*. Nel componimento spicca l'iterazione del titolo, completa e in funzione strutturante (strofica) al v.1; seguita dai due punti al v. 4 («le case che camminano sulle acque:»); con *variatio* minima, parallelismo, isometria, isoritmia¹⁴⁶ e ancora funzione strutturante al v. 20 («Le case che mi chiamano dalle acque:»). Al v. 4 bisogna notare la sintassi: ai due punti non segue nessuna funzione sintattica chiara, ma un brusco cambio di argomento.

- *Lorna*. È un componimento in quartine particolarmente ricco di fenomeni iterativi, anche strutturanti in senso strofico. Si segnala l'occorrenza di una particolare struttura anaforico-parallelistica: tre quartine (la 2^a, la 4^a e la 7^a) contengono un'anafora combinata nel distico centrale. Nella seconda quartina l'anafora è semantica e sostiene un'*adiunctio* intrafrastica («il perché dei monti rimasti addietro | il perché delle zinnie che si dissetano», vv. 6-7); nella quarta e nella settima è grammaticale («nei lacci esigui delle cacce | nei riflessi allegri delle nevi», con *adiunctio*, vv. 14-15; «là dal prato che balza ad inebriarmi, | là dietro il focolare e tra la siepe», vv. 26-27). L'ultimo distico anaforico è ripreso a distanza nella quartina seguente («là dove indugi fruttiferi del vento», v. 31).

Lorna si segnala anche per la presenza di richiami interstrofici, del genere delle *coblas capfinidas*: «al nuovo tocco del sole. || Sole più piccolo più umile» (vv. 20-21), con

¹⁴⁶ «Isometria e isoritmia a distanza sottostanno a un procedimento iperconnotante». Ivi, p. 100.

sole in anadiplosi interstrofica; «che sapeste delle sue fresche ciglia? || Che del fiume, se si perdette» (vv. 28-29), con anafora e parallelismo moderato dall'ellissi; «tu ospiti | miti mercati nelle tue radure || e nelle tue piccole sere | compero e vendo e sorrido talvolta» (vv. 35-38), con dittologia proposizionale “per l’occhio”, per sfasatura sintattica; «e bevo al di là delle labbra || e so così spontaneamente» (vv. 40-41), il polisindeto prosegue in una sorta di catena epifrastica legata al *tricolon* verbale del verso 36, con anafora interstrofica della congiunzione e richiamo parallelistico del verbo.

- *Perché siamo*: in questo componimento la sintassi nominale e le iterazioni dei pronomi creano effetti di straniamento e talvolta di cacofonia. La sintassi di *Perché siamo* si presta a un'interpretazione stilistica legata al tema del rapporto con la madre, evocato in maniera “apotropaica”. Nella prima strofa (vv. 1-7) spicca l'enfasi sul *noi* “poetico”, possibile indice di uno stadio di indistinzione psichica tra il soggetto e la madre (in cui l'io si trova o a cui anela, regressivamente):

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 **mamma e figlio** *sulla porta*
noi con gli occhi che il gelo ha consacrati
 a vedere tanta luce ed erba

Da notare l'epifora ai vv. 4-5. L'enfasi sul *noi* è realizzata attraverso diverse soluzioni morfologiche: pronome atono al v. 4, esplicitazione dei soggetti al v. 5, pronome tonico al v. 6, tutti in posizione di anafora combinata (a inizio di verso e di gruppo sintattico).

Ai vv. 6-7 il *noi* (terzo elemento della serie) è espanso da un complemento di qualità che regge una relativa restrittiva, per *ordo naturalis*: la sintassi nominale contribuisce all'atmosfera di sospensione, già creata per via tematica.

Si noti, nei versi seguenti, come le ripetizioni contribuiscano all'effetto cantilenante e di “incartamento” del senso tipico della poesia (vv. 22-36):

e tutto il silenzio di musco
che **noi** perdiamo nelle valli
rende lento lo stesso cammino
25 lo stesso attutirsi del sole
che si coglie a guardarci
che ci coglie *su tutte le porte*

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

Ai vv. 23, 26-27 ritorna il pronome di prima plurale; nel distico che chiude la seconda strofa, occupato da un'*adiunctio* interfrastica, il pronome atono è enclitico al primo membro. La percussione del parallelismo, insieme al rimando diretto (*su tutte le porte*), riprende i vv. 4 e 5.

La terza strofa (vv. 28-36) si segnala per l'insistenza sui monosillabi (soprattutto pronomi e deittici di luogo), che genera l'effetto di una specie di filastrocca apotropaica sul legame materno e sulla sua sede spaziale. Si veda ad esempio il v. 29, endecasillabo che ospita ben sei monosillabi, di cui cinque sono pronomi (uno enclitico). Tutta la strofa è contesta dei consueti fenomeni iterativi, che rispondono a funzioni semantiche "identitarie" (i pronomi) e deittiche (gli avverbi di luogo e le specificazioni di tempo). Si noti come la deissi tenda a far collassare spazio e tempo, realizzando un cronotopo simile a un "nido ideale" in cui l'io si rifugia nonostante le minacce dell'inverno. Questo "nido" è sede di una «scorta» (v. 43) alimentare e simbolica, di cui l'io dispone per nutrirsi durante il suo letargo autunnale e poi invernale.

Si veda la quinta strofa (vv. 37-42):

Né attingere al pozzo né alle alpi
né ricordare come **tu** non ricordi:
ma IL SOL che splende come cosa nostra,

40 **ma** SETE E FAME all'ora giusta
e **tu** MAMMA **che tutto**
sai di me, **che tutto** hai tra le mani.

Prosegue l'effetto apotropaico, qui ottenuto attraverso la sintassi nominale, che implica la preferenza dell'ipostasi sull'azione (la tendenza è perseguita anche attraverso i frequenti costrutti vocativi). Si dà anche una *distributio* (*sole, sete e fame, mamma*) e una doppia relativa, con anafora sintattica estesa al dimostrativo e verbi legati da paronomasia e parallelismo. Da notare l'occorrenza del pronome di prima plurale (qui possessivo, v. 39) e di *mamma* (come ai vv. 5, 28), anticipato dal *tu* allocutivo con effetto di intensificazione (*tu* è anche al v. 38).

Al v. 43 il pronome di seconda persona è nuovamente ribattuto, in forma indiretta (*di te*). Ai vv. 45-46, «sogno talvolta del mondo e guardo | dall'alto l'inverno del nord», i verbi delle due coordinate sono in posizione anaforica rispetto alla sintassi e di *reditio* rispetto al verso.

1.4. CONCLUSIONI

I risultati ottenuti dal regesto confermano che l'iteratività – specie anaforica – pervade la sintassi di *Dietro il paesaggio*. Al di là dei rilievi compiuti sulle singole scale, è possibile estrarre e sommare le figure dai vari contesti e ottenere un valore di massima. Il valore rimane tuttavia solo indicativo, per l'impossibilità di quantificare fenomeni così articolati e diversificati e difficilmente inquadrabili in una serie limitata di tipi. Dividendo il numero di versi per la somma di tutte le figure iterative analizzate nello spoglio (378, escludendo le configurazioni complesse) si ottiene una specie di “tasso di iteratività media”, che si aggira intorno al 29,7%, il che significa una figura iterativa ogni 3,4 versi. Considerate rispetto al numero di testi, si hanno in media 8,4 figure iterative per componimento.

Per quanto riguarda le anafore, sommando il totale delle figure analizzate nella sezione 3 dello spoglio a quelle portanti in *tricolon* e parallelismi, si contano 173 occorrenze (3,8 per componimento), poco più delle dittologie (161). Anche i fenomeni di parallelismo presentano una frequenza significativa, con 76 occorrenze (1,7 per componimento).

Esaurito il discorso “statistico”, resta da ragionare sulle caratteristiche qualitative della sintassi iterativa della raccolta. A livello generale, è utile notare che quando Zanzotto compone replicando le strutture modulari dell'*adiectio* tende a seguire l'*ordo naturalis*. I membri “a destra” o in chiusura di sequenza tendono a essere più estesi, espandendosi all'interno attraverso l'aggiunta di modificatori, o all'esterno, attraverso nuove estensioni frasali (ad esempio relative). I casi in cui la sintassi contravviene a questo principio sono nettamente minoritari.

Sempre nell'ambito dei *pattern* ricorrenti, si nota l'alta frequenza delle anafore nel corpo del verso: la spinta anaforica o iterativa interessa gruppi sintattici anche minimi, intrafrastici (ad esempio complementi o coppie di complementi, come si vede dalla lista delle *adiunctio*). In numerose occorrenze, il primo membro di una configurazione

anaforica è collocato nel corpo del verso e successivamente tende a risalire in testa, normalizzando la sua posizione in direzione dell'anafora combinata. Si veda ad esempio *Perché siamo* 11-16:

nelle mattine c'è l'orto
che sta in una mano
e non produce che conchiglie,
c'è la cantina delle formiche
15 c'è il radicchio, diletta risorsa
profusa alle mie dita,

Lo schema, da arricchire con possibili moderazioni, è il seguente: /...x.../x.../x.../....
La normalizzazione è forse dovuta a una sorta di correzione automatica dell'orecchio, che tende a un modello storicamente “meno marcato” di anafora sia metrica sia sintattica. In ogni caso il fenomeno è dovuto anche alla tipica costruzione frasale per cui le sequenze anaforiche sono precedute da un elemento reggente (antecedente o “testa”) a cui si collegano tutti i membri, sia esso un determinante circostanziale o un corpo di maggior peso sintattico.

Il fenomeno attesta una sorta di “passaggio di consegne” dalla metrica alla sintassi: la scansione versale – come vedremo più oltre discutendo le tesi di Dal Bianco – non è più il luogo principe in cui si realizza l'iterazione (o, se vogliamo, l'equivalenza), ma istituisce anzi un sistema di tensioni dove le aspettative “modulari” vengono costantemente disattese.

Per quanto riguarda le altre ricorrenze sintattiche di rilievo, bisogna registrare l'altissima frequenza della relativizzazione:¹⁴⁷ in un regime rigidamente paratattico la relativa rappresenta una strategia di subordinazione “leggera”, utilizzabile al limite anche in costrutti nominali dove il tema rimane sospeso (si pensi alla vocatività *ante litteram* di certi componimenti, come *Le case che camminano sulle acque* o *Declivio*

¹⁴⁷ A proposito di una variante de *La Beltà*, in cui è citato direttamente il *tetracolon* di *Al bivio* (vv. 32-33), Francesco Carboognin nota la ricorrenza sintattica del modulo ‘sogg. + relativa’. Tale struttura, con valore presentativo, è già tipica di *Dietro il paesaggio* (cfr. *infra*, p. 106). «Relativamente ai citati versi di LB, *Si, ancora la neve*, [...] vv. 79-82 inclusivi di due versi appartenenti alla lirica di DP, *Al bivio*, cfr. come il contesto sintattico di arrivo («acqua che devia [...]») nominalizzi l'assetto sintattico dell'originale («e l'acqua devia [...]»), che giunge ad assestarsi su un modulo (Sogg. + Prop. relativa) funzionale alla struttura ad elenco tipica della sintassi nominale di LB.» F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., p. 164, nota 140, omissis in parentesi nel testo.

su Lorna).

Un altro tratto idiosincratico su cui vale la pena soffermarsi concerne l'uso di costrutti presentativi, anche ellittici: a livello di poetica, la presentatività corrisponde all'egemonia simbolica del paesaggio. La posizione enunciativa di *Dietro il paesaggio* tende a presentarsi come interna al paesaggio descritto: un io "nascosto" dentro il paesaggio o – meglio – assorbito in esso e ridotto ad "attante tra gli attanti", ha buon gioco a presentare "sintatticamente" le sostanze che lo circondano. Sotto questo aspetto, i costrutti presentativi (pensiamo ad esempio a *Con dolce curiosità* o *Perché siamo*, ma anche alla frase scissa di *A foglia ed a gemma*) spingono nella stessa direzione stilistica della paratassi: la resa figurale di un paesaggio organico e in movimento, in cui elementi e stati dinamici vengono registrati dall'"occhio" dell'enunciazione come se fossero quasi "subiti" passivamente. Tenendo conto di questo sforzo di *adaequatio* – che poi è una conseguenza dello stile e forse delle posizioni teoriche dell'autore –, tutta la sintassi in *Dietro il paesaggio* può essere considerata presentativa, trasferendo la nozione dall'ambito strettamente tecnico a quello "olistico" della poetica.

Anche l'ossessione per la deissi rientra in questa più generale tendenza verso una "presentatività" stilistica. I deittici spaziali, piazzati anche in certi titoli (*Là sovente nell'alba*, *Là cercando*, *Al di là*, *Là sul ponte*), istituiscono la distanza tra la posizione enunciativa e l'oggetto delle rappresentazioni, o meglio delle visualizzazioni proposte nei componimenti della raccolta. Aggiungono quindi profondità al "quadro", sono strumenti della prospettiva, non servono a segnare una scissione tra "centro deittico" e spazio "indicato", ma semmai ad articolare il paesaggio in diverse aree, in zone marcate da un sistema di distanze. Attraverso la deissi Zanzotto crea quel particolare senso di esclusione/inclusione che caratterizza la posizione enunciativa: parte del quadro ma anche punto di vista straniato, in qualche modo schiacciato dall'enormità cosmica della natura (sebbene di una cosmicità tutta locale, "veneta", come spesso nel *corpus*).

La monografia pubblicata da Stefano Dal Bianco nel 1997, *Tradire per amore*, è un dettagliato studio metrico-stilistico sui primi lavori di Zanzotto, da *A che valse* fino a

Vocativo compreso. Il lavoro – basato su uno spoglio metrico completo – è esauriente e probabilmente definitivo, e costituisce una pietra di paragone per ogni rilievo stilistico e di poetica sul primo periodo del poeta solighese. Dal Bianco dimostra che la versificazione zanzottiana segue un andamento centripeto:

le caratteristiche del verso zanzottiano fanno sì che esso risulti già di per sé isolato e monadico rispetto al cotesto. Si tratta soprattutto dell'influsso permeante della paratassi surrealista, manifesto in DP, cui si somma l'assetto semantico, ritmico, sintattico e retorico del verso, che assume di norma un tono perentorio, discendente e conclusivo, qualunque sia la sua posizione nella sequenza. È ciò che verrà designato come *andamento centripeto* del verso zanzottiano, in forza del quale il ritmo della sequenza influisce in misura molto ridotta sulla scansione del verso singolo.¹⁴⁸

Il motore fondamentale di questa dinamica centripeta è di tipo metrico-prosodico: l'ambiguità scansionale, il rallentamento tragico, la densità di *ictus*, l'«accanimento antimelodico».¹⁴⁹ Le caratteristiche intrinseche del verso zanzottiano lo rendono “insulare” e refrattario a comporsi in un continuum fluido e “cantabile”. Il ruolo della sintassi rispetto alla centripeticità metrica¹⁵⁰ è di natura ambivalente. Se da un lato la paratassi “eluardiana” e surrealista rinforza l'insularità della metrica, creando un effetto di staccato, dall'altro l'*usus* sintattico spinge in direzione opposta. In certi passaggi Dal Bianco si sofferma anche su questo meccanismo dialettico, come ad esempio in apertura del paragrafo *Rima e fenomeni fonici*:

Zanzotto sta più dalla parte di Campana e Ungaretti che non dalla parte di Montale: sull'assetto ‘verticale’ [...] prevale insomma lo sviluppo ‘orizzontale’ e sintagmatico del testo: “la rima sarebbe uno dei tanti

¹⁴⁸ S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 12.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Per un'efficace e sintetica disamina tecnica si veda il capitolo conclusivo di *Tradire per amore*, in cui Dal Bianco imposta anche delle linee d'interpretazione più generale, tra stilistica *tout court* e inquadramento storiografico: «L'impressione è che non ci siano, o quasi, versi melodicamente ascendenti. Anche quando il verso termina nella sospensione di un *enjambement*, l'effetto ascendente viene contrastato dalla forza di un andamento sintattico e ritmico che fa di ogni verso una struttura particolarmente chiusa, privata quindi della facoltà di ingenerare una domanda di soddisfacimento ritmico ulteriore. È come se ogni verso fosse sempre una risposta. [...] È normale che, una volta formulatasi una parvenza di domanda ritmica, il verso successivo non risponda a tono. L'assetto centripeto dei versi è anche in gran parte responsabile della perentorietà del dettato.» Ivi, p. 185.

elementi di omogeneizzazione del discorso, di saldatura fonica estesa a superare ogni soluzione di continuità”. In Zanzotto è la stessa tessitura dei parallelismi sintattici e timbrici che garantisce la sopravvivenza dell’opposta tensione a fare di ogni verso una monade, e che permette un assetto centripeto e paratattico della versificazione.¹⁵¹

In questo passaggio Dal Bianco evidenzia la solidarietà tra slancio sintattico e centripeticità della metrica. I parallelismi sintattici, timbrici, rimici agiscono in senso complementare al movimento scansionale, contribuendo a formare un’«onda musicale continua»,¹⁵² di cui Dal Bianco rileva l’ascendenza leopardiana (siamo all’altezza di *Vocativo*). Meccanismi di frizione tra metro e sintassi emergono anche in altri passaggi della trattazione, ad esempio a proposito del funzionamento delle sequenze inarcate.¹⁵³ È chiaro che Dal Bianco conduce il suo esame “dal punto di vista della metrica”, e quindi intende i fenomeni sintattici a partire dalla ‘centripeticità’ del verso, valutandone la sinergia o i meccanismi reattivi. Il presente studio considera la sintassi “dalla parte della sintassi”: il risultato ottenuto pare rovesciato e insieme complementare rispetto a quello di *Tradire per amore*. La fisionomia, meglio, la fisiologia centrifuga della sintassi è temperata e garantita dal monadismo prosodico. Se il verso disattende ogni attesa dell’orecchio, nel vuoto della frustrazione si installa il corso fluido e percussivo dei continui rilanci iterativi: Zanzotto tradisce per amore, e la sua nuova amante vuole usurpare, platealmente, tutti gli spazi disponibili. Sotto questa luce possiamo riconsiderare una possibile conclusione che Dal Bianco riporta alla fine del libro, subito abbandonata in favore di un’indagine sulle motivazioni profonde della *varietas* metrica del primo Zanzotto:

Non rimangono che due possibilità per il metricologo. La prima è di riconoscere che in Zanzotto il principio metrico è subordinato al principio sintattico-retorico, che informa di sé ogni aspetto di questa poesia. La

¹⁵¹ Ivi, pp. 145-146. La citazione tra virgolette è da V. COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, «Metrica», IV, 1986, p. 210.

¹⁵² Dal Bianco usa una lunga ed efficace citazione di Mario Martelli per inquadrare il leopardismo di *Vocativo*. Ma un’«onda musicale» che sottende, ossimoricamente, «una struttura geometrica», è probabilmente già in *Dietro il paesaggio*, tenendo fermo il massimo di anticantabilità che caratterizza la raccolta. S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 146.

¹⁵³ «Le figure di ripetizione svolgono un ruolo notevolissimo nel compattare le sequenze, movimentando la sintassi e facendo costantemente da controcanto alla secca giustapposizione dei versi.» Ivi, p. 126.

seconda è di puntare i riflettori proprio sull'estrema varietà delle figure metriche e cercare di scoprirne la motivazione intima.¹⁵⁴

A commento della prima possibilità, in nota Dal Bianco spiega che la subordinazione del metro alla sintassi non avrebbe valenza negativa, ma propriamente sinergica, come una specie di “effetto di sostrato”.¹⁵⁵ Nel vuoto della metrica tradizionale, che in realtà è paradossale e calcolatissimo amore, la sintassi “insinua le sue ragioni”.¹⁵⁶ La dialettica radicale e in qualche modo “occulta” tra freno della metrica e slancio della sintassi è un meccanismo stilistico che rivela la sconcertante maturità di *Dietro il paesaggio*, davvero piazzandolo «al centro dell'officina secondonovecentesca». ¹⁵⁷ Resta da ragionare sugli effetti di senso legati a queste specifiche configurazioni formali. Come già asserito in precedenza, non si può ridurre la poetica del primo Zanzotto alla sua funzione di argine contro il terrore o alla necessità paradossalmente *engagée* di rimuovere la storia recente. L'iteratività spinta della sintassi, autorizzata dalla radicale sperimentazione metrica, è sicuramente riconducibile all'istanza tragica, diciamo all'hölderlinismo del primo Zanzotto.¹⁵⁸ L'effetto che ne deriva è un canto ininterrotto, ma senza lode smaccata, senza l'esplicita animazione amorosa che caratterizzerà certe *Ecloghe*. L'intransitività analogica, il monadismo metrico, l'astrazione surrealista si combinano con l'onda della sintassi, coi suoi moduli che procedono per continue aggiunzioni successive. Il risultato è quello di una cascata in cui la messe di informazioni cola senza soluzioni di continuità, creando un paradossale “staccato” nel “legato”, per prendere a prestito il lessico musicale. Anche da questo conflitto dell'esecuzione deriva la difficoltà di lettura di *Dietro il paesaggio*, o meglio l'effetto di straniamento che ingenera anche nel lettore più smaliziato. La prima raccolta zanzottiana, molto in anticipo sull'oltranzismo de *La Beltà* o di *Pasque*, richiede una velocità di lettura ridottissima, che compensi lo scivolamento dei moduli sintattici e delle figure analogiche. Lo straniamento in questione è stato diffusamente

¹⁵⁴ Ivi, p. 180.

¹⁵⁵ «È opportuno non fissarsi sulla valenza negativa di questo soggiacere: l'ipotesi comprende infatti anche la possibilità di uno star sotto in qualità di radice profonda delle motivazioni stilistiche.» Ivi, p. 188, nota 13.

¹⁵⁶ L'espressione è ricalcata su un rilievo di Dal Bianco, ivi, p. 37.

¹⁵⁷ Ivi, p. 152.

¹⁵⁸ Dal Bianco parla di un «imperativo tragico che presiede a ogni figura di ripetizione in Zanzotto», ivi, p. 75. Cfr. ivi, p. 186.

additato e storicizzato nella diacronia del *corpus* zanzottiano. Un po' oltre l'interpretazione classica, che in fondo è una variante sul mito sempreverde della "salvezza nella forma" (a cui Zanzotto in ogni caso credeva), è interessante indagare la fisionomia dell'universo finzionale – del mondo poetico, per dirla con gli antichi – che risulta dalle operazioni stilistiche descritte. Se la sintassi iterativa è la principale responsabile di quella «mobilità semantica» per cui i significati si intaccano l'un l'altro, muovendosi in un «moto perpetuo»,¹⁵⁹ sarà dunque utile studiare la fisionomia reale e non solo formale di questo moto. Per questo il completamento ideale di questa indagine è l'analisi figurale svolta nel capitolo che segue: le catene iterative supportano immagini che comunicano tra loro in una serie di continue transazioni analogiche, ponendo diversi problemi stilistici e di ideologia poetica.

Prima di addentrarsi nel merito dei meccanismi figurali impiegati da Zanzotto nelle sue poesie, è utile riflettere su un dato macroscopico. *Dietro il paesaggio* è un libro eminentemente descrittivo, il cui protagonista assoluto è appunto il paesaggio. L'apparente truismo serve a distanziarsi dalla facilità con cui il dato viene scavalcato da problemi esegetici di natura diversa, di piccola o più grande scala. Davvero Zanzotto prova ad andare "dietro" il paesaggio, nel senso di uno schiacciamento, di un'aderenza che esclude ogni meccanismo proiettivo. Tutti i contrasti, tutte le dialettiche rilevate servono a questa centralità della descrizione: l'istanza enunciativa, insieme a quella del lettore, è assorbita in un circuito analogico-figurale che esclude ogni attribuzione di significati esistenziali. Questo è da una parte conseguente al fatto che l'io sia ancora nascosto dietro al paesaggio (e all'iperletterarietà dello stile), come la critica ha notato. La poesia della raccolta non è però impersonale (pensiamo a *Perché siamo* o alla stessa *Ormai*): l'io è ben presente, ma è completamente incluso dal mondo che descrive. Questa specie di inclusione dell'occhio nello specchio, prima di essere in qualche modo tematizzata in testi come *Là sovente nell'alba* o *Distanza*, è realizzata per via formale e inflitta attraverso il testo anche al pubblico. E forse verso un tale effetto convergono i diversi piani stilistici del libro, dall'intransitività figurale all'insularità metrica fino al *continuum* sintattico-semantico.

¹⁵⁹ Sono espressioni di Sandra Bortolazzo, cfr. EAD., *I «Versi giovanili (1938-1942)»*, cit.; *supra*, p. 48.

Possiamo parlare di un radicale anti-dannunzianesimo, ben più oltranzistico di quello crepuscolare o anche montaliano: una specie di panismo al contrario, in cui il soggetto è quasi risucchiato dal paesaggio, all'inverso di quanto avviene nella lirica tradizionale. Sono le fonti a esultare "del sangue" del poeta, ed è il paesaggio che tratterrà le memorie e le «figure» la sua vita, insieme al desiderio di lode e alla speranza di fuggire l'orrore:

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 maturano 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.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Là sovente nell'alba*, vv. 12-27.

II

LA SINTASSI FIGURALE IN *DIETRO IL PAESAGGIO*

2.1. OLTRE IL SINGOLO TROPO: LE STRATEGIE FIGURALI IN *DIETRO IL PAESAGGIO*

Il panismo “inverso” di *Dietro il paesaggio* si realizza attraverso la configurazione sinergica dei vari meccanismi stilistici. In particolare, lo studio della sintassi rivela come su uno scheletro radicalmente iterativo e paratattico si innesti quella che Milone ha chiamato «estenuata dimensione analogica».¹ La ricognizione della sintassi deve dunque affacciarsi sull’analisi dei meccanismi retorici e figurali, per non trascurare il carattere dinamico e stratificato del testo poetico. Come abbiamo visto nel paragrafo d’apertura, l’interpretazione *vulgata* di *Dietro il paesaggio* preferisce insistere sulla funzione di “scudo psicologico” giocata dal paesaggio a favore dell’io. Attraverso l’iperletterarietà, l’oltranza ermetica e la “signoria tematica” del paesaggio, Zanzotto si difende dai traumi interni ed esterni, che verranno poi affrontati in maniera radicalmente diversa nelle raccolte seguenti. Come si è già mostrato, questa interpretazione rischia di concentrarsi troppo sulla funzione, trascurando la fisionomia specifica della raccolta. D’altra parte, l’interpretazione fenomenologica non sembra aver portato tanto più in là, se si escludono i punti fermi che sono ormai appurati e condivisi. La genesi del problema va cercata in un doppio ordine di cause: da un lato poetico-storiografiche, dall’altro di tipo metodologico. L’interpretazione classica è autorizzata da alcune prose critiche di Zanzotto risalenti agli anni Cinquanta, come *Una poesia ostinata a sperare*, in cui il poeta esprime orgogliosamente le ragioni della sua scelta “in favore” della opzione ermetica:²

Parve anche a me che si dovesse puntare su di essa, pur nella scarsezza delle forze e delle ragioni, anzi mi trovai a riconoscermi in essa, a credere in una poesia ostinata a mediare l’immediabile, e che sperasse (se è lecita la reminiscenza) come non sperando, visse come non vivendo, si movesse in

¹ L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, cit., p. 210.

² Che poco più sopra Zanzotto indica come «poesia precedente» nel mutato «quadro storico» del secondo dopoguerra. A. ZANZOTTO, *Una poesia ostinata a sperare*, in G. SPAGNOLETTI, *Poesia contemporanea italiana*, Parma, Guanda, 1959, pp. 713-717 (col titolo redazionale *Intervento*), poi in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1095-1099: p. 1098.

un suo rimanere immobile, fosse autentica nel suo non escludersi come convenzionale, si offrisse anche come ipotesi di mero accadimento grammaticale pur non rassegnandosi a non sentirsi «parola», rivelasse l'eterno di questo oggi nel suo riconoscersi fragilissima provvisorietà; e che si aggrappasse all'«al di là» di una possibile absolutezza anche a costo di apparire astratta. La riga mozza, il ritmo, continuavano a travolgere come allusione finale a una trascendenza, o se si vuole come illusione: in ogni caso non erano, come per taluni, uno schema svuotato di ogni necessità e perciò muto, incomprensibile, capace solo di risvegliare una specie di oscuro rimorso e accettato per questo.³

La posizione dell'autore non può essere trascurata e giustifica la teoria della “salvezza nella forma”, cioè, nel caso di *Dietro il paesaggio*, del survoltaggio del linguaggio ermetico. In questo genere di dichiarazioni, si percepisce però un'esigenza apologetica legata alla temperie letteraria dell'epoca: la scelta neoermetica poteva apparire reazionaria, attestata su posizioni obsolete e avversate dai cosiddetti “detentori del gusto”. Non si può però fermarsi alla *pars destruens*: una volta che si sia appurata la sua *ratio* etica, la chiusura del linguaggio postermetico conta meno della sua espressione “positiva”, cioè del fatto che mentre chiude alla comunicazione piana dichiara qualcosa che non è solo mera grammaticalità o manierata convenzione. Oltre l'innegabile e spiazzante astrattezza, ottenuta “per eccesso” di forma, *Dietro il paesaggio* “parla di qualcosa”, configura la sua semantica, propone in positivo un mondo poetico dotato di una propria morfologia, per quanto difficile e unica. In un testo critico datato più o meno intorno alla metà degli anni Cinquanta, Zanzotto mette in luce questa specie di esigenza affermativa, che è poi un cardine etico della sua idea di poesia:

E persino nella “chiusura” dell'ermetismo si può individuare un elemento di forza, di ostinazione davanti all'inesprimibilità di una testa di Medusa, una volontà di comunicazione e quindi di realizzazione interiore, in cui la cifra-immagine esorcizzasse non nominandole direttamente, verità necessariamente sinistre, in un'allusione da “forte” a “forte”; o pretendesse esprimere incrollabili fondi dell'essere, al di là di ogni smentita inferta dalla coscienza: anche il più “conscio” dei nostri poeti, Montale, presenta in

³ Ivi, pp. 1098-1099.

qualche istante riverberi di un'antica *maiestas*, di uno star “sopra” e “fuori” per natura.⁴

Oltre la funzione di esorcismo della tragedia storica – vorremmo dire *via negationis* – che la critica ha messo ben in evidenza, il brano attesta una “volontà di dire” gli «incrollabili fondi dell'essere». L'espressione è probabilmente un richiamo a *Levania* di Sergio Solmi,⁵ rispetto a cui Zanzotto avrebbe espresso un'entusiastica adesione critica in un saggio del '57.⁶ Se *Dietro il paesaggio* è davvero in qualche modo l'archetipo del *corpus* zanzottiano, la sua priorità non interessa soltanto la concezione della lingua letteraria come “farmaco” o evasione; nella prima raccolta si gettano le basi di un universo poetico che, nonostante un'espansione lunga e diversificata, rimarrà sempre fedele ai suoi “attimi primordiali”. Similmente a quanto dice di Montale, anche Zanzotto sta “sopra” e “fuori”, o meglio “dietro”, assorbito e in qualche modo salvato dal suo panismo inverso. La sua opzione stilistica non è solo manovra di difesa, ma anche affermazione, sfida “ontologica” e conoscitiva. Agli inizi del *corpus* zanzottiano questo carattere positivo o catafatico della poesia risiede nel paesaggio: è dunque necessario chiedersi quali siano la *ratio* e le forme del paesaggio a partire dai meccanismi stilistici messi in campo. Dall'indagine sulla sintassi emerge come le strutture iterative siano fortemente implicate con quelle retorico-figurali, che la critica ha spesso raccolto sotto l'ombrello dell'analogismo. L'analogia rischia però di funzionare come etichetta generica, attraverso cui omologare una serie di fenomeni semantici sacrificandone le specificità. Il problema trascende il caso in esame e si collega al rilevamento d'una carenza metodologica. La categoria di analogia, così come quelle “sorelle” di allegoria⁷ e simbolo, si rifanno a un modello semiotico

⁴ A. ZANZOTTO, *Situazione della letteratura*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, pp. 1097-1095: p. 1089.

⁵ «...Era il confine, il mondo | di lava e roccia, il minerale cieco, | il punto fermo opposto alla insensata | fantasia delle forme. Era lo zero | che ogni calcolo spiega, era il concreto, | bianco, forato, calcinato fondo | dell'essere.» *Levania*, vv. 25-31, in S. SOLMI, *Opere*, I, *Poesie, meditazioni e ricordi*, t. I, (*Poesie e versioni poetiche*), Milano, Adelphi, p. 65.

⁶ A. ZANZOTTO, *Sergio Solmi e «Levania»*, «Aut-aut», 40, luglio 1957, poi in ID., *Scritti sulla letteratura*, cit., vol. I, pp. 59-73. Un interesse per *Levania* di Solmi è anche attestato esplicitamente da una variante di *13 settembre 1959 (Variante)*: «si segnala che il primo abbozzo [...] reca – tra le varie predicazioni di “Luna” – quella di “Levania di Solmi e Keplero”, in riferimento all'omonima poesia di Solmi». F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., p. 18, nota 3.

⁷ Sandra Bortolazzo propone un'interpretazione basata sull'allegoria nel suo saggio sui *Versi giovanili*. Cfr. S. BORTOLAZZO, *I «Versi giovanili (1938-1942)»*, cit.

“verticale”, in cui il rapporto tra lettera e “sovrasenso” funziona come paradigma forte nel succedersi e nel variare delle teorie. La verticalità del segno è un presupposto teorico dotato di una marcata direzionalità, collegato probabilmente – se si risale indietro nei secoli – a una metafisica dualistica. La ricaduta sul metodo di un simile modello (o *ipermodello*) epistemologico è il conio di strumenti tarati più sul singolo fenomeno semantico e meno sull’interazione orizzontale del tessuto retorico del testo. La preoccupazione verticale finisce per privilegiare la “statica simbolica” del testo, piuttosto che la sua dinamica.

Anche dispositivi analitici meno isolanti – come ad esempio quello di *campo semantico* – funzionano più come meccanismi di raggruppamento “per generalizzazione” che come rivelatori di configurazioni dinamiche. In uno studio dedicato a Rilke e a Baudelaire, Elena Fabietti ha recentemente messo in luce la necessità di analizzare i procedimenti figurali, pena l’incomprensione della ricchezza semiotica del testo poetico:

la nozione di *figura* non smette di porre questioni che superano il suo contesto d’origine. La *figura* si rivela allora un prezioso dispositivo euristico nel dare un nome, e una storia, a una serie di processi semiotici e di strategie “figurative” in senso lato, che vanno dalla reversibilità delle immagini in una rete di incessanti rimandi, alla resistenza alla rappresentazione mimetica (*somiglianza dissimile*), e che non possono essere riassorbiti in categorie semiotico-retoriche più stabili quali quelle di allegoria e simbolo se non perdendo importanti elementi semiotici. [...] L’immagine figurale, complicando il quadro delle possibilità figurative della poesia, al di là delle risorse semiotiche dell’allegoria e del simbolo, può forse contribuire a moltiplicare le vie d’accesso al testo poetico.⁸

La chiave teoretica adottata da Fabietti per fondare la sua analisi delle immagini poetiche è il meccanismo esegetico dell’“interpretazione figurale”, così come viene codificato nei lavori di Erich Auerbach. L’interpretazione tipologica permette di sviluppare un modello semiotico orizzontale, in cui le immagini mantengono la loro specificità e si connettono secondo il criterio della “somiglianza dissimile”. Non posso

⁸ E. FABIETTI, *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, Cuneo, Nerosubianco, 2015, pp. 15-16.

qui esaminare troppo nel dettaglio il problema teoretico:⁹ se da un lato il paradigma tipologico è uno strumento efficace per scardinare l'egemonia della semiosi verticale, dall'altro comporta inevitabili residui di quella direzionalità "teologica" tipica della pratica esegetica. Tuttavia, sviluppare il paradigma tipologico rimane una risposta brillante alla domanda euristica di nuovi strumenti interpretativi: a ben vedere, l'orizzontalità della relazione tipologica implica già una considerazione "dinamica" della sintassi figurale, cioè predilige l'interazione delle immagini rispetto alla semantica "insulare" delle teorie simboliche tradizionali. Agganciandosi a questioni di poetica,¹⁰ Fabietti si sofferma sulle «strategie figurative», che definisce come «i modi in cui le immagini sono organizzate, la loro relazione con il soggetto poetico»:¹¹ lo studio delle interazioni tra le immagini che costituiscono il testo poetico – oltre il singolo tropo – potrebbe restituire con maggior fedeltà alcuni aspetti "interazionali" dello stile, solitamente trascurati nella foga classificatoria o nel feticismo "del microscopio". Un simile approccio analitico si rivela molto fertile se applicato alla poesia simbolista e post-simbolista, in cui la tessitura iconico-retorica realizza configurazioni sempre meno convenzionali e tendenzialmente devianti rispetto alla percezione ordinaria. Non a caso, gli autori scelti da Fabietti – in cui così tanto pesa l'aspetto visivo o *figurale* – sono due padri indiscussi della via maestra della poesia novecentesca. Lo sviluppo di nuovi strumenti d'analisi rimane però tuttora in attesa di un fondamento teorico,¹² in cui si affrontino problemi estetici oltre a singoli studi di

⁹ Da me parzialmente discusso in L. CARDILLI, Recensione a E. FABIETTI (2015), *Immagini figurali* cit., «Acme», 6, 2, 2015, pp. 207-209, <http://riviste.unimi.it/index.php/ACME/article/view/6757/6701>.

¹⁰ Vale la pena citare un passaggio dedicato a Rilke, in cui si discute dell'approdo alla poetica della maturità (la poetica del "cuore" e del *Weltinnenraum*) nelle *Elegie duinesi*: «Al varco dell'opacità originaria, della ferita da cui la realtà chiedeva di essere estratta nella poesia dello *Stunden-Buch*, si sostituisce un varco irreversibilmente aperto, esibito come cifra dell'inappropriabilità del senso da parte del soggetto. [...] La significazione figurale agisce, come si è visto, nella relazione tra immagini temporalmente e spazialmente discontinue, raccogliendole nella simultaneità della visione. La significazione della figura è quella dell'impronta che mette in relazione non un segno e un significato (come farebbe invece un *signum proprium*) ma due immagini dissimili che significano solo in ragione della loro relazione. Il *Bezug* rilkeano condivide allora con la relazione figurale uno stesso paradigma rappresentativo: il visibile dell'immagine (la sua dicibilità) è in rapporto con l'invisibile sotteso ad essa attraverso una relazione *figurale*». E. FABIETTI, *Immagini figurali*, cit., p. 112.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Mi permetto di rimandare a un contributo in cui ho affrontato i preliminari teorico-metodologici della questione: L. CARDILLI, *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», 15, novembre 2016, http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/l-immagine-nel-verso-per-uno-studio-della-sintassi-figurale-del-testo-poetico/234, pp. 5-40.

poetica. Soltanto attraverso una riflessione estetica sarà possibile giungere alla formazione di una teoria “scalabile” e adatta per applicazioni di tipo “storiografico”.¹³

Tornando a Zanzotto, il mio proposito è quello di indagare le «strategie figurative», o *meccanismi figurali* attivi in *Dietro il paesaggio*. Lo studio dei meccanismi figurali è particolarmente utile per integrare e approfondire la *vulgata* critica, solitamente concentrata sui classici *topoi* come il paesaggio “araldico” e de-realizzante, l’“estenuazione analogica”, la rimozione della storia, *et coetera*. Per mezzo di una sorta di *epoché* dei principali luoghi critici “ufficiali” (che beninteso non devono essere rifiutati), diventa possibile studiare la “temperatura eidetica” del paesaggio, oltre all’insieme di tecniche che costituiscono la sua specificità figurale. A questo proposito, l’analogia potrebbe essere una categoria opaca, un ombrello di comodo sotto cui raccogliere le anomalie logiche e visive che affollano la raccolta. Ma le figure analogiche hanno spesso rilevanti e diversificate implicazioni percettive: montaggi bruschi, metamorfosi, dissolvenze, animazioni, immagini preziose e concettose in cui è necessario applicare il principio di una vera e propria “*visio difficilior*”.

Prima di affrontare una disamina dei meccanismi figurali in *Dietro il paesaggio*, si può rilevare almeno un’altra giustificazione in favore dell’applicazione di un simile metodo al *corpus* di Zanzotto. Anche l’interpretazione lacaniana, nonostante l’enfasi sullo slittamento metonimico del significante, rimane spesso ancorata alla verticalità semantica delle teorie simboliche classiche. L’oltranza stilistica di Zanzotto, per esempio ne *La Beltà*, tende a essere messa in relazione “mimetico-verticale” col linguaggio dell’inconscio o con quello, ridotto a chiacchiera, del capitalismo post-miracolo economico. Questo *cliché* o automatismo critico è in contraddizione con l’estrema lucidità della tecnica compositiva di Zanzotto, che è sempre sorvegliata anche nei momenti di maggior oltranzismo e intransitività comunicativa.¹⁴ Per quanto

¹³ Anche le vecchie estetiche hanno affrontato il problema: si pensi ad esempio all’estetica crociana, e alla sua teoria dell’immagine poetica, o “fantasma”: «dirò subito, nel modo più semplice, che l’arte è visione o intuizione. L’artista produce un’immagine o fantasma; e colui che gusta l’arte volge l’occhio al punto che l’artista gli ha additato, guarda per lo spiraglio che colui gli ha aperto e riproduce in sé quell’immagine.» B. CROCE, *Breviario di estetica*, Milano, Adelphi, 1990, p. 22.

¹⁴ Come lo stesso Agosti nota fin dal saggio del ’73, l’introduzione della prima edizione dell’Oscar antologico dedicato a Zanzotto. Cfr. *infra*, par. 3.2

l'interpretazione mimetica e verticale non perda la sua importanza, è possibile integrarla con un approccio che prenda in considerazione l'orizzontalità semantico-figurale del testo, dedicandosi allo studio delle *iuncturae* stilistiche, figurali e concettuali. Anche se oneroso in termini esegetici, l'impiego di strumenti legati a un modello semiotico orizzontale può rendere giustizia alla comunicatività dei testi di Zanzotto, che è sempre presente sotto la coltre spesso scoraggiante dell'*obscurisme*. Proprio a fronte di questa difficoltà intrinseca – anche relativa alla privatezza “lirica” con cui l'autore sciorina il suo universo mentale – la critica ha il compito di comprendere il testo senza fornire alibi e scorciatoie per una valorizzazione ingenua.

In *Dietro il paesaggio* la componente “visiva” svolge un ruolo centrale, a causa dell'impianto quasi sempre descrittivo dei componimenti. Il dato più evidente, che si impone in modo quasi preliminare a qualsiasi indagine sulle strategie figurali, è la natura ibrida, composta del paesaggio zanzottiano. Il paesaggio è un'entità plurale composta di almeno due “macroenti” diversi e compenetrati: l'elemento naturale e quello antropico. La topografia mitica di Zanzotto non è fatta soltanto da cicli stagionali, effetti di luce o montagne di un Nord inaccessibile; l'elemento antropico è presente in modo massiccio,¹⁵ e caratterizza pressoché tutti i testi di *Dietro il paesaggio*. Si intende elemento antropico in senso specificatamente geografico, rifacendosi alla geografia umana e culturale. Interni, piazze di paese, case, infissi, parapetti: il paesaggio veneto appare come una sovrapposizione organica e “paritaria” dello strato “naturale” e di quello “umano”. Come vedremo, questa solidarietà “geosimbolica” ha un preciso correlativo tecnico-stilistico nelle strategie figurali. In ogni caso, può essere utile ricondurla a un carattere specificamente veneto: nel suo *Appunti sul paesaggio lirico veneto*, Simone Maculan nota come la commistione tra

¹⁵ Se da un lato «la raccolta, tranne che per la figura del poeta, non lascia praticamente spazio ad altri protagonisti umani» (Alessandro Baldacci), dall'altro bisogna evitare il cliché di un paesaggio incontaminato popolato soltanto da «proiezioni letterarie» o “interlocutori naturali” («Quali concreti interlocutori dell'io lirico si danno invece, a profusione, alberi, colline prati, torrenti e nevi»). Lo spazio di *Dietro il paesaggio* è affollato anche di elementi antropici in modo paritario rispetto alle “sostanze” della natura. Le presenze umane, generiche o «diafane» (sempre Baldacci), giocano tuttavia un ruolo attanziale rilevante, benché del tutto interno al dinamismo della natura. A. BALDACCI, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori Editore, 2010, p. 95.

elemento naturale e antropico sia tipica degli autori dialettali locali appartenenti a diverse generazioni:

Vecchi e giovani, comunque, si trovano d'accordo sull'umanità del dialetto: anche il paesaggio, pur presente tra le pagine di questi autori, è fortemente intriso di connotazioni umane; è un luogo "abitato", non un limbo metastorico in cui ritirarsi per scansare la realtà.¹⁶

La citazione di Maculan vale solo parzialmente per la geografia del primo Zanzotto: sebbene il veneto "araldico" di *Dietro il paesaggio* sia pieno di «connotazioni umane», esse sono sottoposte a una continua tensione derealizzante. Il paesaggio appare dunque come un «limbo metastorico», in cui però è cristallizzato il carattere tradizionalmente ibrido della geografia veneta.¹⁷

Lo stesso Zanzotto, in una prosa del 1967 intitolata *Ragioni di una fedeltà*,¹⁸ dimostra una raffinata consapevolezza dell'intreccio "sinergico" tra uomo e natura che si realizza nel territorio.¹⁹ Dopo aver introdotto la categoria di «insediamento-fioritura» (che già di per sé è un'agglutinazione metaforica "osmotica"), opposta a quella di «insediamento-piaga», Zanzotto insiste sulla continuità quasi "ontologica" tra uomo e paesaggio:

¹⁶ S. MACULAN, *Appunti sul paesaggio lirico veneto*, «Forum Italicum», 40, 2, settembre 2006, pp. 366-390: p. 373.

¹⁷ È da respingere il rilievo di Maculan secondo cui con *Dietro il paesaggio* Zanzotto avrebbe «tentato la via della *mimesis*» «confidando nella raffinatezza dell'alfabeto lirico». Nonostante l'iperletterarietà e il parnassianesimo, gli eccessi sintattici e figurali orientano lo stile in senso anti-realistico e anti-mimetico. Ivi, p. 383.

¹⁸ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà*, in AA. VV., *Abitare in campagna. Il Feltrino*, Padova, Marsilio, 1967, pp. 17-20, poi in ID., *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 69-77.

¹⁹ Una consapevolezza simile a quella su cui si basano discipline come la geografia umana o soprattutto la geografia culturale. Si veda ad esempio la differenza tra *paesaggio geografico* e *paesaggio culturale*, tratta dal manuale *Geografia culturale* di Adalberto Vallega: «Nel caso del paesaggio geografico la realtà esterna – nel nostro caso i luoghi – ha il primato sul soggetto. I luoghi sono considerati come realtà oggettive e sono rappresentati secondo i principi del Razionalismo cartesiano, in base ai quali la realtà è scomposta in elementi (epistemologia disgiuntiva) e tra gli elementi si postula che esistano relazioni di causa ed effetto. [...] Nel caso del paesaggio culturale, invece, il soggetto ha il primato sulla realtà esterna. I luoghi non sono considerati come realtà a sé, ma in termini di simboli attribuiti loro dai soggetti, e i simboli sono assunti come le manifestazioni culturali del paesaggio. La realtà non è più spiegata, ma compresa nel suo insieme, circostanza che conduce a rappresentazioni in cui i simboli non sono visti come elementi connessi necessariamente da relazioni di causa ed effetto. [...] La rappresentazione non conduce a significati ricchi di senso, ma piuttosto mette in evidenza il *consenso*, vale a dire le armonie che la cultura ha creato tra esistenza, natura, società e trascendenza e ha manifestato attraverso le impronte sul territorio.» A. VALLEGA, *Geografia culturale*, Torino, UTET, 2003, pp. 244-245.

l'uomo, quale momento più ardente della realtà naturale, si colloca in essa al punto giusto, la riordina alle sue leggi e in ciò stesso ne rivela la preumanità, quell'attesa in cui essa si preparava alla sua più complessa riuscita (se non osiamo dire più alta) [...] Il paesaggio viene dunque ad animarsi e a meglio splendere nel lavoro umano che vi opera, perché al di sotto della sua apparente insignificanza esistevano elementi che un "giusto" antropocentrismo ha fatto risaltare. Nello stesso tempo un tipo determinato di società manifesta la propria raggiunta maturazione potenziando quella che si potrebbe dire l'espressività della figura di un territorio, grazie all'insediamento che vi si è formato.²⁰

Poco dopo Zanzotto indica l'Italia, e in particolare il Veneto, come luoghi "massimi" in cui si realizza l'«insediamento-fioritura», cioè l'integrazione "organica" tra paesaggio fisico ed insediamento antropico:

In certe zone della nostra regione, come quelle pedemontane e montane e specialmente nel Feltrino, si nota poi una presenza felicissima, che ha potuto preservarsi fino ad oggi: tutto un tessuto connettivo di antichi insediamenti rurali che costituisce il raccordo tra i piccoli e i mirabili centri urbani (o le ville) e la libertà di uno sfondo paesistico quasi intatto.²¹

Anche nella prosa *Un paese nella visione di Cima*²² Zanzotto sottolinea le straordinarie peculiarità del paesaggio veneto, che ha dato vita quasi per un processo "evoluzionistico" alla sua illustre tradizione pittorica:

E sarà inutile ripetere che i paesaggi erano "preparati", che attendevano l'occhio capace di vederli; diremo meglio che essi, un po' alla volta, hanno generato quest'occhio, sono divenuti "occhio". Sembra cioè che un destino

²⁰ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà*, cit., p. 70. Questa citazione potrebbe essere ascritta alla corrente della geografia culturale d'indirizzo spiritualista; si vedano esempio le tesi di Herbert Lehmann: «Lehmann afferma che ogni porzione della superficie terrestre ha un proprio *Ausdruckspotential* (potenziale espressivo) ricavabile dalla natura geografica, ma si tratta di qualcosa di effimero e inconsistente se non viene, per così dire, «isolato» attraverso l'osservazione consapevole. In altre parole, non esiste un oggetto paesaggio valido di per se stesso, ma un paesaggio culturale in quanto valorizzato dalla percezione sensoriale, soprattutto visiva, e che, quindi, poggia i suoi significati sul soggetto». G. ANDREOTTI, *Riscontri di geografia culturale*, Trento, Colibri, 2002, p. 132. Cfr. A. VALLEGA, *Geografia culturale*, cit., p. 50.

²¹ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà*, cit., p. 71.

²² A. ZANZOTTO, *Un paese nella visione di Cima*, «La Provincia di Treviso», V, 4-5, luglio-ottobre 1962, pp. 31-32, poi in ID., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 39-46.

particolare sia toccato al paesaggio veneto piuttosto che a qualsiasi altro, se è vero che qui ha raggiunto il suo momento più alto questa evoluzione, che qui il colore è divampato nella pienezza del suo tempo, escludendo per sempre la possibilità di una pittura che non rispondesse all'appello coloristico come alla propria realtà più profonda.²³

Questa immagine quasi esheriana del paesaggio che genera “organicamente” la sua stessa rappresentazione è particolarmente eloquente rispetto al “pensiero geografico” di Zanzotto. Al di là della spessa patina iperletteraria, *Dietro il paesaggio* è dedicato a una natura che sconfina continuamente nell'umano, che anzi lo ha preliminarmente inglobato in una specie di ecosistema, di unità biologica superiore.²⁴ Un simile esame delle teorie “ecologiche”²⁵ di Zanzotto permette di inquadrare le “tecniche figurative” adottate nella raccolta; ma, prima ancora, di mettere a fuoco il repertorio iconografico, che non può ridursi al semplice *topos* di un'arcadia “ermetica”. Per quanto dissimulato dal forte livello di astrazione e dal parossismo dei meccanismi figurali, il paesaggio mantiene caratteristiche tipicamente venete; di un venetismo “ideologico” venato di nostalgia premoderna, ma anche arricchito dalle istanze etico-democratiche vicine a una certa estetica “popolare”.²⁶ Sempre in *Ragioni di una fedeltà*, Zanzotto si sofferma sui tipici insediamenti rustici veneti, decantando in modo un po' oleografico il mito armonico della società *d'antan*:

²³ Ivi, p. 40.

²⁴ Zanzotto direbbe “biologale”, con una connotazione etica e quasi trascendente-religiosa. «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». A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, in A. PIETROGRANDE (a cura di), *Per un giardino della terra*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 3-7, poi in A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 29-38: p. 33.

²⁵ Di ecologia *ante litteram* ha parlato Stefano Dal Bianco: «Potremmo insistere sulla “attualità” persistente della sua scrittura, che fin dagli anni Cinquanta si fece portavoce di un'ecologia *ante litteram*, ivi compresa una altrettanto precorritrice “ecologia della mente”» ID., *La religio di Zanzotto fra scienza e poesia*, in AA. VV., *Atti di INCONTROTESTO*, Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, Siena, ottobre-novembre 2011, Pisa, Pacini Editore, pp. 29-38: p. 30.

²⁶ Un'estetica che poi è un'etica legata alla società contadina premoderna (pre-anni Cinquanta) in cui Zanzotto è cresciuto. Varie tracce di questo *habitus* condiviso da molti intellettuali dell'epoca (si pensi a Pasolini) si trovano ad esempio nello scritto *Premesse all'abitazione*, di argomento autobiografico. «Si deve riconoscere che non è solo per diffidenza o indifferenza nativa che la gente parla ed emula poco: c'è tutto questo ma c'è anche un durare di convenzioni per cui certe cose contano e meritano, anche nel vuoto di denaro.» A. ZANZOTTO, *Premesse all'abitazione*, in *Premesse all'abitazione*, in AA. VV., *Sette piaghe d'Italia*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 137-166, poi in A. ZANZOTTO, *Altri luoghi*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1027-1050: pp. 1030-1031. Sul versante poetico si pensi alla serie *Mistieròdi (Idioma)*, “*ubi sunt*” in dialetto dedicato ai vecchi mestieri scomparsi. Sull'antimodernità ideologica di Zanzotto, nemico della tecnica e cultore del «mito della campagna» (con Heidegger), cfr. F. ERSPAMER, *Paura di cambiare*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 16-24.

Queste umili casupole accennano a una verità ed a una completezza di vita, hanno una loro dignità e autonomia tanto nel sommerso riecheggiare i motivi della villa quanto nel contrapporre moduli propri. Appaiono abitazioni le cui elementari strutture sono originate da elementari bisogni, ma che si fanno vivide di una specie di sapienza per l'immediato sedimentare in un accordo con quanto le circonda, per il loro risonare dell'essenza stessa delle mille cose da cui traggono ragione di esistere. È un amore per l'armonia che pur con mezzi minimi vuole pronunciare la sua parola che viene tollerata a malapena: realtà di un popolo mai disfatto nella sua battaglia per preservare la vita, la vita di tutti; realtà di un ceto che si distingue dalla casta dominante con l'opporle virtù ad essa ignote ma capaci di intendere certi valori, soprattutto estetici, che nell'ombra di quella vengono affermati, e di appropriarsene in qualche maniera.²⁷

Non è difficile ravvisare questa visione al fondo di molti componimenti in *Dietro il paesaggio*: pensiamo alla sezione *Sponda al sole*, in cui l'aspetto armonico si afferma con maggior insistenza che nel resto del libro. Nel primo componimento della sezione l'io si sente tenacemente installato e radicato nella *Gemeinschaft* del "suo paese", protetto in un cronotopo insulare²⁸ che riproduce l'organicismo idealista teorizzato nelle prose. Si vedano alcuni passaggi (ma si potrebbe scegliere pressoché ogni verso): «Leggeri ormai sono i sogni, | da tutti amato | con essi io sto nel mio paese, | mi sento goloso di zucchero; | al di là della piazza e della salvia rossa | si ripara la pioggia», *Nel mio paese*, vv. 1-6; «Sul libro aperto della primavera | figura mezzodì per sempre, | è dipinto ch'io viva nell'isola, | nell'oceano, ch'io viva nell'amore», *A foglia ed a gemma*, 17-20. Dalla fantasia bucolica di *Al di là* allo scialo metamorfico delle attività stagionali in *Là cercando*; dalla celebrazione "idrografica" di *L'acqua di Dolle e Con dolce curiosità* fino al "dittico" per *Lorna*: ognuna di queste "vedute" poetiche può essere efficacemente messa in relazione con un passaggio significativo da *Un paese nella visione di Cima*:

²⁷ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà*, cit., pp. 71-72.

²⁸ Sugli elementi marini in *Dietro il paesaggio* si è soffermata Beverly Allen, nella sua lettura della sezione *Atollo*, ad esempio quando parla di «sovrapposizione della scena montuosa all'atollo» o di «paesaggi che rasentano l'allucinazione, fra regioni montuose che, con una metafora distorta, si trasformano improvvisamente in zone tropicali.» B. ALLEN, *Verso la «beltà»*, cit., pp. 26, 36.

è in primo luogo nel paese e nei suoi dèi che bisogna credere. Il paese si impone con la sua grazia violenta, piena e rapida (può esserci una violenza della grazia, una sua fatalità). Le strutture geologiche, mare piana colli e vette tutti a portata d'occhio; il manto agreste condizionato dall'uomo, il manto boscoso (in altri tempi favolosamente esteso), gli alberi e il loro individuo definirsi nella fantasia dei fogliami, il soave trapasso di ciascuno di questi elementi nell'altro.²⁹

Vari fenomeni stilistici che la critica tende a motivare ricorrendo soltanto a fattori letterari o simbolici hanno in realtà un'origine percettiva e geografica, magari mediata dalla cultura figurativa. Questo non significa negare lo spessore simbolico dell'“atollo” o del “paese” come entità materna e protettiva, ma impone una riflessione sulla natura visuale della poesia di *Dietro il paesaggio*. Si pensi alle strutture geologiche comprese nello stesso colpo d'occhio; al *trapasso* degli elementi l'uno nell'altro, quasi attraverso lo sfumato; alla «violenza» estetica con cui «si impone il paese»: ciascuno di questi elementi ha numerosi correlativi stilistici nella raccolta, e la sua semantica diventa più comprensibile e analizzabile abbandonando la prospettiva verticale del senso (o del non senso) e ragionando in termini di semiosi orizzontale. Le poesie di Zanzotto sono simili a quadri (a volte anche vedute “ideali”) i cui soggetti trapassano l'uno nell'altro, cercando di mimare “verbalmente” l'organicismo della natura veneta (che è un campione privilegiato di tutta la natura). Leggere l'oltranza analogica in un modello semiotico verticale porta di necessità a scontrarsi con l'imparafrasabilità del testo, o con un'esegesi più o meno pericolante dei singoli *loci*, di cui è possibile quantificare il maggiore o minore “tasso di ermetismo”. Al contrario, un modello semiotico orizzontale permette di concentrarsi sul “repertorio iconografico” oltre che sulle tecniche di costruzione e interazione delle immagini poetiche.

In un'altra pagina di *Ragioni di una fedeltà* si trova un vero e proprio repertorio di elementi che affollano le poesie di *Dietro il paesaggio*: la panoramica di Zanzotto si conclude con una riflessione nostalgica sull'estetica popolare, che acquista una

²⁹ A. ZANZOTTO, *Un paese nella visione di Cima*, cit., p. 41.

connotazione morale. Da notare la sottolineatura diretta del fatto che l'insediamento sia organicamente "fuso" nella compagine naturale:

Ed ecco la loggetta dalla quale si può godere il sole ed esporre al sole i prodotti del campo, ecco magari una sola colonna, o accenno di colonnato che pure ha identificato un suo ritmo, o la finestrola, o la serie di finestrole talvolta delicatamente ornate, che hanno cieli nevi e boschi da inquadrare nella lenta fantasmagoria delle stagioni. Eleganze nette pur nella loro embrionalità, tensioni di coscienza artistica e paesistica appena uscenti dal virtuale: ma c'è la facciata, il portico, il cortile, la disposizione delle costruzioni, c'è un'insieme che si è fuso all'insieme più vasto delle figure naturali. Appariva così, nelle sue sfumature più complesse di quanto talvolta si creda, la creatività di una cultura che era popolare senza essere «di massa», appariva lo spazio per i lavori, per i beni, per gli strumenti di chi faticava nell'anonimato ma non si perdeva e non disperdeva: specie in queste zone alpestri dove tutta la gente è temprata alla fierezza e all'indipendenza.³⁰

Questa ideologia, che incrocia etica ed estetica, è alla base dell'osmosi figurale che informa il tessuto retorico di *Dietro il paesaggio*. L'analogismo radicale è spia dell'opzione post-ermetica e dell'eccesso iperletterario, ma va anche collegato al culto di Zanzotto per una società premoderna e rurale, in cui si ha «sete e fame all'ora giusta» (*Perché siamo*, v. 40), secondo il classico *topos* della sobrietà contadina. Al di là delle connotazioni euforiche o disforiche che acquista di volta in volta nei singoli testi, il "paesaggio dinamico" è sede di un primitivo estetico-morale: le forme si mescolano non tanto per volontarismo panico quanto per una co-appartenenza originaria. *Topoi* come «discendi in tumulto | dalle madide chiome dei paesi» (*Primavera di Santa Augusta*, vv. 16-17) o «Canestri colmi di pioggia di valle» (*Lorna*, v. 33) vanno ricondotti a questo organicismo di base, oltre che interpretati all'interno dei contesti figurali di appartenenza.

Un altro *topos* da collegare al "pensiero geografico" zanzottiano è quello della finestra: in varie poesie ricorre – in modo anche leggermente dissimulato – la vista su un esterno incorniciato da una finestra. La finestra funziona come canale "percettivo" che

³⁰ A. ZANZOTTO, *Ragioni di una fedeltà*, cit., pp. 72-73.

lega lo spazio domestico a quello esterno, sorta di “occhio inorganico” o quadro involontario, a ribadire la naturalità primaria e l’origine percettiva delle pratiche estetiche.

La compenetrabilità di spazio antropico e spazio naturale fa parte di una circolazione più grande: tutta la natura è un flusso di elementi che trascorrono l’uno nell’altro, ed ogni singola sostanza è presa in una specie di dinamismo perenne. L’*adiectio* parossistica che informa la sintassi è una realizzazione stilistico-formale di quest’idea. Considerando il piano delle strategie figurali, *Dietro il paesaggio* è caratterizzato da continui fenomeni di osmosi tra elementi naturali e antropici. Il libro si presta particolarmente a uno studio della sintassi figurale anche per il particolare rapporto di Zanzotto con le arti figurative: il padre di Zanzotto era pittore e decoratore, e sappiamo quanto la presenza delle sue opere contribuì a formare l’immaginario zanzottiano. Come vedremo, molte poesie di *Dietro il paesaggio* diventano più comprensibili se “percepite” come un quadro.³¹ Non si tratta di *ekphrasis* o di citazione iconografica: è invece una sorta di configurazione di *default* dell’universo finzionale rappresentato nei testi poetici, che non solo presuppongono la memoria del repertorio figurativo, ma arrivano ad acquistarne la consistenza estetica, pur tenendo ferma la diversità del *medium*.

A questo proposito soccorre la citazione dall’intervista a Marco Paolini:

P: Pitturare, fissare, narrare con le parole...

Z: Sì.

P: Come la scrittura del cinema o come in pittura?

Z: Forse è come per un pittore. Ma, nel mio caso, c’è il rispetto della mia tradizione familiare, a cominciare da mio nonno e da mio padre, che erano due bravi pittori e decoratori.

P: Tuo padre dipinse un affresco nella tua stanza, vero?

³¹ In un suo saggio dedicato al cromatismo specifico del viola e dell’oro, Niva Lorenzini rileva la dominante pittorica del primo Zanzotto: «dai *Versi giovanili* a *Dietro il paesaggio* prevale ad esempio una “percezione pittorica” del paesaggio che culmina appunto nel cromatismo dell’oro». N. LORENZINI, *Variazioni in viola e oro*, «L’Immaginazione», 175, febbraio-marzo, 2001, pp. 31-33: p. 31.

Z: In una stanza della vecchia casa dove abitavamo, e che ora non è più nostra. Quell'affresco probabilmente mi ha molto condizionato... Mio padre, che era pure un bravo miniaturista, aveva creato, su tutti e quattro i lati del salotto lungo il soffitto, una specie di fascia paradisiaca, in cui si vedevano “coabitare” galli cedroni, passeri, aironi, fruttiere stracolme e alberi in stagioni diverse, di maturazione e di fioritura...³²

All'inizio di una poesia raccolta in *Versi giovanili*, il compromesso tra poesia e pittura viene esplicitamente tematizzato:

Davvero soffici pennellate
di verde pallido
sono gli alberi lassù nel bosco
e la loro freschezza è un fiume
5 perduto in minime radici.

Qui cicale grigie
sono ormai tutte le erbe,
il vento si è rattrappito
lucertola delle pietre
10 e delle fessure
ha paura del sole ch'è un nido
d'aspri falchi.³³

Questi versi sono il miglior avviamento allo studio delle strategie figurali in *Dietro il paesaggio* e nel resto del *corpus*: l'autore confessa esplicitamente un meccanismo che agisce nella gran parte dei testi. Oltre a essere un omaggio “verbale” alla grande tradizione della pittura veneta, la poesia del primo Zanzotto incarna fino in fondo il famoso precetto oraziano, *ut pictura poesis*.

³² A. ZANZOTTO, C. MAZZACURATI, M. PAOLINI, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango Libri, 2007, pp. 16-17.

³³ *Davvero soffici pennellate*, vv. 1-12 (*Versi giovanili*).

2.2. IL “MONTAGGIO ANALOGICO”: DAL QUADRO ALL’INQUADRATURA

Come si è discusso in precedenza, la critica tende a interpretare il rapporto io/paesaggio sbilanciandosi sull’io, “dalla parte” dell’io. Si sviluppa così l’idea di un io che disinveste il suo statuto enunciativo in favore del paesaggio, rifugiandosi in una specie di cronotopo senza tempo, o meglio governato dalla temporalità ciclica della natura (da qui la centralità del ciclo stagionale a livello del macrotesto). Abbiamo visto però che l’istanza dell’io non viene rimossa dai testi di *Dietro il paesaggio*, sebbene sia ridotta ai minimi termini. A causa della scarsa consistenza e della passività dell’io lirico, è già possibile parlare di “deflazione” o “riduzione” ben prima del *grammaticalismo* di *Vocativo*.³⁴ Nell’economia prevalentemente descrittiva di *Dietro il paesaggio*, la deflazione dell’io avviene tramite una sua riduzione a “occhio”. Ancora prima della rimozione e del nascondimento, l’io si trasforma in uno specchio³⁵ che rimanda le immagini del paesaggio, pur essendo contemporaneamente preso al suo interno. Questa riduzione del soggetto a organo della vista, prima di essere esplicitamente tematizzata nell’*Ecloga IV*, è realizzata stilisticamente attraverso quello che si può definire “*montaggio analogico*”. L’intensità media della corrente analogica è tale da inibire la creazione di uno sfondo stabile su cui l’io si stacchi come istanza o figura coerente. Anche nelle sequenze basate su una serie paratattica di verbi in prima persona,³⁶ la funzione “attanziale” dell’io è erosa dalle spinte confusive dell’analogismo. Il risultato è un assorbimento, una comprensione dell’occhio nello sfondo. Nell’indagine figurale e in definitiva semantica qui proposta, sarà più produttivo indagare la specificità di questo occhio, invece di concentrarsi sul dispositivo dell’io lirico e sui suoi meccanismi difensivi. Si veda ad esempio *Ormai*: sebbene il processo evasivo venga esplicitato, il vero motivo di interesse risiede nella sequenza nominale che precede la “scoperta”.

³⁴ La “riduzione” o “deflazione” dell’io (secondo la formulazione di Enrico Testa) è una costante della poesia secondonovecentesca. Cfr. E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 20; P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia contemporanea*, cit., pp. 41 e ss. Per un rilevamento del fenomeno riferito a tempi più recenti, cfr. G. SIMONETTI, *Mito dell’origine, nevrosi della fine*, «L’Ulisse», 11, 2009, pp. 51-56: p. 56.

³⁵ Sulle immagini speculari in *Dietro il paesaggio* si veda B. ALLEN, *Verso la «beltà»*, cit., pp. 44-45.

³⁶ Si pensi a casi di parallelismo debole come *Quanta notte*, o alle *subnexiones* con anfora della prima persona singolare del passato prossimo.

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

I tappeti scoperti
le logge vibrano 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.

La struttura nominale del componimento esemplifica ciò che ho chiamato *montaggio analogico*. Una sequenza di immagini circostanziate e con debole eterogeneità semantica viene presentata senza che nessun verbo istituisca una relazione strutturale. Prendendo liberamente in prestito il termine dalla linguistica, potremmo intendere la *distributio* come una *sequenza presentativa*, in cui il valore semantico di *ormai*, avverbio “senza oggetto”,³⁷ induce al completamento tramite verbo essere. La struttura completata suonerebbe come **ormai c'è la primula, il calore, l'acume...* Come risulta dallo spoglio sintattico, i costrutti presentativi, anche ellittici, sono idiosincratici in *Dietro il paesaggio*. La struttura presentativa potrebbe essere una manifestazione superficiale, linguistica, del montaggio figurale analogico. In questo caso la “portata” dell'analogismo è piuttosto ridotta: l'ambientazione primaverile, introdotta fin dal primo verso, fa da collante per la sequenza, che procede a fisarmonica tra l'esterno e l'interno percettivo dell'io. Dalla *primula* (fiore che spunta al primo ritirarsi della neve) si passa al *calore ai piedi*, una sensazione corporea e interna,³⁸ e poi di nuovo all'esterno, ma stavolta su un piano astratto («il verde acume», un campione del geometrismo derealizzante tipico del primo Zanzotto).³⁹ Seguono tre dettagli esterni, due “realistici” e antropici (tappeti e logge), l'altro naturale, spinto verso l'astrazione

³⁷ L'interpretazione sintattica che lega *Ormai* al verbo del v. 8 (*Qui non resta*), con forte iperbato transfrastico, sembra meno preferibile per *usus scribendi* e scelte di punteggiatura.

³⁸ Che, all'opposto di quanto dice Dal Bianco nel commento, mi sembra in antitesi ai sintomi dei geloni contratti probabilmente dal poeta nell'inverno del '44. Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1404.

³⁹ Ma *acume* potrebbe anche riferirsi al cromatismo acceso del verde primaverile, col significato figurato di «Intensità, vivezza (di una sensazione, di un sentimento, dello sguardo)» (GDLI).

dall'elaborata analogia apposizionale (che introduce un ulteriore elemento animale).⁴⁰ I due punti svolgono una funzione di stacco, e si ritorna alla “focalizzazione interna”, con il *male* e la *sete*. In questo caso, l’analogismo è piuttosto contenuto, e l’effetto di *obscurisme* è più che altro dovuto alla sinergia tra la struttura nominale e la sequenza paesistica “scorciata”. In ogni caso, vestirsi del paesaggio come di un «indumento»⁴¹ tematizza metaforicamente i meccanismi figurali messi in campo nella sequenza: il montaggio analogico, il fuoco sul dettaglio, la tecnica “presentativa” e la comunicazione a doppio senso tra interiorità ed esteriorità naturale.

Un altro aspetto della tecnica con cui Zanzotto “monta” le immagini poetiche può essere definita *osmosi figurale*. I confini tra i *realia* sono labili o violati, ed elementi dell’io, del paesaggio naturale e di quello antropico si mescolano in una specie di continuo omeomorfismo. Nell’ambito della topologia matematica, due oggetti sono omeomorfi se si possono trasformare l’uno nell’altro con una deformazione priva di strappi, incollature e sovrapposizioni. Le sostanze in *Dietro il paesaggio* si trasformano una nell’altra, in una costante circolazione di attributi che è riduttivo collegare alla sinestesia o alla metonimia. L’assenza di confini, o, se si vuole, di strappi o “giunture” nelle deformazioni aumenta la sensazione di informale e in conseguenza di iperletterarietà; ha inoltre un effetto distanziante, che forse contribuisce allo straniamento riscontrato dai lettori di ieri e di oggi.⁴² Il paesaggio “araldico” è statico e freddo soltanto in superficie mentre in realtà nasconde delle strutture in piena agitazione. I fenomeni di osmosi figurale non comportano soltanto uno scambio di attributi, ma anche la neutralizzazione o marginalizzazione degli attributi non pertinenti rispetto ai percorsi analogici selezionati. A questo proposito è utile citare un brano di Stefano Agosti, che in *Modelli psicanalitici e teoria del testo*

⁴⁰ A ben vedere il baco da seta, animale d’allevamento, sta in bilico tra il dominio antropico e quello naturale. Cfr. *infra*, p. 198.

⁴¹ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1404.

⁴² Si vedano le “reazioni” dei primi esegeti, come Fortini o Bàrberi Squarotti, cfr. *supra*, paragrafo 1.1. Per la critica più recente, si veda l’interpretazione “già” metalinguistica di Carboognin, che risolve l’analogismo come esibizione conclamata della convenzionalità letteraria (e storico-antropologica), in una «denuncia [...] praticata a livello tematico, della non-inerenza rispetto al reale della voce lirica del soggetto, come anche delle stesse “voci” della Tradizione». F. CARBOGNIN, *L’«altro spazio»*, cit., p. 183.

ragiona sul funzionamento della metafora, sulla scorta della *bi-logica* di Ignacio Matte-Blanco:

nel principio di simmetria, la funzione proposizionale che definisce una classe si pone come inclusiva riguardo a tutti gli individui di questa classe, e come esclusiva riguardo a tutte le altre funzioni proposizionali suscettibili di definire questi stessi individui come appartenenti ad altre classi o insiemi. Un individuo è l'altro (è intercambiabile con l'altro) sulla base di una sola funzione preposizionale che neutralizza tutte le altre e, per ciò stesso, tutte le altre classi (o insiemi) d'appartenenza degli individui.⁴³

La complicata disamina di Agosti si basa su una concezione epistemologica “rigida”, che vede dialetticamente contrapposte la logica distintiva e quella confusiva. Nonostante una tale separazione dialettica sia oggi superata in direzione di un'articolazione più sfumata tra i due stili di pensiero, bisogna notare l'acume con cui il critico mette a fuoco il ruolo della “polarizzazione” all'interno dei procedimenti metaforici.⁴⁴ Nel “raggruppamento” metaforico un predicato (o una proprietà) comune viene esteso a tutti gli individui, mentre ogni altra possibile predicazione è neutralizzata. Come prescrive poi l'estetica “differenziale” o – se si preferisce – la poetica dello scarto, lo “shock” metaforico dipende dalla marginalità della categoria dominante rispetto al senso comune:

il processo di identificazione sarà – per il pensiero cosciente o asimmetrico – tanto più “forte” (tanto più marcato) quanto più la base a partire dalla quale tale processo si effettua è costituita da una funzione proposizionale secondaria, o subordinata, rispetto ad altre funzioni proposizionali primarie (per così dire), che definiscono le altre classi d'appartenenza agli individui.⁴⁵

Al di là dell'impostazione strutturalista di Agosti, è interessante sviluppare il legame tra la rinegoziazione assiologica interna ai semi coinvolti nella metafora e lo straniamento subito dal “pensiero cosciente”. L'effetto di informale provocato dai

⁴³ S. AGOSTI, *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 14.

⁴⁴ Lo stesso Agosti segnala la sua vicinanza alla retorica del Gruppo μ , *ivi*, p. 16.

⁴⁵ *Ivi*, p. 14.

tropi “ad alto analogismo” in *Dietro il paesaggio* non dipende soltanto da attribuzioni semantiche inattese, ma anche dalla neutralizzazione delle aspettative convenzionalmente legate alle sostanze presenti nel testo. Lo shock metaforico ha una natura eminentemente pragmatica, perché chiama in causa aspettative e presupposizioni legate sia alle funzioni testuali (ad esempio associate al genere) sia agli stati di cose rappresentati dal testo.

Con e oltre l’epistemologia strutturalista di Agosti – tutto sommato ancora potentemente binaria – quando si esamina una sintassi figurale basata sul *montaggio analogico* è bene tener conto sia degli omeomorfismi sia delle violazioni o neutralizzazioni delle normali attribuzioni di senso. Lo stile informale ottenuto in *Dietro il paesaggio* – a livello processuale – non è così dissimile da quello che caratterizza *La Beltà* o le raccolte della maturità.⁴⁶ Anche quando la lingua viene forzata in direzione della deriva significante, è l’eversione logica a giocare il ruolo più significativo all’interno dei meccanismi testuali. Le catene proliferanti de *La Beltà* generano un testo esplosivo a livello superficiale, in cui l’eversione più intensa si colloca tuttavia sul piano logico, o, se si preferisce, su quello della «mobilità semantica».⁴⁷ Associare due immagini in modo violento e inconsueto e giustapporre due parole secondo il criterio della “catena significante” sono tecniche che producono lo stesso effetto pragmatico, pur nella diversa specificità “di superficie”. In entrambi i casi, il montaggio sperimentale (la *iunctura acris*, direbbero i classici) crea nel lettore una sensazione di straniamento forzoso: il testo obbliga a riconfigurare o sospendere le nostre presupposizioni sul mondo. Questa riconfigurazione è in realtà molto semplice, e si basa su un doppio movimento: neutralizzare le predicazioni comuni e sostituirle con topicalizzazioni private e non convenzionali. Ai diversi livelli del *corpus*, ciò che cambia è semmai il funzionamento di queste “topicalizzazioni sostitutive”, la loro maggiore o minore inintelligibilità e intensità, il tipo di materiali impiegati, la sinergia con le esemplificazioni realizzate a livello dello stile. A questo si aggiunge la

⁴⁶ Carboognin ha ipotizzato «una sorta di continuità tra la tattica di avvolgente occultamento dell’oggetto (sia esso costituito dal paesaggio reale, dalla poesia, dallo stesso io lirico) nella coltre degli stilemi ermetizzanti caratterizzante *Dietro il paesaggio* [...] e la tattica di sottoporre lo stesso oggetto a una tattica di dis-identificazione. Esempio, a questo riguardo, appare il proemio alla *Beltà*, in cui l’oggetto è immortalato nell’indeterminata transattività del suo «decedere verso». F. CARBOGNIN, *L’«altro spazio»*, cit., p. 194.

⁴⁷ L’espressione è di Sandra Bortolazzo. Cfr. *supra*, pp. 48, 129.

sovradeterminazione simbolica che l'intertestualità comporta, via via più intensa con l'accrescersi del *corpus*.

All'altezza di *Dietro il paesaggio* violazioni e riconfigurazioni logiche avvengono tutte all'interno del codice post-ermetico: il regime analogico tradizionale viene intensificato (complici gli innesti surrealisti), e l'effetto di informale è ottenuto portando all'estremo le procedure retoriche codificate dalla *koinè* post-simbolista.

A questo proposito è utile richiamare la monografia metrica di Dal Bianco. Anche rispetto al sistema figurale Zanzotto "tradisce per amore": se è vero che «la memoria ritmica del lettore viene costantemente disattesa»,⁴⁸ lo stesso si può dire della "memoria" o percezione figurale. È possibile parlare di un'anti-inerzialità figurale, basata su una serie di scarti, di saturazioni, di anomalie rispetto alla figuralità tradizionale. Esattamente come per la metrica, la figuralità classica è presupposta "pragmaticamente", e le singole costellazioni di immagini variano e dissimulano i codici tradizionali. Questo principio di scarto "semantico" è probabilmente una costante stilistica del *corpus*, pur nell'eterogeneità di temi, lingue e materiali.

Possiamo individuare due strategie costanti alla base dello straniamento retorico che spiazzano il lettore di *Dietro il paesaggio*. Da una parte, l'osmosi tra i *realia* produce un effetto di legato, un continuo sfumare dei contorni tra le figure. Si può parlare di una *supersintassi*, che tende al limite verso un paradossale omeomorfismo, un'equivalenza "senza strappi" di ogni sostanza con ogni altra. A questo proposito è utile citare un passo tratto dall'intervista *Su «Il Galateo in Bosco»* (1979), in cui Zanzotto "illustra" un'idea di testo stratificata e pluridimensionale, attraverso la sua consueta miscela di creatività e teoresi:

E in quella che si dichiara o propone per poesia lo spessore polifonico, o polidisfonico o poliequivocante di ogni luogo si riversa nel luogo-lingua, nel suo continuo sbocciare o scoppiare (almeno nelle otto dimensioni

⁴⁸ S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 48.

«richieste» nella fisica!) e, contemporaneamente, nel suo essere, in quanto testo, potenziale sovrapposizione di tutto su tutto, onnivoro punto.⁴⁹

È interessante notare come il linguaggio derivi la sua struttura stratificata e esplosa da quella dei luoghi: nonostante le ascendenze strutturaliste e lacaniane, Zanzotto non cade mai in un logocentrismo acritico e anti-realistico (in senso filosofico). Semmai, va notato l'isomorfismo tra realtà e linguaggio, attivo ai vari strati e livelli di complessità.

La seconda strategia riguarda l'alto tasso di incongruenza semantica, che tende a isolare le singole immagini, a bloccarle nel momento stesso in cui le connette in una serie vorticoso di metamorfosi. L'eccesso di connessione tra i tropi crea così l'effetto opposto, isolando le immagini in una serie di istantanee che non si integrano in un quadro d'insieme.⁵⁰ Walter Siti – nella sua lettura del 1975 di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* – ha descritto con efficacia il meccanismo, rubricandolo sotto l'etichetta dell'*elisione*, relativa sia al piano sintattico sia a quello tematico:

l'elisione [...] si presenta come eliminazione (portata a un alto grado di significatività) dei nessi sintattici subordinati e con l'alta frequenza di frasi nominali. Ma si presenta anche, a livello tematico, come l'isolamento simbolico degli oggetti frequentati dalla poesia, oggetti che sembrano coagulare il vuoto. Tali oggetti sono noti a chi conosce Zanzotto: fiori frutti elementi di paesaggio che per l'elisione costante del tessuto connettivo (dell'«ambiente») hanno la lucidezza delle pietre preziose.⁵¹

L'«elisione del tessuto connettivo» è un fenomeno ampiamente rappresentato già in *Dietro il paesaggio*, e può essere utilmente studiato a livello del rapporto tra le

⁴⁹ A. ZANZOTTO, *Su «Il Galateo in Bosco»*, «Spirali», 7, luglio-agosto 1979 (titolo originale: *Lalangue, il dio birbante*), poi in ID., *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1217-1221: 1218.

⁵⁰ La sconnessione delle immagini è un argomento fondamentale della stroncatura del 1951 di Pier Luigi Contessi, che compie il rilievo attraverso categorie analitiche di stampo crociano: «Le immagini sono irrimediabilmente chiuse in sé medesime e sterili e vane; non un ritmo che le sorregga e le avvicini, non una continuità, una linea fantastica o un mito o uno stato d'animo e neppure una struttura (o anche una sola eleganza) delle tante che offre la tradizione: ma solo quest'arida unità di stile inutile e assurdo». P. CONTESSI, Recensione a *Dietro il paesaggio*, «Il mulino», I, 1, novembre 1951.

⁵¹ W. SITI, *Per Zanzotto. Possibili prefazi*, «Nuovi Argomenti», n. s., 32, marzo-aprile 1973, pp. 127-142, poi, con titolo cambiato («*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*»), in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 63-76: pp. 73-74.

immagini. Di seguito Siti spiega come l'intero poemetto in esame sia riconducibile alle spinte dell'addizione e dell'elisione, opposte ma al limite coincidenti:

Elisione e addizione sono dunque le due figure attorno alle quali ruota tutto il testo, ma esse non si limitano a contrapporsi: l'inesauribilità della seconda arriva ai limiti del «bianco», cioè a congiungersi con la prima.⁵²

Le due strategie figurali messe in evidenza sviluppano le intuizioni di Siti: è utile verificare su un testo significativo il lavoro complementare delle due tecniche di montaggio, la “dissolvenza”⁵³ e l'isolamento. *Polvere*, componimento “invernale” situato alla fine della prima sezione, è particolarmente adatto a rappresentare i meccanismi di smontaggio e ricombinazione dei normali rapporti semantici:

- 1 Arde verso il focolare il verde
- 2 esiguo dei campi socchiusi,
- 3 la lampada inferma e l'uccello
- 4 sazi non toccano il becchime.

- 5 La terra è là con pochi monti,
- 6 monti taglienti presagi.
- 7 Nella sera che lacrima vetro
- 8 l'inverno affolla carri e polvere.

Nella prima strofa si ha una fortissima compenetrazione tra interno e esterno, da riportare al già segnalato fenomeno di dissolvenza. Al v.1 la predicazione “ardere” è trasmessa spazialmente dal suo detentore legittimo a un altro elemento del paesaggio, esterno e leggermente astratto. L'anomalia logica prosegue nel v. 2: i campi sono socchiusi come se fossero porte o stanze. La fusione tra spazio umano e naturale si realizza attraverso questa inversione semantica orizzontale, dall'interno, dove si suppone si trovi il focolare, ai campi collocati all'esterno. Nel commento Dal Bianco segnala l'«uso rovesciato dei verbi»,⁵⁴ che serve a realizzare stilisticamente la

⁵² Ivi, p. 74.

⁵³ Per *Là cercando* Allen parla proprio di una «dissolvenza dei confini tra persone e paesaggio». Il termine è particolarmente appropriato per rendere una strategia figurale diffusa lungo tutta la raccolta, anche in virtù del suo significato cinematografico. B. ALLEN, *Verso la «beltà»*, cit., p. 42.

⁵⁴ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1413.

compenetrazione tra le sostanze. Ai vv. 3-4 la fusione prosegue attraverso uno zeugma semantico: lampada e uccello sono uniti nella stessa posizione di soggetto. La direzionalità di questo tropo procede dal dominio antropico verso quello naturale, perché alla lampada si applica un predicato (la *sazietà*) logicamente collegato all'uccello: la lampada è così assimilata al volatile, attraverso la neutralizzazione dei semi (o proprietà) che la definiscono (ad esempio [+ inorganico]). In questi quattro versi vediamo agire le due tendenze opposte: la sintassi dell'immagine è estremamente legata per via dell'osmosi figurale, ottenuta attraverso inversioni logiche e zeugma; d'altra parte, le sostanze risultano isolate tra loro, perché il «tessuto connettivo» è omesso, e ciò che lega gli elementi contraddice le abitudini percettive e noetiche del lettore. Al v. 5 prosegue l'«elisione» o isolamento: il deittico *là* non rimanda a nessuno spazio identificabile, e al soggetto (*la terra*) si collegano predicati a scarsa informatività (il suo essere in un luogo lontano, in compagnia di *pochi monti*). L'analogia apposizionale del v. 6, più tradizionale, aumenta la sensazione di instabilità emotiva, già ottenuta nei versi precedenti attraverso l'aggettivazione (*esiguo, inferma, pochi*). Al v. 7 torna l'osmosi figurale, con l'antropomorfizzazione di una parte del giorno (*la sera*) che piange⁵⁵ *vetro*, un tipico elemento ermetico; al v. 8 un altro zeugma semantico dipende da un verbo (*affolla*) che aumenta – seppur leggermente – la capacità agentiva della stagione invernale.

È interessante soffermarsi più in dettaglio sul problema del montaggio. La figuratività anomala esemplificata da *Polvere* comporta allo stesso tempo un montaggio fluido (inquadrature che sconfinano l'una nell'altra) e staccato (inquadrature di enti isolati tra loro). Le due tecniche – seguendo l'intuizione di Siti – al limite coincidono, e spingono verso una sorta di oscuramento della visione: per saturazione di elementi, da una parte, per impossibilità di individuare legami stabili e coerenti dall'altra. Grazie a queste spinte opposte e paradossali si costruisce il regime figurale di *Dietro il paesaggio*, nel contempo fluido ed estremamente vischioso. Per affinare l'analisi è interessante studiare il montaggio figurale secondo quanto proposto da Sergej

⁵⁵ L'uso transitivo di lacrimare richiama il finale di *Quanta notte*: «Ho pianto tutto quanto il mio volto», *Quanta notte*, v. 45.

Ejzenštejn in un suo celebre articolo intitolato *Parola e immagine*.⁵⁶ Lungo la trattazione, Ejzenštejn si affida più volte alla letteratura per spiegare le tecniche del montaggio, convinto che il problema riguardi non soltanto il cinema, ma le arti in generale. In altre parole, il montaggio sarebbe una costante estetica, nella doppia accezione di “regola percettiva” e di principio strutturante per l’opera d’arte:

Un’opera d’arte, intesa dinamicamente, consiste precisamente nel processo di disposizione delle immagini nella mente e nelle sensazioni dello spettatore. Questa è la peculiarità che distingue un’opera d’arte veramente vitale da un’altra senza vita nella quale lo spettatore, invece di essere accostato al processo nel suo divenire, riceve, di quel dato processo, solo la risultante finale. Questa condizione si verifica sempre e in qualunque forma d’arte.⁵⁷

La concezione processuale dell’oggetto estetico permette di studiare il montaggio in forme d’arte diverse dal cinema, e persino appartenenti a epoche anteriori alla sua scoperta.⁵⁸ Ejzenštejn usa testi letterari per esemplificare il suo discorso sul montaggio, tra cui la celebre descrizione del diluvio del *Trattato della pittura* di Leonardo, alcune poesie di Puškin, brani dal *Paradise lost* di Milton. Il saggio propone un’originale analisi delle “inquadrature” dei testi poetici, raffrontate alla scansione

⁵⁶ Col titolo originale *Montaž 1938* il saggio apparve su «Iskusstvo kino» nel 1939. S. EJZENŠTEJN, *Parola e immagine*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 225-266. L’idea di applicare la teoria del montaggio di Ejzenštejn ai testi zanzottiani proviene dal saggio di Joseph Luzzi *Verbal Montage and Visual Apostrophe: Zanzotto’s “Filò” and Fellini’s «Voce della luna»*. Il saggio si concentra soprattutto su *Filò*, facendo leva sulle forti implicazioni tematiche e pragmatiche tra testo poetico e linguaggio cinematografico: «The synaesthesia-like effect of translating language’s naturally aural elements into a visual and tactile *mise en scène* suggests in Zanzotto’s “Filò” the cross-fertilization between cinematic and poetic forms. [...] The dialect of “un par tuti” represents that single idiom resulting from, on a meta-level, the fusion of poetry and film in the transformative Veneto dialect whose synaesthetic capacities – theorized by Fellini and instantiated by the verse of Zanzotto – can combine word and image. [...] The narrator of “Filò” speaks of and with a rhetoric of moving light – a cinematography of gushing stars, sunshine, shadows and embers that leaves the reader with projections of metaphor that continue to burn in the minds of readers long after the fires of the peasants’ *filò* are spent». J. LUZZI, *Verbal Montage and Visual Apostrophe: Zanzotto’s “Filò” and Fellini’s «Voce della luna»*, «Modern Language Notes», 126, I, January 2011, pp. 179-199: pp. 190-191.

⁵⁷ S. EJZENŠTEJN, *Parola e immagine*, cit., p. 235.

⁵⁸ Per la sua analisi del montaggio poetico Ejzenštejn preferisce impiegare autori anteriori all’invenzione del cinema, per provare la rilevanza intermediale e quindi estetica del suo metodo: «In generale, comunque, è più interessante rivolgerci ai classici, i quali appartengono a un periodo in cui il “montaggio”, come noi oggi lo intendiamo, non era neppure lontanamente immaginato. [...] gli esempi letterari di montaggio tolti dalla migliore tradizione classica in cui i rapporti di questa nuova forma di espressione con le forme d’arte confinanti (ad es., il cinema) esistevano appena o non esistevano affatto, sono i più indicativi, i più interessanti, e forse i più istruttivi». Ivi, p. 265.

versale.⁵⁹ Ejzenštejn costruisce delle tabelle in cui emerge il rapporto “contrappuntistico” tra inquadrature e versi. Prendiamo a prestito questo metodo per individuare le inquadrature di *Polvere*:⁶⁰

- I Arde verso il focolare il verde esiguo
- II dei campi socchiusi,
- III la lampada inferma
- IV e l’uccello sazi non toccano il becchime.

- V La terra è là con pochi monti,
- VI monti taglienti presagi.
- VII Nella sera che lacrima vetro
- VIII l’inverno affolla carri
- IX e polvere.

La scena si apre in dissolvenza sull’uso “invertito” di ardere, col *verde* che prepara l’inquadratura dei *campi socchiusi*, ricollegati a chiasmo all’interno di partenza (in cui si suppone si trovi il *focolare*). Supponendo che la “camera” sia collocata all’interno, nella stanza dove si trova il focolare, la sintassi anomala potrebbe spiegarsi con l’effetto di luce prodotto dal fuoco sul vetro della finestra, rivolta verso i campi. Le successive inquadrature, col passaggio dalla *lampada inferma* all’*uccello*, sono “primi piani” in cui il contesto è eliso, e la coerenza dell’immagine si ottiene a posteriori, tramite la risoluzione dell’inquadratura IV (in cui il verbo, in zeugma sintattico-semanticamente, viene sovraesteso *après-coup* alla lampada dell’inquadratura precedente).

Il rapporto metro/sintassi si ripercuote sulla scansione delle immagini: *Polvere* è un componimento isostrofico di sei quartine, di cui tre monoperiodali e tre bipartite per distici separati dal punto fermo. Dal punto di vista del montaggio, le strofe rappresentano le sequenze, separate da uno stacco. La seconda strofa si apre col sostantivo “*la terra*”, straniante e astratto secondo quanto descritto più sopra; l’anadiplosi dell’inquadratura VI funziona come una carrellata in avanti, che carica i *monti* di una connotazione orografica e insieme emotiva (nella polisemia di *taglienti*

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 255 e ss.

⁶⁰ Inversamente che nel saggio di Ejzenštejn, le inquadrature saranno contrassegnate dai numeri romani, per distinguerle dai versi.

possiamo ravvisare la ricchezza e la fluidità dell'immaginazione zanzottiana). L'inquadratura VII, di tipo circostanziale, fornisce lo sfondo per l'azione: la pioggia serale (debole o imminente?) che riga i vetri è rappresentata da una metafora elaborata e preziosa, di cui colpisce l'icasticità visiva. La figura è il risultato di un'elisione (o sottrazione) di vari legami logici: invece di **la pioggia serale riga i vetri di gocce simili a lacrime*, il paragone viene condensato in metafora, e trasportato nel verbo, usato transitivamente in funzione causativa; ma l'operazione più interessante è la soppressione della pioggia, e la sua sostituzione con l'elemento circostanziale *sera*, che va a occupare il posto del soggetto. Per questo genere di figure concettose basate su un'arguzia visiva propongo il termine di *visio difficilior*: non basta fermarsi al cortocircuito analogico-metaforico, ma è necessario sciogliere l'immagine attraverso un'ipotesi di visualizzazione concreta, cercando di ricondurlo al suo *primum* visivo.

Alle inquadrature VIII e IX si mette a fuoco l'azione: probabilmente la pioggia provoca una rapida smobilitazione nel paese, ma è l'inverno (invece dei supposti paesani) ad affollare i carri, a cui viene poi parificata la polvere (inquadratura IX), con zeugma brachilogico riconducibile a un processo di condensazione metonimica.

Riportiamo di seguito le altre due quartine, prima secondo la scansione versale:

- 8 Vedrò l'acqua che cade e sparisce
- 9 nel cofano e nella tomba.
- 10 Chi distrarrà dal settentrione
- 11 i chiostrì e gli stanchi giardini?

- 12 Oltre il vento le fanciulle pensano
- 13 alla pioggia che non fu mai,
- 14 pesa negli occhi delle fanciulle
- 15 il riverbero delle candele.

Ai vv. 8-9 l'acqua piovana viene inghiottita in un cofano (un cassone), che genera per analogia la tomba. Nel distico successivo (vv. 10-11) si noti una classica animazione di elementi paesistici, entrambi appartenenti a una categoria liminare, in cui natura e intervento antropico si mescolano. *Chiostrì* e *giardini* sono intenti nel *settentrione*, che in qualche modo rappresenta il corrispettivo spaziale dell'inverno (siamo alla fine

della sezione *Atollo*, al termine del ciclo stagionale apertosi con la primavera). Dal punto di vista dell'osmosi figurale, la quarta strofa ripropone la compenetrazione tra esterno e interno su cui si apre il componimento. Vediamo ora la scansione delle inquadrature:

X Vedrò l'acqua che cade
XI e sparisce nel cofano
XII e nella tomba.
XIII Chi distrarrà dal settentrione i chiostri
XIV e gli stanchi giardini?

XV Oltre il vento le fanciulle
XVI pensano alla pioggia che non fu mai,
XVII pesa negli occhi delle fanciulle il riverbero delle candele.

L'attacco della strofa è marcato dal cambio di tempo: il futuro genera una specie di ripresa soggettiva in *flash-forward*. Il passaggio tra l'inquadratura X e la XI è analogo a quello tra la XI e la XII: si tratta di un'intensificazione drammatica, che rende un movimento di risucchio "ctonio" tipico in *Dietro il paesaggio*.⁶¹ L'uso dell'iperonimo (*acqua*) aumenta il livello di astrazione e conferisce un tocco di meccanicità alla scena: nel montaggio si verifica un'accelerazione, favorita anche dal binarismo (*cluster* di dittologie; si noti anche l'identica *gradatio* raddoppiata nelle dittologie contigue, alle inquadrature X-XII). Le inquadrature XIII e XIV, sempre in *flash-forward*, suonano come una sorta di domanda retorica che il soggetto pone a se stesso riguardo all'inevitabilità dell'inverno e della sua signoria sul paesaggio. Da notare il contrasto tra due diversi tipi di spazio, quello "recintato" o comunque circoscritto di *giardini* e *chiostri*, e quello sconfinato o dilatato del Nord. L'immagine implica forse una profondità di campo, che oppone a chiostri e giardini, in primo piano, il «settentrione» sullo sfondo.

Il passaggio alla quarta strofa segna un ulteriore stacco: si ritorna al presente, con la "camera" che inquadra un luogo astratto e indefinito, collocato *oltre il vento* (si noti la spazializzazione dell'agente atmosferico).⁶² In questo luogo indefinito e astratto, ma

⁶¹ Si vedano ad esempio *Notte di guerra a tramontana*, vv. 28-31 e *Al bivio*, v. 1.

⁶² Tipica della figuralità di *Dietro il paesaggio*.

comunque collocato in grande lontananza, risiedono delle *fanciulle*, una tipica tessera ermetica di sapore luziano.⁶³ L'inquadratura XVI propone una specie di soggettiva "ideale" su una pioggia inesistente ma pensata (desiderata?) dalle fanciulle. Con l'inquadratura XVII si passa dallo spazio mentale a quello di un probabile interno, evocato per via indiretta (*il riverbero delle candele*): l'immagine risponde al gusto di Zanzotto per gli effetti di luce riflessa e per l'arguzia sinestetica. Le fanciulle dell'inquadratura XV sono trasportate al chiuso – o comunque in uno spazio antropico e "domestico"⁶⁴ – attraverso uno stacco brusco. La massima dilatazione su cui si apre la strofa (probabilmente ereditata dal *settentrione* dell'inquadratura XIII) si restringe, contraendosi, un po' come accade in *Quanto a lungo*, vv. 1-3.⁶⁵

Si vedano le ultime due quartine:

- 17 Sulle scale dei cellieri
 18 inciampa il musco, le vesti riposte
 19 sono ancora rosee sorprese
 20 all'inverno delle camere.
- 21 Dalla fiamma la mano si districa
 22 gli umili letti si fanno terra.
 23 Sotto valli e parapetti
 24 inverno polvere di aridi carri.

Ai vv. 17-18 si intrecciano tre stilemi tipici della raccolta: animazione della natura (il musco che inciampa), uso invertito del verbo (generalmente si inciampa sul musco che ricopre le scale),⁶⁶ osmosi tra spazio antropico e naturale (il muschio che ricopre le

⁶³ È Dal Bianco a segnalare la probabile «ascendenza luziana», S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1412. In *Avvento notturno* le fanciulle compaiono associate al vento: «Correranno le intense vie dell'oriente | ventilate fanciulle» *Avorio*, vv. 9-10, M. LUZI, *Avvento notturno*, in ID., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2001, p. 51; «fanciulle morte; passano su voi | epoche e donne poi come su un'onda | i successivi venti senza sponda», *Cimitero delle fanciulle*, vv. 37-39, ivi, p. 71. Per il motivo ricorrente, si veda anche, in *La barca*, *Canto notturno per le ragazze fiorentine* («le immagini addormentate | di voi, dei vostri occhi assenti»), vv. 14-15, p. 21, M. LUZI, *La barca*, in ID., *Le poesie*, cit., p. 21); *Fragilità* («Le fanciulle con le fronti pensose | cuciono tra le siepi ove traluce», vv. 5-6, p. 27); *Ragazze*, sempre con associazione al vento («Perché tutto non sia più vero | i corpi si spengano un giorno | e d'intorno divinamente esser vento | esser luna», vv. 9-12, p. 27); cfr. anche *Le fanciulle di S. Niccolò e Giovinetta*, *giovinetta*, pp. 39, 43.

⁶⁴ A cui sembra ragionevole associare la presenza di candele. In favore di una scenografia "domestica" depone anche la sequenza ambientata nelle *camere* posta a cavallo delle due strofe seguenti (la *fiamma* del v. 21 è probabilmente ancora quella delle candele).

⁶⁵ In cui le soffitte sopravanzano il cielo "in estensione".

⁶⁶ Ma *inciampa* potrebbe essere anche una forma transitiva anomala con funzione causativa (**il musco sulle scale fa inciampare*), ricalcando l'uso di *lacrimare* al v. 7.

scale delle cantine). La frase successiva – fermo il possibile uso ambiguo della preposizione “al” (*all’inverno*) – tende a riproporre l’animazione, stavolta applicata allo stesso elemento stagionale (**le vesti sorprendono l’inverno*). Il sintagma preposizionale *delle camere* conferma ulteriormente la compenetrazione tra spazio naturale/esterno e spazio interno “abitativo”: l’entità stagionale è semanticamente “compressa” nelle stanze, e l’effetto di sproporzione e incongruenza aumenta. Gli *umili letti* del v. 22 si trasformano in *terra*, con ulteriore insistenza sulla compenetrazione tra gli spazi, e anticipo dell’immagine conclusiva di *Nella valle*, che funge da *explicit* dell’intero libro.⁶⁷ In questo caso la direzionalità della figura procede dal mondo antropico a quello naturale; si aggiunge la riduzione del semplice al complesso: la trasformazione in terra è in Zanzotto una classica figura della morte, rappresentata come ritorno circolare all’elemento “sostanziale” e generante.⁶⁸ Nel distico finale (vv. 23-24) l’inverno è ancora legato a elementi antropici, attraverso un’analogia apposizionale “condensata” che potremmo sciogliere nella seguente catena di figure: *inverno* (natura) > *polvere* (elemento neutro) > *carri* (uomo) > *aridi* (natura) La sequenza combina “osmosi” e “isolamento” (o elisione): l’effetto ottenuto è quello consueto di interferenza e compenetrazione tra i diversi domini figurali.

Si vedano ora le inquadrature:

- XVIII Sulle scale dei cellieri
 XIX inciampa il musco,
 XX le vesti risposte sono ancora rosee sorprese
 XXI all’inverno delle camere.
- XXII Dalla fiamma la mano si districa
 XXIII gli umili letti si fanno terra.
 XXIV Sotto valli e parapetti
 XXV inverno polvere di aridi carri.

⁶⁷ Se i letti di *Polvere* si trasformano in terra, quello di *Nella valle* si compone – più specificamente – di elemento vegetale «hanno rifatto il mio letto | di cruda indivia e di vischio» *Nella valle*, vv. 33-34. Per quest’ultimo luogo, di probabile ascendenza deliberiana, cfr. *infra*, p. 220.

⁶⁸ In *Dietro il paesaggio* si veda ad esempio *Là cercando*, vv. 9-11 «la falce si appiattava | nell’erba che tu | da tanti anni eri divenuta». Ma motivi analoghi si ritrovano altrove nel *corpus*, ad esempio nel *Galateo* o nella prosa *1944: Faier*. Per una possibile fonte ermetica del *topos*, venato di istanze civili come in *1944: Faier*, si veda *Proprio un mattino d’aprile* di De Libero, ad esempio «Lui è un’erba, forse un povero cespo | di viole o l’altero girasole | che vibra al flutto dell’ora», vv. 131-133, L. DE LIBERO, *Banchetto*, Milano, Mondadori, 1949, p. 37.

Dalle stanze su cui si chiudeva l'immagine della strofa precedente ci si sposta ancora al di fuori (o in una zona di frontiera) sulle *scale* delle cantine: l'elemento circostanziale forma un'inquadratura a sé stante per il risalto sintattico e metrico (posizione di apertura nel periodo e sintagma coincidente con l'intero verso). Invece di uno stacco di montaggio netto, tra la quinta e la sesta strofa si ha un "ingrandimento": dalle camere si passa al dettaglio della *mano* che si libera dalla *fiamma* (inquadratura XXII) con richiamo alle candele della quarta strofa (XVII), e più in alto al focolare che apre il componimento. Nonostante anomalie e differenze nel flusso delle immagini, si coglie un ultimo andirivieni, che dalle camere da letto si sposta all'esterno del paesaggio attraverso un metamorfosi mortuaria, attraverso un ulteriore *close-up* (dettaglio) sulla terra. Dal fuoco sul dettaglio astratto l'ampiezza del campo aumenta repentinamente (inquadratura XXIV, campo lungo sul paesaggio che tiene insieme due elementi visualmente omogenei). L'inquadratura finale riprende la VIII e la IX, ricombinando gli elementi in una sintassi ancora più condensata, anche dal lato visuale. Il flusso figurale – vorticoso fino al parossismo, ma anche basato su stacchi repentini – si interrompe col dettaglio dei carri: un significativo restringimento del campo, nonostante il plurale "corale" o ermetizzante.

Applicando la teoria del montaggio di Ejzenštejn, è dunque possibile leggere le poesie di *Dietro il paesaggio* come se fossero sequenze di immagini in movimento, facendone risaltare la natura "visuale". Se nel testo narrativo la categoria di punto di vista è invalsa da tempo, è possibile e forse auspicabile introdurla, sotto altra forma, anche nello studio del testo poetico. Nel caso della lirica, che presuppone di norma una narratività debole, il punto di vista si risolve soprattutto nell'occhio che inquadra le "immagini" proposte. È possibile che anche in testi a dominante "vocale" la componente visiva non sia del tutto ineliminabile. Al di là del problema teorico più generale che un tale approccio solleva, la componente visiva gioca un ruolo chiave in *Dietro il paesaggio* e in molti altri luoghi del *corpus*. Quanto più le strategie sperimentali di Zanzotto sono finalizzate a una "messa in scacco" o eversione di una fruizione immediata, tanto più l'esegesi deve armarsi di modelli semiotici alternativi a

quello verticale, che rendano conto sia dello straniamento sia dell'esperienza immersiva a cui il lettore viene sottoposto.

2.3. ACQUA E SINTASSI: IL TESSUTO CONNETTIVO DEL PAESAGGIO

Per rendere conto della complessità delle strategie figurali non è sufficiente isolare i modi in cui le immagini vengono montate, o analizzare la struttura visuale dei tropi. In una prospettiva figurale, ogni elemento del testo può contribuire alla costruzione dell'immagine, definendone caratteristiche e qualità complessiva. La stessa sintassi "linguistica" può essere concepita come supporto alla sintassi dell'immagine: i fenomeni iterativi studiati nel capitolo I sono procedimenti essenziali per la resa dell'universo visivo di *Dietro il paesaggio*. Anche il lato tematico gioca un ruolo di importanza non secondaria: alcuni soggetti delle immagini, oltre a essere inseriti in una sintassi basata su spinte e contospinte (dissolvenza o stacco, metamorfosi o astrazione derealizzante), sono portatori di un ulteriore valore sintattico, che potremmo definire *tematico* o *assoluto*. Il movimento che lega sintassi figurale e tema è bidirezionale: alla funzione sintattica di certi elementi tematici corrisponde il valore semantico dei procedimenti di montaggio. In *Dietro il paesaggio*, l'elemento tematico (o soggetto) che svolge questo ruolo "anfibo" è senza dubbio l'acqua. Nel suo saggio «*Le acquigere tracce cancellasti*»: per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto, Jean Nimis ha posto con finezza il problema, ragionando – sulla scorta di Gaston Bachelard – sulla funzione sintattica dell'elemento acquatico:

L'acqua è qui più che altro un elemento vettore d'immagini, un «elemento dell'immaginazione materializzante», come la definiva Bachelard: salvifica ma anche inquietante, essa reca, nella sua materialità e nella sua sostanza, un tipo di sintassi che fa legame tra le immagini, che permette di dar vita al paesaggio nei versi, anche quando dichiarata alquanto ostile.⁶⁹

La lettura di Nimis va oltre il normale simbolismo tradizionalmente legato all'acqua, sia dal punto di vista del valore sia da quello del funzionamento simbolico. L'acqua è

⁶⁹ J. NIMIS, «*Le acquigere tracce cancellasti*»: per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto, in AA. VV., *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, cit., pp. 213-238: p. 228.

un elemento conforme (o “omologo”) al processo percettivo,⁷⁰ e di conseguenza ai meccanismi della scrittura, secondo le teorie e pratiche estetiche che Zanzotto affina e approfondisce lungo la sua carriera. Inoltre, all’acqua non viene assegnato un valore pregiudizialmente positivo, secondo una facile “ecologia simbolica” che si ispira al valore archetipico degli elementi. L’acqua lega e slega, è l’agente dinamico “primo” della natura, e il suo equivalente percettivo può essere tanto euforico quanto disforico. Nimis insiste ancora sul valore sintattico dell’acqua, citando Michel Deguy:

L’acqua è quindi elemento privilegiato poiché lega, aggrega, dissolve, attrae, sconvolge, disperde; per il suo tramite, come lo evocava Michel Deguy in *Fragment du cadastre*, «il mondo si dispone in quanto “in sé” del linguaggio, nella sintassi».⁷¹

Nelle parole di Jean Nimis riecheggia il *tetracolon* di *Al bivio* («l’acqua devia | si dispera si scioglie s’allontana»),⁷² che esemplifica bene sia l’ambivalenza dell’acqua (qui decisamente disforica), sia il ruolo chiave che gioca in molti componimenti. Più avanti Nimis ipotizza che il linguaggio poetico e l’acqua siano accomunati da un’analogia «disposizione figurale». Il brano ha un interesse teorico-metodologico, perché sembra condividere l’esigenza di ampliare i modelli semiotici classici:

La poesia [...] ha quindi in comune con l’acqua una disposizione «figurale»: è, anche in senso etimologico, una «figura», e più precisamente una «figura d’orizzonte» che impegna la percezione del mondo e la lingua poetica, un

⁷⁰ «Il soggetto e il mondo entrano quindi in sintonia per il tramite della percezione di una particolare disposizione che hanno in comune, ossia la capillarità che regna sia nel corpo (la rete linfatica e sanguigna) che fuori (e qui si pensa al complesso labirinto acquifero): questo comune “panta rei” induce a identificare nelle acque un’affine simbologia *dinamica*. L’acqua è in tal senso l’elemento *primo* nella percezione del mondo, ciò che permette di aprire a “[...] lo spazio colto dall’immaginazione [...], vissuto con tutte le parzialità dell’immaginazione”, non solo negli aspetti positivi o euforici, ma anche nelle manifestazioni di ostilità e renitenza del mondo riguardo al soggetto». Ivi, p. 222. La citazione interna è tratta e tradotta da G. BACHELARD, *La Poétique de l’espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 194.

⁷¹ J. NIMIS, «*Le acquigere tracce cancellati*», cit., pp. 230-231. *Fragment du cadastre* è un’opera di Michel Deguy pubblicata per Gallimard nel 1960.

⁷² Cfr. ivi, pp. 222-223.

«luogo» (retorico) che ha «[...] il potere dei luoghi di rinviare a un “altro luogo”». ⁷³

Il valore “topico” dell’acqua non è quello del simbolo tradizionale: l’acqua riflette direttamente la sua funzione di motore del ciclo di vitale, e il mondo della rappresentazione letteraria si interfaccia direttamente con quello della percezione e della costituzione biologica. Non a caso, Nimis usa la categoria di *mimologismo*, prendendola a prestito da Genette: «la lingua, come la percezione, è partecipe di un territorio, di un’empatia tra soggetto e mondo». ⁷⁴ Ogni possibile risorsa della lingua poetica, concernente la sua struttura grafica, grammaticale o fonica, viene caricata di un valore mimetico (dal ritmo al genere dei sostantivi): ⁷⁵ altre vie per integrare o superare la semiosi verticale.

All’inizio dell’articolo Nimis nota come nei primi libri del *corpus* zanzottiano il paesaggio sia particolarmente ricco di acque; in seguito, con *La Beltà* si verifica una specie di «vaporizzazione» catastrofica, ⁷⁶ e le tracce “acquatiche” tornano a infittirsi solo con le ultime raccolte. Nimis osserva poi che «un indice o corpus delle occorrenze della voce acqua risulterebbe abbastanza ampio (e più ancora per quanto riguarda il sema / acqua /), con tuttavia particolare pregnanza nelle raccolte *Versi giovanili*, *Dietro il paesaggio*, *Vocativo*, *IX Ecloghe*». ⁷⁷

A questo proposito è interessante seguire lo spunto di Nimis, ragionando sugli esiti di uno spoglio semantico dedicato all’acqua in *Dietro il paesaggio*.

La prima cosa che colpisce è la quantità: l’elemento acquatico è presente in qualche forma in tutte le poesie della raccolta, ad eccezione di *Adunata*. Questa “capillarità” non è soltanto specchio dell’idrografia e del clima tipici del Veneto, ma testimonia un

⁷³ Ivi, pp. 236-237. «Figura d’orizzonte» è un’espressione tratta da M. COLLOT, *La Poésie moderne et la structure d’horizon*, Paris, PUF, 1989. La seconda citazione è un passo tradotto da A. ZANZOTTO, *Vers, dans le paysage*, Creil, Dumerchez, 1994, p. 14.

⁷⁴ J. NIMIS, «Le acquigere tracce cancellasti», cit., p. 229.

⁷⁵ «la “favella” dell’acqua [...] è metaforicamente *femminile*, come la parola *acqua* lo è grammaticalmente.» *Ibidem*.

⁷⁶ Cfr. ivi, p. 213.

⁷⁷ Ivi, p. 214.

radicale dinamismo del mondo rappresentato. Uno spoglio del sema / *acqua* / rivela 204 occorrenze, divisibili in dirette o indirette, a seconda del fatto che l'elemento acquatico sia citato direttamente o per via allusiva/metonimica. Sul totale delle occorrenze, 125 sono dirette e 79 indirette. Le occorrenze dirette comprendono il tipo "neutro", rappresentato dal lemma "*acqua*", e dalle sue varie manifestazioni idrografiche e atmosferiche: fiumi, mari, pioggia, brina, neve, ghiaccio, e così via. I semi indiretti sono rappresentati da elementi che richiamano metonimicamente l'acqua in una delle sue manifestazioni dirette: avremo così tuoni e fulmini per i temporali, tutti i lemmi collegati alla / *sete* /, ponti per i corsi d'acqua, navi per i mari (o altre superfici navigabili), pozzi, rive, sabbie, conchiglie *et coetera*. In questa categoria rientrano espressioni in cui un elemento è presentato come particolarmente umido, come ad esempio «profilo liquido», «sole acquatico», «umida chiocciola», «chiome madide dei paesi». È possibile quantificare il "tasso di umidità" di ciascuna poesia dividendo il numero dei versi per il numero di occorrenze del sema / *acqua* / ed esprimendo il risultato con un valore percentuale: si ottiene così una linea spezzata (Fig. 1, p. 170), che descrive le variazioni di umidità lungo la raccolta, e che permette di leggere varie tendenze.

L'asse delle ordinate rappresenta la percentuale di versi che contengono il sema acquatico: si ha così il picco di *Le case che camminano sulle acque*, con il 50% di versi "umidi", e la valle di *Adunata*, con lo 0% (si noti che i due punti estremi della funzione sono contigui). La curva di umidità segue in modo abbastanza coerente l'andamento stagionale riprodotto nelle singole sezioni e contemporaneamente dall'intera raccolta. A un inizio primaverile particolarmente ricco di acque segue un periodo altalenante, con un tasso di umidità che si aggira tra il 6 e il 18%; la transizione dalla primavera all'estate (tra *Balsamo*, *bufera* e *Le carrozze gemmate*) porta a un innalzamento dell'umidità, spesso in forma temporalesca. Si ha una brusca caduta con *Atollo* e *Adunata*, per il raggiungimento del culmine estivo, che è subito seguito dal picco assoluto, dovuto però all'ambientazione tutta lagunare e fluviale de *Le case che camminano sulle acque. Tu sei mi trascura*, quantitativamente modesta (6,7%), è in realtà attraversata da forti temporali estivi («le miriadi delle piogge», v. 4). La seconda sezione, primaverile e poi estiva, mantiene un'umidità media, con

oscillazioni tra il 4,2% (*Al di là*) e il 24,1% (*Con dolce curiosità*). Gli indicatori quantitativi non rendono tuttavia giustizia a un testo come *L'acqua di Dolle* che – sebbene piazzato solo al 15,6% – è interamente dedicato all'acqua e alla sua funzione figurale e “aggregante”. Alla fine della raccolta si ha una progressiva flessione delle occorrenze, dovuta ai rigori dell'inverno: dal picco “fluviale” di *Là sul ponte* (33,3%) si scende in modo discontinuo fino all'8,1% di *Al bivio*. Da qui, dopo la risalita di *Immacolata* (125%), la curva discende ulteriormente fino al minimo di *Nella valle* (2,9%). Nell'ultimo componimento le tracce acquatiche sono infatti ridotte a «i ponti del presepe», v. 9, occorrenza più che indiretta e quasi trascurabile.

Come lo stesso Zanzotto ha affermato, l'inverno è la stagione dell'eternità:⁷⁸ il suo carattere parmenideo comporta un venir meno della fluidità acquatica, che come si è visto rappresenta uno dei principali motori del paesaggio.⁷⁹

Per quanto riguarda l'aspetto qualitativo delle presenze acquatiche, la / *pioggia* / è il sema più diffuso, con 26 occorrenze: il lemma *pioggia* ricorre 21 volte, *bufera* 2 volte, *diluvi* e *tempesta* 1 volta; si aggiunge infine una metafora-personificazione (la «sera che lacrima vetro» di *Polvere*, esaminata più sopra) che rientra tra le occorrenze dirette.

Per quantificare la piovosità complessiva del libro, è necessario aggiungere altri lemmi collegati indirettamente al sema / *pioggia* /, come la *grandine*, i *lampi* e i *tuoni*:⁸⁰ risultano alla fine 38 espressioni del sema distribuite su 18 testi, con tre addensamenti rilevanti. Il primo, all'inizio della prima sezione (tra *Arse il motore* e *Quanto a lungo*); il secondo, più o meno a metà della stessa sezione (tra *Distanza* e *Le carrozze gemmate*): il terzo, coincidente con la seconda sezione e l'inizio della terza (tra *Là cercando* e *In basso*). Come notato poco più sopra, le poesie di *Dietro il paesaggio*

⁷⁸ «È risaputo che l'inverno è appunto la stagione non della morte delle cose, della rovina, ma che al contrario è una potente allusione ad un ultratempo.» A. ZANZOTTO, *Gennaio*, in ID., *Sull'Altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, pp. 203-205: p. 203.

⁷⁹ A questo proposito si potrebbe ribaltare la tesi di Barberi Squarotti, che parlava di «universo parmenideo». In *Dietro il paesaggio* è altrettanto presente una controspinta “eraclitea”, relativa alla funzione sintattica dell'acqua e alle continue metamorfosi a cui sono sottoposti elementi sia naturali sia antropici (tra cui lo stesso soggetto). Cfr. *supra*, p. 23. Di fluidità eraclitea parla J. NIMIS, «*Le acquigere tracce cancellasti*», cit., p. 234.

⁸⁰ Nel computo si includono anche alcune espressioni “descrittive” fortemente legate alle precipitazioni “in corso” nelle poesie: le «madide chiome dei paesi» e i «torrenti del cielo e delle strade» di *Primavera di Santa Augusta*, 17-18; le «vele madide» di *Là sul ponte* 5.

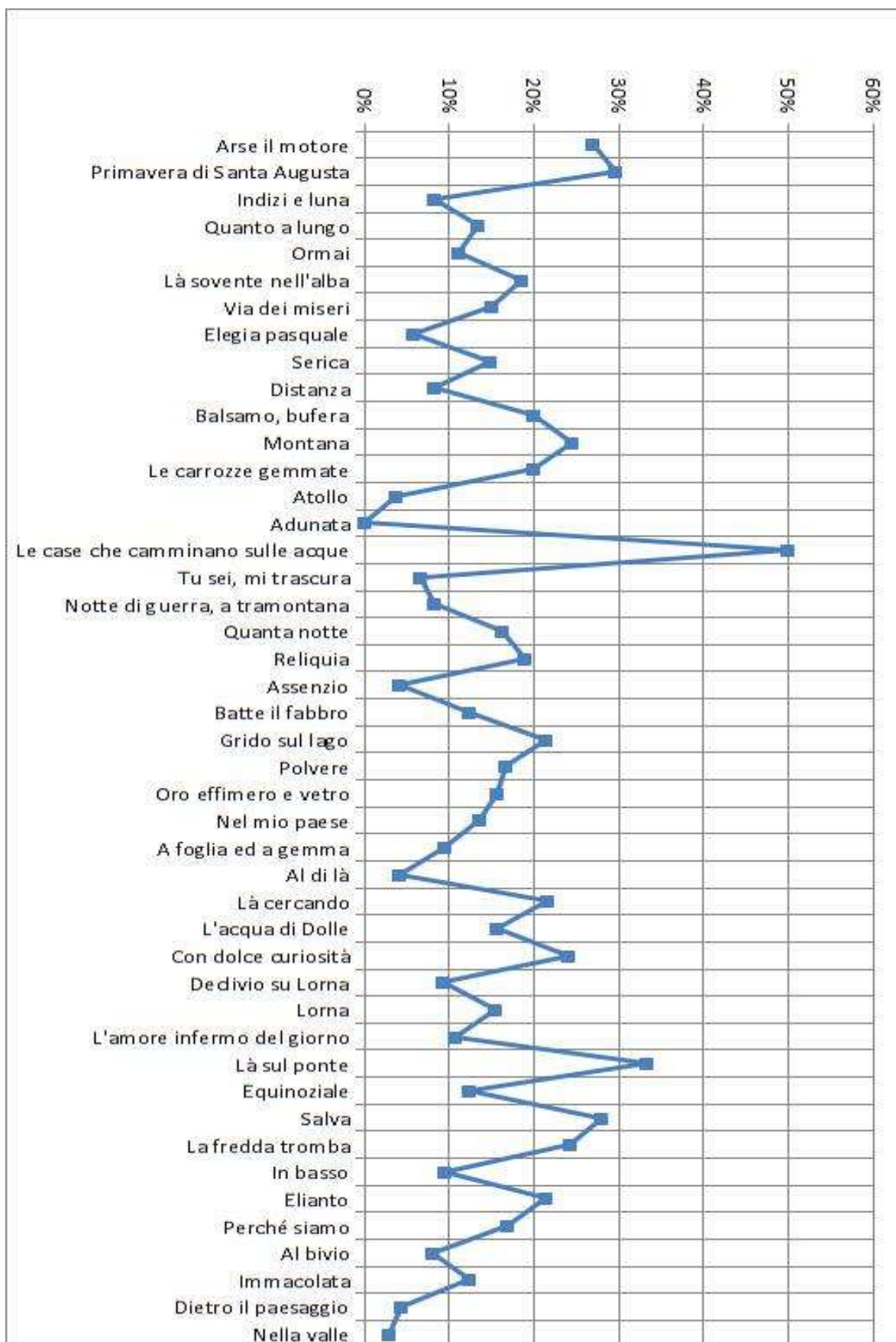


Fig. 1 Tasso di umidità in *Dietro il paesaggio*.

seguono l'andamento delle stagioni, dalla primavera all'inverno, e il ciclo è riprodotto in piccolo all'interno della prima e della terza sezione (che vanno rispettivamente dalla primavera all'inverno e dall'estate all'inverno). La concentrazione delle precipitazioni segue l'andamento stagionale: la primavera e l'estate sono molto piovose, mentre l'inverno è decisamente più secco (nell'area predolomitica e in generale sulle alpi orientali).

È interessante il confronto con le occorrenze di *neve* e *ghiaccio*: si danno 25 occorrenze del sema *neve* (24 del lemma “*neve*” più una di “*valanghe*”) e 5 di *ghiaccio*. La *neve* è distribuita in 18 componimenti, e in solo 7 casi è accompagnata dalla pioggia. In tre zone della raccolta la neve si addensa in sostituzione alla pioggia: tra *Là sovente nell'alba* e *Serica*, come neve primaverile “residua” («Gerusalemme di residue nevi», *Elegia pasquale*, v. 22) o decorativo-araldica («il cervo nato dalla neve», *Là sovente nell'alba*, v. 7); alla fine della prima e della terza sezione, in conseguenza del raffreddamento invernale. Il *ghiaccio* sembra giocare un ruolo “paesistico” e non meramente decorativo solo in *Primavera di Santa Augusta* e *Via dei miseri*. La poesia in assoluto più piovosa è proprio *Primavera di Santa Augusta*, in cui è tematizzato lo sciogliersi di ghiaccio e neve (in forma di «valanghe»: acqua, ghiaccio e neve appaiono insieme solo in questo componimento):

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 (vv. 6-14)

In questa strofa si noti la progressione *ghiaccio>neve>pioggia*, che ricalca quasi fisicamente i “passaggi di stato” dovuti al rialzo della temperatura. È interessante confrontare la meteorologia di *Dietro il paesaggio* con una prosa intitolata *Giugno* raccolta in *Altre cadenze*:

Giugno era da sempre atteso con ansia, e quasi con dolore. C'era sempre di mezzo la questione del tempo, la strabiliante riottosità del tempo. Non c'era avanzata della primavera verso l'estate tanto sicura da poter mettere fine agli improvvisi piovvaschi, alle "montanade", che staffilavano le campagne, magari accompagnati dai velenosi e splendidi chicchi di grandini più o meno aggressive, più o meno feroci nel loro incredibile correre qua e là per le chine dei colli e per i coltivi, devastando. Ma ogni pioggia arrivava quasi aspettata, come chiusa e rivelata poi da un suo particolare compito e destino, manna o calamità. E comunque, dalle nostre parti giugno è il mese più piovoso.⁸¹

Da notare l'animazione "acustica" dei chicchi di grandine, già in *Quanto a lungo* (v. 15). La pioggia è il vero agente della primavera e – nonostante la sua connotazione ambigua a livello psicologico e percettivo – è responsabile della continuazione del ciclo vitale, in accordo con forze cosmiche persino ultraterrestri:

Ma l'enorme crescita del vigore della terra, quasi essa stesse liberandosi con ogni forza, in ogni fastigio e fecondità, si verificava sotto i nostri piedi, traeva impulso dai più lontani abissi del cosmo, ed era come se il pianeta intero si gonfiasse e lievitatesse, ancorandosi comunque ad un sole sempre più robusto e rassicurante, e certo folle di una sua prepotenza preziosa.⁸²

Segue un'interessante giustificazione meteorologica del tema del "sole debole" e "acquatico",⁸³ presente ad esempio in *Montana* o *Elianto*:

Fra la terra traboccata d'ogni erba e fioritura e il sole si interponeva però, con una caparbia che toglieva il respiro, un velo di nebbia-pioggia-nubi, di oscurità insistenti nell'uscire all'improvviso da ogni angolo, avverse a questo sconvolgimento rapinoso di crescere: ma appunto questo velo, o vello umido non si poteva odiare perché tutta quell'abbondanza d'acqua era, in realtà, complice e concausa della crescita stessa. Così ci si sentiva dilaniati tra amori e forme di morte quasi reversibili, ma infine la marea che portava

⁸¹ A. ZANZOTTO, *Giugno*, in ID., *Sull'Altopiano e prose varie*, cit., pp. 207-210: p. 207.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ «Sole pallido» è un'espressione impiegata da Dal Bianco nel commento ai testi, che individua la ricorrenza del tema. Le implicazioni semantiche di questo sole "degradato" sono state indagate da Sandra Bortolazzo, secondo una prospettiva allegorico-simbolica d'ispirazione neo-platonica. Cfr. S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche*, cit., pp. 72-79.

verso il solstizio ed i suoi sempre rinnovati misteri e impennate si faceva travolgente e avvolgente.⁸⁴

Il «velo umido» si frappone fra la terra “in crescita” e il sole, dando vita a vari effetti di luce. Questa è l’origine atmosferica e meteorologica del “sole acquatico”: una tale base realistica, con le sue implicazioni figurative, va tenuta presente prima d’addentrarsi in pur necessarie avventure esegetiche, specie di tipo metapoetico.⁸⁵ In questo brano si nota l’effetto emotivo/percettivo del paesaggio, che riproduce le contraddizioni legate alle sua “crisi di crescita” all’interno della psiche nevrotica del soggetto. Notiamo anche l’uso di un’immagine marina («la marea»), per rendere ancora più efficacemente l’«abbondanza di acque», una corrente inarrestabile che spinge verso il solstizio, culmine della crescita estiva.

Il terzo sema per numero di occorrenze (25, a pari merito col *neve*) è il generico / *acqua* /,⁸⁶ la cui connotazione “indeterminata” si accorda con la patina neoermetica e “derealizzante” della raccolta. In qualche caso il lemma può riferirsi e “moltiplicare” l’elemento acquatico a fuoco nel singolo contesto,⁸⁷ ma perlopiù mantiene un alto livello di generalità, in cui si fondono le varie “linfe” del paesaggio, dai fiumi ai diluvi alle altre manifestazioni atmosferiche. Si veda ad esempio un’occorrenza analoga nella prosa *Giugno*, in cui viene peraltro tematizzato come la natura sia permeata da diversi “stati dell’acqua”:

Era bello poter quasi sgusciare tra le quinte di questa alternanza tra miele di colori invasivi e ragnatele fitte di ogni stato dell’acqua, talvolta in cavalcata

⁸⁴ A. ZANZOTTO, *Giugno*, cit., pp. 207-208.

⁸⁵ Secondo cui il sole sarebbe allegoria (o simbolo) del “poetico”. Si veda ad esempio Sandra Bortolazzo su *Elianto*: «nell’ottica di una visione allegorica della realtà combinata ad una visione filosofica ‘per gradi’ della medesima, l’elianto non è altro che una figura del sole – a sua volta figura del poetico –, ma anche della poesia e del poeta stesso (a seconda appunto dei gradi)» S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche*, cit., p. 73. Senza voler minimizzare il motivo metapoetico – cruciale lungo tutto il *corpus* – il rischio è quello di spingere troppo sul sovrasenso, trascurando la lettera, o la “figura”.

⁸⁶ In tutti i casi si ha il lemma “*acqua*” (anche al plurale), tranne in *Perché siamo*, dove dopo due occorrenze esplicite è utilizzata una *variatio* con perifrasi “anaforica”: «sana azzurra sostanza», v. 33.

⁸⁷ Ad esempio l’acqua della laguna o del Piave in *Le case che camminano sulle acque*, o quella del Lierza in *L’acqua di Dolle*.

tra le vallette e rasoterra verso le non lontane creste e i non lontani piani,
sparsi nel loro attivo riposo.⁸⁸

Il termine è spesso incluso in analogie preposizionali (come «corpo | vacuo dell'acqua», *Montana*, I, vv. 7-8) o apposizionali («d'acqua immenso vigore e moto adulto», *Le case che camminano sulle acque*, v. 26), che generalmente rientrano nell'ambito dell'animazione della natura (riscontrabile ad esempio anche in «Acqua ignara della creta», *L'acqua di Dolle*, v. 17 o in «l'acqua devia | si dispera si scioglie s'allontana», *Al bivio*, vv. 32-33).

Un'altra manifestazione significativa dell'elemento acquatico riguarda corsi e flussi d'acqua di diversa portata: fiumi, torrenti, canali, ruscelli, correnti o anche rive, con richiamo indiretto. Si contano in tutto 21 occorrenze, di cui 5 indirette.⁸⁹ Accanto e diversamente dalla pioggia, fiumi, torrenti e affini svolgono in pieno la funzione sintattica dell'acqua di cui parla Jean Nimis. A questo proposito rimandiamo all'analisi de *L'acqua di Dolle*, che tematizza direttamente il ruolo “connettivo” del fiume rispetto alle sostanze del paesaggio.

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,
[...]
21 tu vai dovunque lambendo e tentando
le più ritrose solitudini:
[...]
26 lei dal fittissimo alfabeto
lei che ha i messaggi
di nobili invasioni

⁸⁸ Ivi, p. 208.

⁸⁹ Di seguito le occorrenze indirette: «tutto lo spazio colmarsi di rive» e «ho toccato riva con la mano» *Le case che camminano sulle acque*, vv. 24, 30; «Sulle rive oscure del fieno» *Là sul ponte*, v. 10; «La terra [...] | gonfia impetuosi pesci | dalle sue vene» *Salva*, vv. 1-3; la pervasiva ambientazione fluviale implicita in tutta *L'acqua di Dolle*. Ho escluso dal computo «la terra umida chiocciola | bruca fiumi acuti di zucchero», *Reliquia*, vv. 9-10, per l'uso figurato del lemma, probabilmente inquadrabile in una *visio difficilior* per cui cfr. *infra*, pp. 203-304.

degli astri che ritornano dalle alpi,
30 ormai pingui d'argento,
lei che va promettendo
una notte fresca come un domani.

Il ruolo connettivo dell'acqua è evidenziato specialmente dai verbi: il v. 4 è forse un riferimento al processo di formazione delle colline, per sedimentazione di detriti trasportati dal torrente (il *paese* è forse la stessa Pieve di Soligo, bagnata dal Lierza).⁹⁰ L'acqua del torrente consola, sfugge, promette, lambisce e tenta «le più ritrose solitudini» (vv. 21-22). La sua funzione sintattica è resa ancora più esplicita forse soltanto ai vv. 26-28: «lei dal fittissimo alfabeto | lei che ha i messaggi | di nobili invasioni».⁹¹ Si dà qui quell'equivalenza tra scrittura, comunicazione verbale e percezione del paesaggio che rappresenta uno dei nuclei teorici più all'avanguardia della speculazione zanzottiana.⁹²

Un ultimo dominio elementale che vale la pena segnalare è quello del mare. Come ha notato Beverly Allen, in *Dietro il paesaggio* l'ambientazione marina è spesso “sovrapposta” a quella montana, dando vita a una particolare ibridazione “geosimbolica”.⁹³ A parte il titolo della prima sezione, “*Atollo*”, e la poesia eponima, in cui l'ambientazione marina è predominante (anche se nella versione “secca” della spiaggia), diversi componimenti recano tracce del mare, a volte anche sedimentato in una specie di palinsesto geologico. Anche in questo caso è necessario tener conto della base realistica: il paesaggio veneto prevede la compresenza di montagne e mare nello stesso colpo d'occhio, e dalle cime talvolta è possibile vedere la laguna. Inoltre, sul

⁹⁰ L'interpretazione è suffragata dal fatto che le sorgenti del Lierza si trovano tra Arfanta e Rolle: l'acqua di Dolle andrebbe intesa come “proveniente da Dolle”, e il «paese» del v. 4 come Pieve di Soligo. Il verso potrebbe anche riferirsi alle frane che accompagnano le abbondanti piogge estive o primaverili: la zona di Rolle è particolarmente franosa, e a questa caratteristica si riferisce forse l'etimologia del toponimo. <http://www.turismocisondivalmarino.it/territorio.swf>.

⁹¹ Un probabile riferimento alla *Canzone del Piave*.

⁹² Come ad esempio nota Jean Nimis: «sin dall'inizio la poesia di Zanzotto ha preso la svolta di un “nuovo lirismo”, in quanto tale poesia *consiste* (anche in senso etimologico) nella scoperta al di fuori e in sé di una alterità costitutiva (il mondo) legata al soggetto percettivo [...]. Così, il mondo si presenta al soggetto poetico attraverso un processo percettivo discontinuo (poiché la percezione avviene in una discontinuità), e il linguaggio, anch'esso costituito in un sistema di discontinuità, restituisce tale processo». J. NIMIS, «*Le acquisite tracce cancellate*», cit., p. 227.

⁹³ Cfr. *supra*, p. 143, nota 28.

piano dell'intertestualità ermetica, è indispensabile richiamare *Solstizio* di Libero De Libero,⁹⁴ anch'esso ambientato in «una pianura ove collina e mare stanno in non lontana consuetudine»,⁹⁵ caratteristica della Ciociaria fondana.

In *Dietro il paesaggio* si contano 23 occorrenze del sema / mare /, di cui 10 dirette (“mare”, “golfo”, “oceano”, “golfo” e “delta”) e 13 indirette (“isola”, “sabbia”, “conchiglie”, “moli”, “pesci” e altri elementi metonimicamente riconducibili all'ambientazione marina). La distribuzione lungo la raccolta segue un andamento sparso e “carsico”: a un iniziale addensamento, collocato all'inizio di *Atollo* (*Arse il motore*, *Quanto a lungo*, *Là sovente nell'alba*), segue un diradarsi delle occorrenze (*Atollo*, *Reliquia*, *A foglia ed a gemma*). Alla fine della raccolta i semi “marini” riaffiorano e si addensano tra *Equinoziale e Immacolata*, ad eccezione di *In basso* e *Al bivio* e con un picco in *La fredda tromba*, che conta 7 occorrenze.⁹⁶

A parte *Atollo*, dove però il mare non viene mai nominato direttamente, in *Dietro il paesaggio* non si trovano poesie ad ambientazione pienamente marina. Il mare ha una funzione totalmente decorativa, occupa i margini del quadro, genera un effetto di incongruenza figurale. Non è quasi mai in primo piano, ma è relegato sullo sfondo, integrato nel resto del paesaggio: prima che far pensare a una stranezza surrealista, questa soluzione ha qualcosa di pittorico. L'integrazione tra paesaggio montano e marino ricorda gli sfondi della pittura veneta moderna (pensiamo ad esempio alla *Sacra conversazione Giovannelli* di Giovanni Bellini o al *San Giorgio in lotta col drago* del Carpaccio). A questo proposito è esemplare *La fredda tromba*, di cui riportiamo per intero la prima strofa :

Le ultime vacche
sono uscite dal fieno profondissimo
la fredda tromba
ha di tanto avvicinato la neve.

⁹⁴ «Autore certamente caro a Zanzotto, come dimostrano le molte coincidenze di immagini e di soluzioni metaforiche riscontrabili tra i due poeti», F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., p. 223, nota 15. In virtù di questa significativa vicinanza, è necessario studiare più approfonditamente influssi e punti di contatto tra Zanzotto e De Libero, senza accontentarsi d'una generica menzione nel novero delle fonti ermetiche.

⁹⁵ L. DE LIBERO, *Premessa*, in *Solstizio*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005, p. 19.

⁹⁶ Il fenomeno è registrato nel commento di Dal Bianco, che lo riconduce piuttosto genericamente «agli interessi geografici del giovane Zanzotto». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1419.

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 ancora⁹⁷
 identificando conchiglie
 20 tra le più oscure sabbie

Il senso di straniamento dovuto al montaggio analogico e agli stacchi nelle inquadrature (che saltano tra dettagli e campi lunghi) si attenua se il testo viene letto in senso pittorico, come un'*ekphrasis* senza modello di riferimento, cioè come rappresentazione verbale di un oggetto figurativo. La paratassi e l'analogismo indeboliscono la linearità, e rendono leggibile il testo attraverso una logica "percettiva" diffusa e non strettamente unicursale.⁹⁸

Quando guardiamo un quadro l'occhio – per quanto influenzato dalla configurazione di forze espressa dall'oggetto visuale – è libero di muoversi sulla superficie secondo varie direzioni. Applicare tale percezione "diffusa" o "multidirezionale" rende le poesie di *Dietro il paesaggio* molto più coerenti, e giustifica una sintassi dell'immagine che altrimenti rischia di essere ridotta al modello dell'oltranza

⁹⁷ Si segnala un probabile ipotesto quasimodiano, *Verde sera*: «e stelle ai vetri | velati come carte d'aquiloni. || Verde deriva d'isole | approdi di velieri, | la ciurma che seguiva mari e nuvole | in cantilena di remi e di cordami | mi lasciava la preda», vv. 11-17. S. QUASIMODO, *Oboe sommerso*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 71.

⁹⁸ Nonostante la linearità sia un carattere intrinseco del linguaggio verbale, le possibilità creative di combinazione tra parole superano – almeno in linea teorica – quelle del codice figurativo. Un uso "poietico" del mezzo verbale conduce alla costruzione di immagini mentali potenzialmente più libere di quelle prodotte a contatto con immagini reali: «Non è possibile prendere quadri o pezzi di quadri e metterli insieme per produrre nuove combinazioni con la facilità con cui è possibile combinare parole o ideogrammi. I montaggi pittorici mostrano le linee di giuntura, mentre le immagini prodotte dalle parole si fondono in insiemi unificati. Le forme e i patterns cromatici dell'arte visuale formano l'immagine particolare che costituisce la posizione artistica. Le forme del linguaggio verbale sono attrezzate per l'evocazione di massa delle immagini, la cui individualità è indotta indirettamente mediante la combinazione di etichette standardizzate» R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 298. Cfr. M. PETRELLI, *Lo sguardo e la parola. La percezione estetica di forme visive e verbali*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, [S.l.], v. 4, n. 2, maggio 2012, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10999/10449>.

analogica, valido ma probabilmente incapace di rendere fino in fondo l'originalità creativa della raccolta.⁹⁹ Il fatto che i testi di Zanzotto chiamino una «fruizione areale»¹⁰⁰ simile a quella pittorica non è solo un tratto idiosincratico ma anche, si vorrebbe dire, un effetto di *koiné*. I poeti ermetici che sono tradizionalmente additati come fonti del primo Zanzotto, specie i meridionali (De Libero, Quasimodo, Gatto) sono tutti a vario titolo implicati in un rapporto di interscambio con le arti figurative.¹⁰¹ Ad esempio, per Libero De Libero, a cui l'atmosfera rarefatta ed emblematica di *Dietro il paesaggio* è particolarmente debitrice, Giuseppe Lupo ha parlato di «poesia iconica», basata sul richiamo puntuale di «citazioni figurative» di pittori coevi di area romana.¹⁰²

Studiare come il testo poetico preveda o addirittura “prescriva” una lettura di tipo iconico ha dunque un doppio interesse metodologico: da un lato permette di lavorare sul versante semiotico, arricchendo la comprensione dei meccanismi di costruzione e “immersione” degli universi finzionali; dall'altro apre a una disamina storica che collega la “sovrapposizione” tra poesia e pittura a un *habitus* intellettuale tipico dell'ermetismo, ma anche riconducibile, oltre gli effetti di *koinè*, a una costante novecentesca del sistema letterario italiano.

⁹⁹ Anche Allen usa riferimenti figurativi per descrivere la tipologia dei diversi paesaggi della raccolta, conscia dell'importanza della pittura per la poesia del primo Zanzotto. «Nell'arte occidentale, i pittori italiani furono i primi a tentare la rappresentazione di paesaggi. In molte di queste rappresentazioni, per esempio quelle di Lorenzetti, l'assenza di persone è inquietante, ma i paesaggi in seguito, anche quelli di Leonardo, a volte allucinanti e non realistici, a poco a poco si dissolvono nello sfondo, cedendo il posto di *primo piano* alla figura umana considerata centrale nella rappresentazione della filosofia cosiddetta umanistica. Zanzotto offusca questa prospettiva storica; egli mette il paesaggio in primo piano e presenta i suoi personaggi nella veste sfuggente di pronomi che a volte esprimono il desiderio di andare dietro o oltre proprio a ciò che era messo in secondo piano.» B. ALLEN, *Verso la «beltà»*, cit., p. 39. Cfr. *ivi*, pp. 58-59.

¹⁰⁰ L. CARDILLI, *L'immagine nel verso*, cit., pp. 30-31.

¹⁰¹ Per Quasimodo si veda: R. SANESI, «Quasimodo e le arti figurative», in AA. VV., *Salvatore Quasimodo – La poesia nel mito e oltre*, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Salvatore Quasimodo, Messina, 10-12 aprile 1985, Bari, 1986, pp. 245-250; A. BELLIO, «'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori'. La tavolozza del poeta», in G. BARONI (a cura di), *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, «Rivista di Letteratura italiana», XXI (2003), 1-2, Atti del Convegno tenutosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2002, pp. 69-78; L. CARDILLI, *I meccanismi figurativi in Salvatore Quasimodo: tecnica, critica, ideologia*, «Chroniques italiennes», 24, (3/2012), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/8.L.Cardilli.pdf>, pp. 1-36.

¹⁰² G. LUPO, *De Libero nel "paese degli alberi"*, in L. DE LIBERO, *Solstizio*, cit., pp. 7-14: pp. 7-9. Dal 1935 al 1938 De Libero condirebbe una prestigiosa galleria d'arte romana, la “Galleria della Cometa”. Le stesse “Edizioni della Cometa” – cofondate dal poeta, che vi pubblica tre sue raccolte – sono legate alla galleria e hanno sede nei medesimi locali. Per quanto riguarda le arti figurative, in questi anni De Libero è «uno dei critici di riferimento per la “Scuola Romana”». A. M. SCARPATI, *De Libero, una vita scomoda*, in L. DE LIBERO, *Le poesie*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 307-313: pp. 308-309.

Tornando a *La fredda tromba*, si noti come gli indicatori spaziali («di tanto si alzeranno *quelle* vette», v. 5; «*Là dietro*, le colline sono [...] l'ombra si trascina [...] Il mare imputridisce» vv. 11-15) acquistano particolare rilievo se rapportati a una “superficie pittorica”.

La dislocazione su uno sfondo “pittorico” vale generalmente anche per i monti (qui le *vette* del v. 5), spesso «azzurri» come in moltissimi dipinti moderni.¹⁰³ Dal «mare» che imputridisce nei particolari della nave (vele, alberi, corde) si passa – con un movimento verso l'alto – al dettaglio del cielo, con nuvole e oche in volo sull'acqua. Anche la spiaggia è descritta attraverso il dettaglio delle conchiglie, squisitamente pittorico e decorativo (si pensi al campo di battaglia del *San Giorgio* di Carpaccio).

Un meccanismo analogo si ha, in piccolo, nella prima strofa di *Arse il motore*, in cui è introdotta una veduta marina che la preposizione di luogo (*verso*) colloca sullo sfondo, non senza una “resa” dinamica e prospettica dello scorrere del fiume.

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.

È difficile non pensare a un fiume che – in lontananza – sfocia nel mare, magari “reso” attraverso una macchia luminosa e indistinta tipica del cromatismo veneto. Ai vv. 19-20, tenuto fermo il forte analogismo, anche l'introduzione di *monti* e *ponti* è riconducibile allo stesso tipo di organizzazione spaziale e figurale.

L'indagine delle figure marine – manifestazione acquatica minoritaria se confrontata alle altre – porta a una riflessione generale valida per molti elementi del paesaggio: a livello percettivo-immaginario, la sintassi figurale tende a indebolire i legami lineari, costruendo superfici “visuali” che possono essere “lette” come quadri: questo tipo di

¹⁰³ I monti sono spesso associati all'azzurro, richiamando l'uso cromatico tipico della pittura di paesaggio, ad esempio leonardesca: «l'azzurro di corallo | dei monti solitudini amorose», *Notte di guerra, a tramontana*, vv. 26-27; «questo azzurro guasto di sgomenti | e di luci di monti», *Distanza*, vv. 10-11. Si veda anche un rilievo di Fortini: «il paesaggio di Zanzotto è illuminato da una luce glaciale, come in certe lontananze di pittori veneti che interpretano le montagne del Cadore o di tedeschi, Altdorfer o Cranach. È percorso da acque e correnti troppo vivide». F. FORTINI, *Zanzotto, Breve secondo Novecento*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1188-1189: p. 1188.

fruizione attenua lo straniamento “analogico” del libro, permettendo di mettere a fuoco e motivare la tecnica descrittiva adottata in molti luoghi della raccolta.

2.4. REGESTO DELLE STRATEGIE FIGURALI

Se l'osmosi figurale è il meccanismo generale attraverso cui in *Dietro il paesaggio* vengono montate e concepite le immagini, è utile studiare la specificità delle singole operazioni. Il criterio discriminante per la classificazione, oltre alla tipologia dei soggetti rappresentati, è la *direzionalità* delle figure. Spesso l'osmosi si verifica secondo linee precise e distinguibili, ad esempio dal paesaggio naturale all'uomo, o viceversa, o dall'elemento antropico a quello naturale. Il funzionamento di queste strategie e l'effetto sulla "rappresentazione" prodotta dal testo varia a seconda della direzione. Segue uno spoglio dei fenomeni significativi, raccolti per tipologia e analizzati dal punto di vista semantico e pragmatico. Sono escluse dall'elenco *Grido sul lago*, *Con dolce curiosità* e *Lorna* – affrontate a parte nel paragrafo 2.6 per valutare la distribuzione dei meccanismi nel contesto – e *Polvere*, scelta per esemplificare i procedimenti di montaggio verbale/figurale nel paragrafo 2.2.

2.4.1. ACCOSTAMENTO/FUSIONE TRA PAESAGGIO NATURALE E ANTROPICO

In questo genere di figure l'elemento naturale e quello antropico sono accostati o sovrapposti, generando così un tropo che fonde i due domini: il testo costringe a visualizzare un'immagine composita che tende a violare la logica distintiva in direzione di quella confusiva o congiuntiva.¹⁰⁴ Per quanto riguarda la direzionalità, a volte gli elementi "eterogenei" sono semplicemente accostati: sebbene lo straniamento retorico sia meno intenso, queste figure contribuiscono alla creazione di un paesaggio "integrato" conforme alle posizioni "geosimboliche" di Zanzotto (si pensi a una dittologia del tipo «nei suoi ponti | nei monti devastati», *Arse il motore*, 19-20). Altre volte, quando l'osmosi è più forte e sale la "temperatura analogica", si parte nel dominio naturale per giungere in quello antropico. Si veda un esempio circoscritto da

¹⁰⁴ Cfr. G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 159-161.

Balsamo, bufera, vv. 14-18: «ho dolore [...] dell'incomprensibile | estate chiusa in serre di pioggia»: la fittezza e la frequenza delle piogge estive sono rese attraverso l'immagine antropica della serra. Questo esempio rende conto anche di un'altra strategia figurale ricorrente, la spazializzazione di unità temporali-stagionali, che verrà esaminato al punto 4. Di seguito le occorrenze:

- «di tramonti penetrati per fessure | in case e stanze col vento che impaura» (*Arse il motore*, vv. 11-12): la compenetrazione tra spazio naturale e antropico è esplicitamente tematizzata. La metonimia di sapore ermetico **luce*>*tramonti* (con plurale generalizzante e ellissi dell'articolo) aumenta il livello di astrazione, spingendo l'immagine verso la violazione delle categorie interno/esterno.

- «alghe e fontane con me discesero || nel fondo del mio viaggio» (*Arse il motore*, vv. 16-17): due elementi acquatici in dittologia, uno naturale l'altro probabilmente antropico. L'osmosi avviene per accostamento/parificazione, non si dà ancora fusione. Si noti anche la leggera animazione: le entità acquatiche (tra cui gli «acuti ghiacci» del v. 15) prendono parte al moto discendente dell'io.

- «vacillano le scale dell'inverno» (*Primavera di Santa Augusta*, v. 11): l'inverno è oggettivato nell'elemento antropico delle scale, di cui probabilmente è messo in risalto il carattere discendente, in conformità con il disgelo e con le precipitazioni primaverili. In alternativa, le scale rappresentano il tramite (ascendente) per risalire la “catabasi” invernale (come avviene forse in *Quanto a lungo*, sebbene le scale non siano esplicitamente menzionate: «e se a voi salgo per cornici e corde», v. 32).

- «Negli orti e nelle serre più lontane | si sfogliano e si smarriscono | le acque e la madre luna» (*Indizi e luna*, vv. 20-22): le serre e gli orti – luoghi dell'attività agricola – fungono da filtro che attrae gli elementi cosmici (*luna* e *acque*), modificandone le proprietà in senso vegetale e creaturale.

- «tra il grano e tra il vento | di quelle soffitte | più alte, più estese che il cielo» (*Quanto a lungo*, vv. 1-3): le soffitte sono caratterizzate *in primis* da elementi naturali; come se fossero scoperciate, o come se ospitassero spazi aperti (il cielo) al loro interno. Il senso di infinitudine spaziale è intensificato dal comparativo di maggioranza ribattuto nella coppia asindetica.

- «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio» (*Ormai*, v. 8): l'immagine potrebbe essere intesa come una tematizzazione del procedimento di fusione figurale: il sostantivo generico ed eponimo “*paesaggio*” raccoglie gli elementi della precedente enumerazione (e al limite tutti gli altri presenti nel macrotesto della raccolta). Così condensato, il paesaggio si trasforma in un vestito, elemento antropico e in qualche modo anche antropomorfo.¹⁰⁵

- «pullulavi alle finestre | lava di primavera, | vivente a me scendevi» (*Là sovente nell'alba*, 8-10): la primavera è mutata in *lava* che scende da vulcani primordiali, e “*pullula*” alle finestre come una farfalla o un altro insetto. Variante del *topos* della “visione alla finestra” inserita in un contesto mitico-fantastico.

- «gerusalemme di residue nevi» (*Elegia pasquale*, v. 22): il paesaggio ancora innevato, agli inizi della primavera, è assimilato alla città santa. Guardando a possibili modelli figurativi di Crocifissione, Gerusalemme vista dal Calvario è di solito collocata sullo sfondo in alto (pensiamo alla *Crocifissione* del Mantegna, 1459): nel Veneto araldico e pittorico di *Zanzotto* sullo sfondo campeggiano monti ancora imbiancati dalle nevi primaverili.

- «Crocifissa ai raggi ultimi è l'ombra | le bocche non sono che sangue | i cuori non sono che neve | le mani sono immagini | inferme della sera | che miti vittime cela nel seno.» (*Elegia pasquale*, vv. 29-34): è la strofa finale di *Elegia pasquale*, costruita su

¹⁰⁵ Cfr. *supra*, pp. 149-150. «Ecco un mio verso così, come uno che mette una giacca particolare che lo difende. Ho scritto un verso di questo genere, non è tanto bello, lo cito perché l'idea di cingersi il paesaggio dà il senso del paesaggio come protezione umana e come dilatazione del calore del corpo quasi, e protezione del calore del corpo.» A. ZANZOTTO, C. MAZZACURATI, M. PAOLINI, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, cit., pp. 53-54.

un'immagine particolarmente complessa e concettosa (*visio difficilior*), in cui si mescolano scena della crocefissione e resa del tramonto. L'ombra serale è inchiodata agli ultimi raggi di luce come alla croce (forse un ricordo da *Ed è subito sera*,¹⁰⁶ anche per l'uso di *cuori* al v. 31). Al v. 29 si passa dunque dal dominio figurale naturale a quello antropomorfo della crocefissione. La strofa prosegue in questo dominio per poi ritornare, al termine del v. 31, in quello del paesaggio. Si genera una specie di *interferenza figurale* tra i domini, intensificata dalla struttura eccettuativa: dai cuori alla neve, escludendo ogni altra possibilità. Ai vv. 32-33 è replicato il passaggio di dominio appena compiuto, e viene esplicitata la natura iconica del testo (le *immagini inferme*, animate dall'uso di un aggettivo tipicamente ermetico).¹⁰⁷ Ancora una volta, a scatola cinese, la sera *cela nel seno* (un altro "antropomorfismo") un'immagine del crocefisso, qui però generalizzato dal numero (*vittime*) e caratterizzato da una specie di remissività sacrificale.

- «dai rotti cancelli dell'alba | si manifesta e sgorga | acqua cruda di primavera» (*Serica*, vv. 6-8): l'immagine del v. 6 potrebbe anche avere significato realistico (**cancelli rotti all'alba*), ma l'uso simbolista della preposizione genera un effetto di osmosi figurale. I domini sono piuttosto bilanciati e non è possibile individuare una direzionalità precisa. Tuttavia, nel contesto della sequenza, la figura può essere letta come metaforizzazione del fenomeno astronomico: il passaggio dalla notte al giorno è assimilato alla "rottura" dei cancelli (forse in consonanza con la violenza e l'effetto di "staccato" che connota fenomeni simili in Quasimodo).¹⁰⁸ L'immagine deriva forse da

¹⁰⁶ «Ognuno sta solo sul cuor della terra | trafitto da un raggio di sole; | ed è subito sera» S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, in *Acque e terre*, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 9. Nicola Gardini nota come il medesimo ipotesto quasimodiano sia presente in *Quanto a lungo*, vv. 35, «il mio cuore trafitto dal futuro». N. GARDINI, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, «Otto/Novecento», XIX, 2, marzo-aprile 1995, pp. 73-97: p. 79.

¹⁰⁷ Si danno 4 occorrenze di *infermo* in Quasimodo, tutte in *Oboe sommerso*.

¹⁰⁸ «Gli effetti di luce sono fondamentali per le atmosfere sospese dei primi libri, in cui, spesso, le esperienze metafisiche dell'io sono scandite da fenomeni emblematici come l'alba e il tramonto. Si pensi alla stessa *Ed è subito sera*, in cui la visione dinamica del tramonto è condensata attraverso la sinestesia e la velocità brachilogica del testo.» L. CARDILLI, *I meccanismi figurali in Salvatore Quasimodo: tecnica*, cit., pp. 19-20. Cfr. ivi, p. 29.

un verso di De Libero, «e chi spalanca la porta dell'alba | è la mucca col naso ghiacciato», *Madrigale*, vv. 10-11.¹⁰⁹

- «dagli alti | parapetti delle selve | dei monti e della neve» (*Serica*, vv. 19-21): l'elemento antropico viene derealizzato dall'analogia preposizionale in *tricolon*: la serie ne indebolisce progressivamente il valore referenziale. Posto che i *parapetti* possano essere collocati nei boschi, sui monti, e sulla neve (con lieve forzatura logica), l'uso del plurale allenta il significato del sostantivo, che risulta schiacciato "semanticamente" sui suoi determinanti naturali. Nel passo riecheggia forse un luogo luziano, «delle tue braccia al vento dall'alte balastrate», *Maturità*, v. 22,¹¹⁰ a sua volta discendente dall'ungarettiano «Balaustrata di brezza», *Stasera*, v. 1.¹¹¹

- «delle strade | dove affondano case e montagne» (*Balsamo, bufera*, vv. 9-10).

- «Non esiste quella sera debole | che con miti bandiere ti accolse tra i gerani | e ti offrì silenzi di fanciulli || non è pronta la luna sui cortili | dolci di legno e nebbie [...] non esiste quel fiume laggiù | più profondo che i cimiteri» (*Montana*, III, 5-11): in cui si dà anche animazione della natura.

- «nella squarciata prigione delle piogge» (*Montana*, IV, 8): richiama le «serre di pioggia» dell'immediatamente precedente *Balsamo, bufera*, v. 18. L'immagine, seguita al v. 10 da quella del «sole acquatico», rende con particolare efficacia gli effetti atmosferici del "dopopioggia".

- «Attraverso la festa involuta nel vento | si fusero i doni | sui banchi in fila, allo schiudersi | d'imprevedute piogge» (*Le carrozze gemmate*, vv. 19-22): seguendo l'immaginazione fluida e metamorfica che caratterizza tutta la poesia, un predicato tipico dei doni (l'"apertura") si trasferisce alle piogge, marcandone il carattere di

¹⁰⁹ L. DE LIBERO, *Banchetto*, Milano, Mondadori, 1949, p. 57. Per altre ascendenze ermetiche si veda R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a «IX Ecloghe»*, cit., p. 72.

¹¹⁰ M. LUZI, *Avvento notturno*, cit., p. 82.

¹¹¹ G. UNGARETTI, *L'Allegria*, in ID., *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, 1970, p. 31.

“imprevedibilità”. Il predicato contiene anche un evidente richiamo vegetale (regali e piogge “si schiudono” come fiori).

- «Già il sole penetra per le | cieche gallerie delle finestre | sugge e scinde gli ultimi | legami della mia sostanza.» (*Atollo*, vv. 24-27): la compenetrazione tra paesaggio naturale e interno antropico è esplicitamente tematizzata, similmente alla figura in *Arse il motore*, vv. 11-12 (con identica occorrenza verbale di *penetrare*). La luce solare è talmente forte da decomporre chimicamente il soggetto: l’effetto del sole estivo allo zenit è simile a quello dell’estate abbagliante e “calcinante” in *Di luglio* di Ungaretti.¹¹²

- «La notte si è ridotta | e acuminata in ogni sua lancia»» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 1-2): la notte è rappresentata “in armi”, con effetto luministico metafisico-surreale e riferimento bellico. È la famigerata notte del 31 agosto del ’44, in cui un pesante rastrellamento nazi-fascista si abbatte sulla zona libera del Quartier di Piave.¹¹³ È forse presente un richiamo deliberiano: «l’inverno | s’arma di crudeli lance», *Casa di bosco*, vv. 7-8¹¹⁴ (si veda anche «sagittario e capricorno | inclinarono le fredde lance», *Quanto a lungo*, vv. 21-22).

- «le tue cose | [...] finite dalla tempesta antica | dalle ombre rovinose delle scale | dei quadri e delle lampade» (*Quanta notte*, vv. 3-6).

- «ho chiuso mura e porte per allontanare | i fiori grilli | delle proprie tinte | [...] e la notte m’ha ricondotto intorno | i valichi e le frane. || [...] nevi ho raggiunto sotto anditi e vòlte | in questo luogo di legno | odoroso ed oscuro | dove le nevi luminosamente | ininterrottamente tremano | e i sensi languono feriti» (*Quanta notte*, vv. 13-26): marcata oscillazione dentro/fuori. Il soggetto “si chiude in casa” (si noti lo zeugma al

¹¹² «Strugge forre, beve fiumi, | Macina scogli, splende, | È furia che s’ostina, è l’implacabile, | Sparge spazio, acceca mete, | È l’estate e nei secoli | Con i suoi occhi calcinanti | Va della terra spogliando lo scheletro.», *Di luglio*, vv. 4-10, G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, in ID., *Vita di un uomo*, cit., p. 122.

¹¹³ Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1411. Cfr. G. M. VILLALTA, *Cronologia*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. XCVII-CXXXII: p. CXII.

¹¹⁴ L. DE LIBERO, *Testa*, Roma, Edizioni della Cometa, 1938, p. 75.

v. 13) per lasciar fuori la natura, ma è comunque preso in mezzo a un paesaggio montano. Nei versi successivi raggiunge un *luogo di legno* (un probabile rifugio di montagna)¹¹⁵ che paradossalmente contiene le nevi. Si noti l'animazione diffusa della natura: *luminosamente tremano* si può riferire sia alla consistenza sia al riflesso della neve.

- «La notte è colata nella fontana | così lentamente» (*Quanta notte*, vv. 47-48).

- «nell'equivoca luce | degli uccelli e delle nubi | sonnolenta si libera la luna | dal carro colmo del raccolto» (*Reliquia*, vv. 18-21): probabilmente una luna diurna. Più della classica animazione della luna, da notare l'accostamento "informale" con il carro della messe (ma *carro* potrebbe anche avere valore astronomico).

- «D'ossa e di lame glorioso monte | sopra tutte le case» (*Batte il fabbro*, v. 5-6): l'accostamento di *ossa* e *lame* ha sapore vagamente araldico. Inoltre, l'intera analogia preposizionale può riferirsi al Montello, *glorioso* per la sua storia "illustre" e per i combattimenti della Grande Guerra, che lo hanno riempito di ossari (*lame* potrebbe riferirsi ai relitti di guerra, ad esempio le baionette).¹¹⁶

- «lupi e cervi di monte nelle corti | fiutano e brucano vetro» (*Batte il fabbro*, vv. 7-8): non c'è compenetrazione retorica, ma l'immagine tematizza l'incontro "fiabesco" tra natura e spazio antropico. Nelle corti si aggirano liberamente gli animali selvatici scesi dalle montagne, e *brucano vetro*, con zeugma semantico che assimila i *lupi* ai *cervi*. Spesso in *Dietro il paesaggio* il "vetro" sembra richiamarsi metonimicamente alla visione attraverso le finestre delle case. In alternativa, *brucano vetro* potrebbe riferirsi ai cristalli di sale sparsi sulle vie per sciogliere il ghiaccio o la neve.¹¹⁷

¹¹⁵ Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1412.

¹¹⁶ Il motivo sarà portante ne *Il Galateo in Bosco*, cfr. ad esempio *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto*.

¹¹⁷ La finestra come "occhio" sul paesaggio esterno è un *topos* ricorrente nella raccolta: si pensi a *Là sovente nell'alba* o a *Polvere*, e si legga un passaggio da *Intervento*, a commento di *Per la finestra nuova*: «Nel 1957, quando furono lanciati i primi satelliti russi, gli *Sputnik*, si stava alzati la notte per vederli 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; [...] per me era come avere un quadro d'autore [...]. L'apertura di una finestra è anche l'apertura di una prospettiva nuova della realtà, della vita.» A. ZANZOTTO, *Intervento*, in A. BERTOLUCCI – V. SERENI – A.

- «tutta l'acqua d'oro è nel secchio | tutta la sabbia nel cortile | e fanno rima con le colline» (*Nel mio paese*, 16-18): in questo caso si ha fusione tra elementi naturali ed elementi letterari (qui la configurazione grafico-simbolica della rima). Il procedimento è tipico in *Dietro il paesaggio*,¹¹⁸ ed è efficacemente “giustificato” da un brano della prosa *Giugno*:

Intanto, mille erano le leggende che i fiori, le piante, i legni, nelle loro molteplici essenze e nature, elaboravano. Tutto formicolava di deliziose, luccicanti, intersecate formulazioni. A noi il compito di interpretarle, di capirle, lasciando però lontano – e necessariamente – il loro ultimo significato.¹¹⁹

Il brano rende bene la “testualizzazione” della natura, su cui Zanzotto inizia evidentemente a riflettere fin dagli esordi.

- «e il sole limpido sta chino | su un'altra pagina del vento» (*Nel mio paese*, vv. 21-22): altro caso di fusione tra dominio letterario e naturale. In questa figura si dà anche personificazione del sole, al quale si attribuisce la postura tipica del lettore *chino* sul libro. Secondo l'indicazione dell'autore, in *Nel mio paese* l'io si identificherebbe col sole, illuminando frutti e finestre della sua casa.¹²⁰ Sviluppando questa auto-interpretazione potrebbe essere sempre il sole/poeta a chinarsi sulla «pagina del vento»

ZANZOTTO – A. PORTA – G. CONTE – M. CUCCHI, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, cit., 1252-1287: p. 1269. Cfr. *supra*, p. 146.

¹¹⁸ Si pensi a *Quanto a lungo*, inaugurale in *Dietro il paesaggio*, e al «fittissimo alfabeto» ne *L'acqua di Dolle*, v. 26. Ma anche – secondo l'ardita interpretazione di *Elianto* di Sandra Bortolazzo – al rapporto tra il verbo «contare», nelle sue varie occorrenze, e l'attività poetica, colta dal lato tecnico della versificazione. Cfr. S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche*, cit., pp. 75-76. Cfr. S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, in ID., *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 25-48: pp. 27-28.

¹¹⁹ A. ZANZOTTO, *Giugno*, cit., p. 208.

¹²⁰ «Qui la gioia è come un incendio interiore, io mi identifico addirittura con il sole e immagino che i bagliori che si vedono sulle finestre siano appunto provocati da me». A. ZANZOTTO, *Intervento*, cit., p. 1268. Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1414.

(che qui significa anche una nuova epoca di gioia, dopo l'assenza da casa e i traumi la guerra).¹²¹

- «La spiga è la moneta | è il pegno della tua casa, | che la spiga di mezzodì | già si insinua nel tuo gioco» (*A foglia ed a gemma*, vv. 9-12): la spiga si mescola al gioco delle carte, secondo l'accostamento dei domini (vegetale, ludico) attivato all'inizio della poesia; la dissimulazione vegetale del tema del «giocarsi la casa»¹²² ha probabilmente una funzione ironica.

- «Sul libro aperto della primavera | figura mezzodì per sempre» (*A foglia ed a gemma*, vv. 17-18): osmosi figurale di tipo "letterario", con citazione eluardiana.¹²³

- «lentamente sotto il paralume | dallo schema infranto delle tenebre | brulicavano astri | deboli come formiche | e nei cortili i lampi | drizzavano alle mura | alle mura montagne di musco | le creste avvelenate.» (*Là cercando*, vv. 30-37): la minacciosa volta celeste è raffigurata come un paralume, forse appartenente al «riparo» della seconda strofa (v. 18). La figura al v. 31 è probabilmente un riferimento anticipato ai lampi del v. 34: il cielo notturno, in cui si intravedono deboli costellazioni (gli *schemi*), viene illuminato all'improvviso dai fulmini. Da notare come il parallelismo debole dell'imperfetto, oltre a implicare una "frequenza iterativa" sul versante aspettuale, istituisca l'insistita simultaneità delle azioni che costituiscono la scena (unità azionale). In tutta l'ultima parte della poesia si segnala inoltre il montaggio legato e arguto: dagli astri che "*brulicano*" come «formiche» si passa ai *cortili*, in cui i lampi illuminano «mura» e «creste» (preparate al v. 36 dall'analogia apposizionale *montagne di musco*, ascrivibile alla strategia figurale della naturalizzazione di un elemento antropico). Per i richiami luziani cfr. *infra*, p. 208. Si vedano inoltre le marcate corrispondenze con la prosa *Segreti della pioggia* raccolta in *Sull'Altopiano*:

¹²¹ «L'esplosione di gioia per la bella stagione coincide con il rientro dalla Svizzera, che per Zanzotto rappresenta la fine di un incubo (vedi il v. 1) e l'occasione per "girare pagina" (vedi il finale) anche rispetto ai ricordi della guerra». *Ibidem*.

¹²² Ivi, p. 1415.

¹²³ *Le livre ouvert* è il titolo di un'opera pubblicata da Eluard nel 1941.

O, nel seno di una pioggia domenicale, una stanza volta a tramontana, dove si fa scorgere un pesante pianoforte nero. È soltanto la più vecchia delle parenti che in tal giorno può sedersi a quel piano, ella che è nata, che è sempre vissuta in un mondo come quello che oggi si manifesta. Appena al di là dei vetri della finestra c'è il musco madido e la fredda erba delle montagne. [...] È tanto vecchia, troppo vecchia. Ora eccola seduta al tavolinetto: vorrebbe riprendere un suo ricamo, sotto quella lampada velata da un paralume roseo. Ma quella medusa lucente non si vede, non si può più vedere, perché c'è la montagna, c'è il musco appena dietro i vetri della finestra; c'è maggio dominato dalle alluvioni.¹²⁴

- «tra le api e i lor castelli di acume» (*L'acqua di Dolle*, v. 5): allusione alle geometrie della danza delle api. L'analogia preposizionale ha un sapore astratto e arguto, ma anche una base realistica.

- «ora viene quest'acqua ch'io sospiro | perché traspare dalle tue | membra gemelle» (*L'acqua di Dolle*, vv. 8-10): nel contesto della diffusa personificazione dell'acqua del torrente, si noti l'uso rovesciato del verbo trasparire. L'acqua traspare dalle gambe dell'«immaginarìa “bellezza al bagno”»¹²⁵ invece che l'inverso (vedi *Grido sul lago e Polvere*).

- «nello scrigno d'ombra | [...] dove sono già aperte | le scene da festa del cielo» (*L'acqua di Dolle*, vv. 12, 15-16): si può collegare alle altre immagini di chiusura con cui Zanzotto rende certi aspetti del paesaggio esterno. *Festa del cielo* è un caso quasi “grammaticalizzato” di osmosi figurale natura/elemento antropico, in cui permane tuttavia una leggera incongruenza semantica.

- «lei dal fittissimo alfabeto | lei che ha messaggi» (*L'acqua di Dolle*, vv. 26-27): fusione tra paesaggio e lingua: l'acqua del Lierza è latrice di un codice molto

¹²⁴ A. ZANZOTTO, *Segreti della pioggia*, in ID., *Sull'Altopiano*, in *Le poesie e prose varie*, cit., pp. 979-982: pp. 980-981.

¹²⁵ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1416.

articolato, in cui si esprimono messaggi “cosmici”. Per il valore sintattico dell’acqua, vedi il paragrafo 2.3.¹²⁶

- «aiole come mazzi improvvisati» (*Declivio su Lorna*, 14).

- «le innumerevoli gale | della pioggia si assottigliano» (*L’amore infermo del giorno*, vv. 6-7): analogia preposizionale “pluviale” con quantificatore “iperbolico” e osmosi tra elemento antropico e sostanza naturale. Nel caso in cui *gale* valga per “ornamenti di abiti femminili”, si dà anche leggera antropomorfizzazione del paesaggio, nella stessa prospettiva “sensuale” dell’appena precedente *Lorna*. Ma all’inizio della sezione *Dietro il paesaggio* è particolarmente diffusa l’ambientazione marina, per cui *gale* potrebbe valere anche come “pavese di bandiere”, anche in risonanza con *Montana*, v. 6 e *Atollo*, v. 7.

- «la neve | dietro balconi e corti» (*L’amore infermo del giorno*, vv. 23-24).

- «e dove la pioggia raccoglie | tutte le sue vele madide» (*Là sul ponte*, vv. 4-5).

- «Sulle rive oscure del fieno | c’è una nave di pioggia» (*Là sul ponte*, v. 11).

- «i giardini ai cerei recinti | dove il mare si è fatto | un’aiola tenera e fredda» (*Equinoziale*, vv. 4-6): compenetrazione tra il paesaggio marino e quello naturale/antropico (qui rappresentato dall’elemento liminare del cortile). La caratterizzazione cromatica provoca una tenue animazione dei *recinti*, indotta dal confronto con la collocazione consueta dell’aggettivo.¹²⁷

- «Dagli stemmi sbiaditi di settembre | escono vaghi animali» (*Equinoziale*, vv. 17-18): in questo caso l’osmosi figurale avviene tra il paesaggio autunnale e l’elemento

¹²⁶ In particolare cfr. *supra*, pp. 174-175.

¹²⁷ L’analisi presuppone che l’uso di *cerei* sia impiegato col significato più frequente «del colore della cera, assai pallido», e non coi meno comuni «che è fatto di cera» e «molle come cera».

araldico (*stemmi*). Gli animali araldici prendono vita ed escono dai vecchi blasoni per popolare il paesaggio. *Sbiaditi* può riferirsi sia agli *stemmi* sia ai colori dell'autunno. Interessante la continuità tra universo rappresentato e immagine “di secondo grado”: in Zanzotto il paesaggio “reale” e quello dipinto¹²⁸ sono comunicanti, come se condividessero lo stesso statuto simbolico. L'iconografia araldica è particolarmente presente in quest'area della raccolta.¹²⁹

- «Fini esche, piante e gelidi legni | nell'obliquo cristallo dell'eco | non vi smarrite»
(*Salva*, vv. 6-8).

- «e che i serpenti hanno in becco | un acuto fermaglio» (*Salva*, vv. 20-21): la lingua biforcuta dei serpenti, animali frequenti nell'araldica, diventa un fermaglio aguzzo. L'immagine richiama l'attributo araldico degli animali linguati, caratterizzati dalla lingua dipinta con uno smalto diverso. Un altro attributo a cui si può ricondurre è quello dell'animale ingolante, raffigurato nell'atto di inghiottire un'altra figura o pezza araldica (è il caso del biscione visconteo). Anche il fermaglio – che qui è l'elemento artificiale accostato a quello animale – è riconducibile all'iconografia araldica.

- «la fredda tromba | ha di tanto avvicinato la neve» (*La fredda tromba*, vv. 3-4): «figurazione astratta», come nota Dal Bianco,¹³⁰ la tromba potrebbe avere un significato meteorologico, in accordo con l'ambientazione marina; in caso contrario,

¹²⁸ «La *mise en abîme* di una Venezia teatro e quadro, gremita di quadri che la ritraggono, all'infinito, o divaricata in innumerevoli storie geografie scene umane che però rientrano, tramite quei nodi, in se stesse. [...] dagli interni, dove appunto “esistono” e donde “minacciano” miriadi di capolavori della pittura, della scultura, di ogni arte (come mondi che sono propri ed esclusivi/inclusivi anche nel moltiplicare Venezia per Venezia) pare che si eserciti quasi una forza di sopraffazione o di artificio, reti e reti, ami e ami. Questa forza attira dentro le penombre di immensi e cunicolati ventri di balena a partecipare al gran moto della città-Giona: ori marmi figure gesti che vi stanno prigionieri, ma che poi non lo sono, perché emanano a loro volta uno spazio.» A. ZANZOTTO, *Venezia, forse*, in F. ROITER, *Essere Venezia*, Udine, Magnus, 1977, poi in A. ZANZOTTO, *Prose scelte*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1051-1066: pp. 1057-1058.

¹²⁹ Gli animali di *Equinoziale* «escono [...] | a scegliere liquida uva | e un roseo sonno | li assottiglia tra le spine.», vv. 18-21; pressoché tutte le figure evocate sono passibili di una lettura araldica: nella grafica simbolica degli stemmi, gli animali col capo poggiato in terra sono detti “dormienti”; il grappolo rimanda alla letizia, oltre che alla coltura della vite; le spine sono a volte presenti nella figura della corona, che in certi casi può circondare un animale.

¹³⁰ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1420.

va intesa come un elemento antropico, che può valere forse per “annunciatrice dell’inverno”.

- «le colline | sono alveari pungenti e vuoti» (*La fredda tromba*, vv. 12-13): vuoti per il sopraggiungere dell’inverno. Inoltre, l’immagine potrebbe riferirsi anche agli alpeggi abbandonati in autunno dalle mandrie transumanti (si vedano i vv. 1-2: «Le ultime vacche | sono uscite dal fieno profondissimo»).

- «nelle botole dell’autunno» (*Elianto*, v. 4): secondo Dal Bianco è un’immagine delle pozzanghere,¹³¹ di cui va però notata la forte osmosi figurale: la stagione è provvista di botole come se fosse un interno casalingo.¹³² Tutta la seconda strofa di *Elianto* è del resto costruita sulla compenetrazione tra interno ed esterno («Camminò negli specchi e nei boschi | inclinò la mia casa | rese false cornici e soffitti» vv. 5-7; Dal Bianco rileva nel commento l’ambiguità di *specchi*, intesi sia come “pozze d’acqua” sia come oggetti d’arredamento).¹³³

- «Il suo profilo liquido | e il suo colore ha colmato | le botti e i mari.» (*Elianto*, vv. 12-14): il sole cola come un liquido riempiendo *botti* e *mari* (altro richiamo alla vendemmia e al “palinsesto marino”, secondo i motivi figurati tipici della sezione).

- «nelle mattine c’è l’orto | che sta in una mano» (*Perché siamo*, vv. 11-12).

- «c’è la cantina delle formiche» (*Perché siamo*, v. 14).

- «c’è il radicchio, diletta risorsa | profusa alle mie dita» (*Perché siamo*, vv. 15-16): prosegue l’accostamento tra corpo e paesaggio cominciato con l’orto a misura di mano. Si verifica uno sbilanciamento panico forse legato al tema della poesia, dedicata

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Nella chiusa di *Nella valle* si trova una figura simile, dove però è l’elemento fisico (la valle), e non la stagione, a essere dotato di aperture tipiche delle abitazioni: «Nella valle scricchiolano porte | e botole», vv. 30-31.

¹³³ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1420.

a un cronotopo idillico in cui si realizza una comunione materna e “domestica” con la natura.¹³⁴

- «nel granaio s’adagia un raggio amico» (*Perché siamo*, v. 20).

- «Né attingere al pozzo né alle alpi» (*Perché siamo*, v. 37).

- «io sono qui dolce schiavo | degli orti nascosti e soffici di aghi» (*Al bivio*, vv. 15-16).

- «case e grotte s’inebriano | di tepori di gusci e di vesti» (*Al bivio*, vv. 20-21): la sequenza è unificata dal comune riferimento a uno spazio chiuso, difeso e materno. Case e grotte, personificate, *s’inebriano*, con un trasferimento metonimico dai possibili “ospiti” ai luoghi del ricovero.

- «il frumento è nato intorno | ai paesi ai colori alle fanciulle» (*Al bivio*, vv. 28-29): tutta *Al bivio* è attraversata da una particolare enfasi cromatica. L’immagine è fortemente pittorica: il giovane frumento verde intenso («i prati troppo verdi» del v. 31) entra in competizione con gli altri colori autunnali.

- «e la gente già adorna di festa | già chiara del corallo | dell’astro e della campana» (*Immacolata*, vv. 8-10): sviluppo di catene metonimiche; come la fanciulla-domenica dei vv. 2-4, anche le persone sono agghindate per la *festa* (si noti l’eco leopardiana). Il *corallo* è un materiale tipico dei gioielli; *l’astro*, intertestualmente, sta per il sole; il *tricolon* preposizionale si chiude con una deriva sinestetica.

¹³⁴ «Ci sono oggetti contingenti (la porta di casa, il sole, il piccolo orto, le formiche, il granaio...), che tuttavia, benché preme constatarne la presenza (sptt. vv. 11-17), formano un quadro simbolico, emblema di una dimensione fuori dal tempo, affettivamente connotata (come ad esempio in Lorca). Di una situazione ‘riduttiva’ e a suo modo problematica (cui alludono il giornale vecchio, il cammino lento, il tempo piccolo, la lampada precaria), si predicano, simultaneamente, la quiete e la provvisorietà (simboleggiata anche dall’«erba di novembre»). U. MOTTA, *Tra attesa e ammirazione, un luogo in cui resistere. Lettura di «Perché siamo» di Andrea Zanzotto*, «Versants», 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 33-36: pp. 41-42.

- «già felice coi doni del vespero | e col vento delle altalene» (*Immacolata*, vv. 11-12): in linea con l'atmosfera di festa che caratterizza la poesia, i doni comportano la solita mescolanza tra antropico e naturale. Al v. 12 è reso, attraverso un tropo condensato, il moto delle altalene: si pensi alla sensazione di essere esposti al vento quando si acquista velocità.

- «Nei luoghi chiusi dei monti» (*Dietro il paesaggio*, v. 1): lo spazio montano è rappresentato come un luogo interno che ospita e nasconde l'io. È forse riferimento alla vita invernale dei partigiani, rifugiati sulle montagne.¹³⁵

- «discendo nel sole di brividi | che spira da tramontana» (*Dietro il paesaggio*, v. 22-23): Dal Bianco parla di «accumulazione figurale» che combina un'«analogia apposizionale ossimorica» con una «sinestesia».¹³⁶ Il sole spazializzato diventa un luogo dove l'io può scendere, in conformità con la catabasi invernale. Da notare la metamorfosi degli elementi del paesaggio, con successiva giuntura metonimica: i brividi anticipano l'effetto della *tramontana*.

- «è cresciuta la gioia | di chi non sa parlare | che per conoscere | il proprio oscuro matrimonio | con il cielo e le selve» (*Nella valle*, vv. 12-16): tematizzazione di una sorta di devozione panica, una “confusione” euforica tra soggetto lirico e natura. Il circuito vitale così generato comprende la dimensione eudemonologica, quella conoscitiva e quella linguistico-poetica (in questo contesto *parlare* può riferirsi all'attività poetica, sulla scorta della citazione rimbaudiana da *Una stagione all'inferno*, «Io non so più parlare!»).¹³⁷ Al di là del richiamo puntuale – pur presente – agisce forse a livello tematico la prosa “esplicativa” intitolata *Pretesto*, posta in apertura di *Solstizio*, prima raccolta di De Libero: «A lungo, nel mezzo di una pianura ove collina e mare stanno in non lontana consuetudine, io abitai con alberi, e m'era il

¹³⁵ La poesia contiene almeno un altro riferimento resistenziale, S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1423.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ivi, p. 1424. «Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*», *Matin*, A. RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 58.

cielo assiduo compagno di visioni.»¹³⁸ L'«orizzonte incontaminato, popolato da alberi, fiumi, montagne»¹³⁹ in cui si muove l'io protagonista di *Solstizio* – anch'esso assorbito in modo non panico e trionfalistico dalla natura – è analogo a quello zanzottiano. Il brano si alimenta anche di un ipotesto quasimodiano, con identica configurazione metrico/sintattica (novenario di 4^a-8^a + settenario): «come nel tempo dei colloqui | con l'aria e con le selve», *Verde deriva*, vv. 5-6.¹⁴⁰

- «le mense ed i giardini | traboccano di riccioli d'indivia» (*Nella valle*, vv. 17-18): una paradossale fecondità-abbondanza caratterizza l'inverno e accomuna interni e esterni. *Mense* e *giardini* “condividono” l'iperbolica fioritura invernale dell'indivia, e la presenza di lumache e zuccheri (una metonimia per dolci, catalizzata da *dolcissime*).

- «Nella valle scricchiolano porte | e botole» (*Nella valle*, vv. 30-31): cfr. «le botole dell'autunno» di *Elianto*, v. 4; botole e porte sembrano aprirsi direttamente nella valle.

¹³⁸ L. DE LIBERO, *Solstizio*, cit., p. 19.

¹³⁹ G. LUPO, *De Libero nel “paese degli alberi”*, in L. DE LIBERO, *Solstizio*, cit., pp. 7-14: p. 10.

¹⁴⁰ S. QUASIMODO, *Oboe sommerso*, cit., p. 71. L'intertestualità quasimodiana è segnalata da R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a «IX Ecloghe»*, cit., p. 74.

2.4.2. ANIMAZIONE DEL PAESAGGIO

Figura classica del lessico post-simbolista, l'animazione del paesaggio è presente in quasi tutti i componimenti della raccolta. Ad entità appartenenti al paesaggio naturale Zanzotto collega predicati tipici degli esseri umani. La direzionalità è simile a quella della fusione: il tropo parte nel dominio naturale e "arriva" in quello antropico; tuttavia, il centro di questo procedimento retorico-figurale è l'animazione di sostanze inanimate o di entità non creaturali a volte addirittura astratte. Di seguito due esempi: «per un'altra fronte della pioggia» (*Primavera di Santa Augusta*, 12), in cui l'antropomorfismo dipende dal sostantivo anatomico, ulteriormente anomalo per l'implicita moltiplicazione (c'è più di una *fronte*); «A lungo esita il verde | nelle soste dei prati» (*L'amore inferno del giorno*, vv. 10-11), in cui la vegetazione è restia a prendere parte alla catabasi stagionale (nel passo agisce forse un ricordo luziano: «Nel tepore | dei lattici notturni esita il vento», *Vino e ocra*, vv. 14-15).¹⁴¹

- «La verde sera al suo specchio s'adorna» (*Indizi e luna*, v. 4): la metamorfosi del paesaggio in fanciulla è frequente nella raccolta, ed è riconducibile al motivo mortuario (le giovani sorelle del poeta), oltre che a un decorativismo ermetico di sapore un po' preraffaellita. La *verde sera* diventa qui una donna che si prepara allo specchio, usando la rinata vegetazione primaverile come ornamento. Da notare il cromatismo "assoluto" alla Quasimodo.¹⁴²

- «le terrazze ove cammina impazzita la grandine» (*Quanto a lungo*, v. 15): forte personificazione, che rende con efficacia il suono percussivo della grandine.¹⁴³

¹⁴¹ M. LUZI, *Avvento notturno*, cit., p. 69.

¹⁴² «Il verde è il colore più frequente nella poesia di Quasimodo: "Il verde, l'aggettivo-sostantivo cromatico più ricorrente, è metafora della vita e dell'amore"» L. CARDILLI, *Meccanismi figurali in Quasimodo*, cit., p. 23. Per la citazione interna: A. BELLIO, «'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori'. *La tavolozza del poeta*», cit., p. 75.

¹⁴³ Cfr. *supra*, p. 172. Sembra meno a fuoco l'interpretazione "luministica" di Gardini, che pure si appoggia a un richiamo montaliano: «mi pare di vedere in questa formulazione la radice della fosfenica "grandine" che troviamo nell'ultima poesia di Zanzotto (dove la grandine appunto funziona come metafora di luminosità), e quindi di mettere in relazione la prolettica immagine di *Dietro il paesaggio* con la "pazzia solare" del primo girasole montaliano (cfr. *Portami il girasole*), per altro rintracciabile nel titolo di una delle ultime composizioni

- «ed il sole | tranquillo baco di spinosi boschi» (*Ormai* 4-5): il sole è trasformato in un baco da seta. Al di là del preziosismo surrealista-ermetizzante,¹⁴⁴ l'immagine è probabilmente un rimando alla bachicoltura. Giunti al termine della vita larvale, i bachi “salgono al bosco”, cioè ascendono su una struttura artificiale di ramaglie (in tempi recenti sostituite da fascette di plastica) dove iniziano a tessere il bozzolo. La forma del “bosco” – composto ad esempio di ginestra, erica o paglia – può ricordare quella di un intrico di rovi. In questa prospettiva, anche la chiusa del componimento («Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio», v. 8) acquista una maggiore pregnanza metaforica: l'io lirico “cinto” del paesaggio è come un baco che fila intorno a sé la seta.¹⁴⁵

- «Pasqua ventosa che sali ai crocifissi | con tutto il tuo pallore disperato» (*Elegia pasquale*, vv. 1-2): personificazione della Pasqua, attraverso il verbo di movimento e la qualificazione fisica ed emotiva evidentemente trasferita per metonimia dai corpi dei crocifissi all'intera festa liturgica, rappresentata dalla specola del venerdì santo.

- «dalle dighe che guidano le tenebre» (*Serica*, v. 4): l'elemento antropico è personificato e messo in relazione con una sostanza “prima” del paesaggio (le *tenebre*). L'immagine serve a rendere, attraverso il contrasto, il «biancore del cemento»¹⁴⁶ delle dighe.

- «E questo azzurro guasto di sgomenti | e di luci di monti | per sempre m'ha appreso a memoria» (*Distanza*, v. 10-12): Dal Bianco nota l'analogia col finale di *Là sovente nell'alba*:¹⁴⁷ il paesaggio personificato apprende a memoria il poeta in modo quasi metonimico (viene “mandato a memoria” come se fosse una poesia).

dello stesso libro zanzottiano, *Elianto*.» N. GARDINI, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, cit., p. 85.

¹⁴⁴ Per cui si veda S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1404.

¹⁴⁵ Il baco da seta è motivo «imperversante» in Zanzotto, collegato al campo semantico dell'apertura-chiusura. F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., p. 196.

¹⁴⁶ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1407.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

- «oltre questa ebrietà | di nevi ed acque» (*Montana*, I, vv. 3-4).

- «il corpo | vacuo dell'acqua mi umilia» (*Montana*, I, vv. 7-8).

- «e s'io cercassi dove cerca il monte» (*Montana*, I, v. 11).

- «a sé ti strinse in coro | il verde delle valli» (*Montana*, III, vv. 2-5): l'evidente ispirazione panica è collegata a un motivo mortuario. Da notare l'enfasi sull'aderenza fisica al paesaggio, riscontrabile anche nel distico finale di *Ormai* (vv. 8-9).

- «e perché forse è primavera | la tomba tua m'ha disertato» (*Montana*, III, vv. 12-13): con inversione dei normali meccanismi di predicazione, è la tomba a disertare il poeta, complice l'atmosfera primaverile, carica di incompletezza e attesa. Dal momento che la tomba della sorella morta¹⁴⁸ coincide col paesaggio, si crea una contraddizione tra euforia primaverile e disforia del lutto, pronta a manifestarsi ancora nella quarta parte di *Montana*, subito seguente.

- «e la tua terra accusa nel meriggio | [...] il proprio midollo di tenebre» (*Montana*, IV, vv. 3-6): la terra viene animata e implicitamente trasformata in una creatura dotata di midollo. Ma il preziosismo ermetizzante dell'immagine (di sapore ungarettiano) depotenzia un po' lo straniamento figurale. Tenendo presente l'ambientazione autunnale, è forse reperibile anche una fonte quasimodiana, a sua volta collegata a *I fiumi*: «Qui autunno è ancora nel midollo | delle piante; [...] Non ricorda ribrezzo ora il tepore | quasi umano di corolle pelose.» *Sulle rive del Lambro*, vv. 38-39, 42-43.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Per Dal Bianco «l'elegia si addolcisce nel ricordo e nell'ipotesi che la mancata comunicazione sia dovuta a una felice integrazione della sorella nel proprio *habitat* primaverile.» Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1409.

¹⁴⁹ S. QUASIMODO, *Nuove poesie*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 112.

- «un sole acquatico | se ne allegra in disparte in segreto» (*Montana*, IV, vv. 10-11): animazione del sole «debole», con lieve ossimoro dovuto all'euforia emotiva. *Visio difficilior* del sole smorzato che si vede talvolta dopo il temporale.

- «sere palpebre oppresse dal fango dei cieli» (*Montana*, IV, v. 17): analogia apposizionale con antropomorfizzazione di un momento astronomico. *Visio difficilior*: le sere diventano analogicamente *palpebre*, possibile richiamo metonimico agli occhi di chi le osserva; (*fangosi* sta forse per **piovosi*, con altra elaborata metonimia). Si noti il probabile richiamo all'episodio evangelico del cieco nato.¹⁵⁰

- «sulle scarne membra dei monti» (*Le carrozze gemmate*, v. 23).

- «sotto il peso dei tuoni | i palazzi stentando si raccolgono» (*Le carrozze gemmate*, vv. 4-5).

- «Un sole che con oziosi giri | sedusse e divorò l'ombra del mondo» (*Atollo*, vv. 1-2): il cambiamento stagionale è espresso attraverso l'animazione verbale del sole, reso simile a una bestia famelica (una mantide?). La rappresentazione dell'estate come "belva" feroce richiama l'ungarettiana *Di luglio*.

- «e crebbe sui giorni e sui mesi | già stringe il muro ed il cortile | scruta le differenze d'ago | della sabbia» (*Atollo*, vv. 3-6): continua l'animazione del sole. Da notare come alcuni addendi della serie verbale a base della metafora conservino anche un preciso significato letterale e "visivo": il sole allo zenit "divora" cioè azzerà le ombre; "cresce" sui giorni e sui mesi, allungando la durata della luce diurna.

- «Indugia ancora la parvenza | dei soldati selvaggi | sulle porte, ed ostili | insegne sui fertilizi | alza la sera, chiama piazze a raccolta» (*Adunata*, vv. 1-5): è la sera, al posto

¹⁵⁰ «Detto questo, sputò per terra, fece del fango con la saliva, spalmò il fango sugli occhi del cieco e gli disse: "Va' a lavarti nella piscina di Siloe" - che significa Inviato. Quegli andò, si lavò e tornò che ci vedeva.» Gv 9,6-7.

dei soldati, ad alzare le bandiere e a suonare l'adunata per le piazze. In conseguenza, anche le piazze sono animate, attraverso una specie di catena metonimica (dagli attori ai luoghi delle adunate). Questo trasferimento di "ruoli" rende ancora più desolata l'atmosfera della poesia, che prospetta uno "sbandamento" radicale, esteso ben oltre la contingenza bellica dell'8 settembre. In un paesaggio disabitato e post-apocalittico gli elementi naturali svolgono "timidamente" un ruolo di supplenza, aumentando il senso di catastrofe.

- «Un arso astro distrusse questa terra | profonda in pozzi e tane | s'avventa l'ombra dell'estate | da vicoli e da altane | e dai rotti teatri» (*Adunata*, vv. 6-10): come nella precedente *Atollo*, l'estate diventa una belva feroce: si veda specialmente il verbo *avventa*, che rende lo stesso slancio famelico descritto nel componimento ungarettiano¹⁵¹ (la stessa forma verbale, collocata in apertura di un identico novenario (2^a-4^a-8^a), è in De Libero: «S'avventa a gridi di gabbiani | il mare soggiogato dalla luna» *Quinta: al mare* (sezione *Le odi in Solstizio*), vv. 36-37.¹⁵² Da notare l'usale compresenza di elementi antropici e naturali, all'interno di un'ambientazione prevalentemente urbana.

- «Le case che camminano sulle acque | e che vogliono dirmi» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 1-2).

- «o tu che accetti la stretta dolce dei canali | e che ti lasci guardare | in tutte le tue nude grazie» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 5-7): Venezia è femminilizzata secondo il decorativismo ermetico e sensuale tipico della raccolta. La città è trasformata in una fanciulla in posa maliziosa; i canali diventano abbracci, con ulteriore confusione referenziale.

- «nel fiume dal più bel mantello» (*Le case che camminano sulle acque*, v. 14).

¹⁵¹ «Quando su ci si butta lei | Si fa d'un triste colore di rosa | il bel fogliame», *Di luglio*, vv. 1-3, G. UNGARETTI, *Sentimento del Tempo*, cit., p. 122.

¹⁵² L. DE LIBERO, *Solstizio*, cit., p. 58.

- «d'acqua immenso vigore e moto adulto» (*Le case che camminano sulle acque*, v. 26).

- «in un momento di noia le barche | le reti si sono lasciate toccare» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 28-29).

- «Tu sei: mi trascura | e tutto brividi mi lascia la stagione» (*Tu sei, mi trascura*, vv. 1-2): animazione della stagione, col trasferimento di un predicato (*trascura*) dall'«ente femminile indefinito»¹⁵³ a cui s'indirizza la poesia.

- «Lenta inclina i vertici | dello spazio | sparge e nutre i tentativi del verde | inacerbisce le vendemmie | d'ogni prato s'acceca nelle spine | infime dell'acqua della valle» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 10-15): animazione della luna o della notte (si vedano i vv. 1, 3 e ss). Da notare l'insistenza sulle forme geometriche appuntite (i *vertici*, le *spine* e anche la *lancia* del v. 2).

- «Il raccolto [...] | nelle lapidi negl'inciampi | avversi cadrà, prima | della luna, sotto il pavimento | freddo dell'occidente.» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 20, 28-31): animazione del raccolto, con ricordo luziano («a intervalli cadono le messi ne' campi gialli». *Le meste comari di Samprugnano*, v. 17).¹⁵⁴ Si veda anche il *pavimento*, analogismo che oggettualizza lo spazio, con contrasto tra l'indicazione geografica e l'elemento d'interno.

- «L'erba mette becco e penne» (*Notte di guerra, a tramontana*, v. 32).

- «l'ombra | dentuta del vento» (*Notte di guerra, a tramontana*, vv. 34-35): concorde alle figure appuntite con cui è caratterizzata la notte fin dall'inizio della poesia.

¹⁵³ Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1409.

¹⁵⁴ M. LUZI, *La barca*, cit., p. 30.

- «i prati ospiti del vento» (*Quanta notte*, v. 10).

- «i fiori grilli delle proprie tinte» (*Quanta notte*, v. 14): immagine condensata fortemente sinestetica. I fiori ostentano i loro colori in modo quasi molesto, come se fossero grilli che stridono rumorosamente.

- «La febbre ha vuotato | le mie ossa d'uccello | un sonno sublime distrusse il mio volto | un'ala ha fatto grande nido | piumoso nido della mia fronte» (*Quanta notte*, vv. 40-44): metamorfosi incompleta del soggetto in uccello, la cui fronte si trasforma in nido, all'interno di una serie di scomposizioni metonimiche quasi cubiste. Per l'immagine dell'ala, si vedano due luoghi da *Solstizio*: «Salva una foglia vola a fare il nido: | troverò la covata | sull'autunnale collina. | È al volto la notte | un'ala stretta»; *Mutazione*, vv. 8-12;¹⁵⁵ «È caduta la stagione | lunare, nel mio guanciaie | la tua voce ha | fatto il nido», *Richiamo*, 9-12.¹⁵⁶

- «Dolci, mansueti | tra le zampe di vello | i colli celano il tepore» (*Reliquia*, vv. 1-3).

- «A stento un sole estraneo | si sottrae alle fauci | dei sotterranei dei fertilizi» (*Reliquia*, vv. 6-8): il “sole debole”, animato, sfugge alle fauci dei castelli, anch'essi cambiati in feroci predatori. Il sole autunnale è un pallido ricordo di quello estivo, che al suo culmine domina e agisce anche sul mondo sotterraneo.¹⁵⁷

- «la terra umida chiocciola | bruca fiumi acuti di zucchero» (*Reliquia*, vv. 9-10): la terra diventa *umida chiocciola* (sorta di metonimia) che poi bruca (con riattivazione dell'immagine delle colline-gregge dei vv. 1-3) degli improbabili fiumi “dolci”. L'immagine può essere sciolta con un richiamo alla barbabietola da zucchero: l'industria zuccheriera legata alla coltivazione della barbabietola si sviluppò in Veneto alla fine del XIX sec.; la pianta viene generalmente raccolta in settembre, quando nelle

¹⁵⁵ L. DE LIBERO, *Solstizio*, cit., p. 30.

¹⁵⁶ Ivi, p. 77.

¹⁵⁷ «Il sole vinceva, centro di tutto, del regno sotterraneo e di quello terrestre o anche superno». A. ZANZOTTO, *Giugno*, cit., p. 209.

radici si è cristallizzata un'ingente quantità di zucchero. Le lumache, perlopiù erbivore, si nutrono anche di foglie di bietola, la cui forma può essere affusolata. A prescindere dall'eventuale significato "vegetale", *acuti* rimanda al motivo delle forme appuntite e potenzialmente pericolose, *topos* che ricorre nella poesia zanzottiana.¹⁵⁸

- «La deserta stagione | nell'acqua dei cortili | le sue gioie scompone | precipita dai clivi» (*Assenzio*, vv. 1-4).

- «mentre l'astro crudele | dalle attardate sfere | rigèrmina e fedele | cresce nel suo potere» (*Assenzio*, vv. 13-16).

- «Gremite di neve sono le bocche | e le porte dei paesi» (*Batte il fabbro* vv. 9-10).

- «nuda è la sera dietro | la selva e tace in giro» (*Oro effimero e vetro*, vv. 3-4).

- «al di là della piazza e della salvia rossa | si ripara la pioggia» (*Nel mio paese*, vv. 5-6): caso di rovesciamento del verbo (vedi *Grido sul lago* e *Polvere*: nella zona centrale della raccolta la procedura retorica è piuttosto frequente). Si dà ancora osmosi figurale: la piazza del paese, "parificata" alla salvia da una dittologia.

- «è la luna immaginifica | quella che spiega il mezzodì» (*A foglia ed a gemma*, vv. 15-16): figura con diverse ambiguità sintattico-semantiche. Innanzitutto alla luna si lega un aggettivo usato per autori o opere letterarie: prosegue la "fusione" tra natura e letteratura iniziata in *Nel mio paese*. Ipotizzando che *mezzodì* sia il soggetto della seconda parte della frase scissa, *spiega* potrebbe valere per *mostra*, nel significato anche più tecnico di «presentare determinati elementi paesistici» (GDLI). Tuttavia, considerando l'attributo di *luna* e il suo ruolo attivo al v. 21 («d'una luna che si oppone al mondo»), il *che* relativo potrebbe anche essere soggetto. In ogni caso, si tratta di una luna diurna, come in *Reliquia*, vv. 18-21.

¹⁵⁸ Pensiamo a *Notte di guerra a tramontana* o – più in là nel corpus – a *Oltranza, oltraggio* in *La Beltà*.

Si vedano altri possibili significati di *spiegare*, tutti compatibili con le armoniche del componimento: “sbocciare come gemma”, ma anche “allargare a ventaglio le carte del gioco” e “comporre versi, opere poetiche”.

- «soli come voli di vespe» (*Al di là*, v. 13).

- «È per te che la gioia dei paesi | liberamente va imitando | i tuoi semplici atti» (*Al di là*, vv. 19-21): animazione al quadrato; la gioia, sentimento provato dai paesi, a sua volta si dimostra senziente e capace di empatia, imitando gli «atti» della fanciulla oggetto dell’apostrofe.

- «per la miope foresta delle erbe» (*Là cercando*, v. 8).

- «le uve e le mele si allietavano | del ricciolo di un bimbo sepolto» (*Là cercando*, vv. 12-13).

- «e il lago era il colore mai toccato | il colore non usato | mai né da piogge né da falci» (*Là cercando*, vv. 14-16): *falci* e *piogge* sono animate e trasformate insieme in una specie di metafisico pittore, che preferisce non usare il *lago*, cambiato surrealisticamente in un colore quasi “da tavolozza”.¹⁵⁹

- «Paesi di pampani madidi | [...] mi stillavano tra le vesti | un tramonto come un giardino» (*Là cercando*, vv. 22, 25-26): da notare la complicata compenetrazione dei domini figurati. I paesi animati *stillano* (“versano goccia a goccia”) il tramonto, divenuto un *giardino* (la metamorfosi è forse indotta da *stillano*, attraverso la rugiada). Lo “versano” tra le vesti del soggetto, che si suppone immerso nella vegetazione della sera: il verbo potrebbe riferirsi anche alla rarefazione della luce al tramonto¹⁶⁰ (il

¹⁵⁹ Il motivo tematico della pittura non è frequentissimo nel primo Zanzotto, ma quando compare è caricato di particolare intensità. Si pensi a *Davvero soffici pennellate (A che valse?)* o a *I paesaggi primi (Vocativo)*.

¹⁶⁰ Tra i possibili significati di *stillano* attivi nel testo segnaliamo «lasciar cadere o diffondere un liquido o un unguento a gocce essendone intriso o madido», «far cadere gocce di pioggia, di rugiada», «effondere, irradiare luce per lo più tenue e in modo discontinuo», «calare a poco a poco, gradualmente», detto ad esempio della sera (GDLI).

componimento è interessato da spostamenti metonimico-sinestetici tra ambito percettivo-luministico ed entità concrete). In questo passaggio abbiamo la compresenza di tutte le principali figure di osmosi: i paesi sono naturalizzati dai *pampani*, animati dal verbo (*mi stillano*), il tramonto si trasforma in un *giardino*, classico luogo di confine tra natura e spazio antropizzato.

- «sere verde-lume | si snodavano con tutte le spire | a lavarsi alla pioggia» (*Là cercando*, vv. 27-29): sempre nell'economia delle interferenze figurali tipiche della poesia, le *sere* sono prima caratterizzate dal lato cromatico-luministico, e poi trasformate in serpenti, con "attrazione" semantica dovuta al colore (l'agglutinazione *verde-lume*, di sapore quasimodiano,¹⁶¹ condensa l'effetto cromatico-luministico e al contempo prepara la metamorfosi animale). Si noti la ricombinazione di tessere provenienti da *Donna in Pisa* di Luzi: «tra i prati languidi e il lume | della sera discendere i fondali | e le spire del fiume. || [...] i limpidi tornei | snodarsi nelle vie», vv. 4-6, 8-9.¹⁶² Da *Donna in Pisa* si registrano anche altre corrispondenze lessical-figurale: «tra i pampani», v. 4, col v. 22 di *Là cercando* («pampani madidi», con variante toscana); «il gelo | delle mura», vv. 10-11 con «drizzavano alle mura | le mura montagne di musco», vv. 35-36; «al fuoco | delle stelle», vv. 16-17 con «astri | deboli come formiche», vv. 32-33 d'opposta intensità.¹⁶³

- «Ora viene a consolarmi | con una lunga visita | l'acqua di Dolle» (*L'acqua di Dolle*, vv. 1-3).

- «dove il fico s'affaccia guardiano» (*L'acqua di Dolle*, v. 13).

- «Mese di pochi giorni, | o tu dalla docile polpa | chiaro collo curioso | seno caldo che nutre» (*Declivio su Lorna*, vv. 1-4): molteplice animazione del settembre:¹⁶⁴ cucciolo

¹⁶¹ Cfr. R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a «IX Ecloghe»*, cit., p. 74.

¹⁶² M. LUZI, *Un brindisi*, in ID., *Le poesie*, cit., p. 95.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Dal Bianco rileva la presenza di un fenomeno affine a quello che ho chiamato *spazializzazione del tempo* (par. 2.4.3): «Nei versi iniziali si noti la coincidenza delle coordinate spazio temporali: il *declivio* si trasforma

al primo verso (anche di uomo, se nella seconda strofa si citano «l'infanzia», v. 23, e le «rapine svagate dei bimbi», v. 32); frutto al secondo (ma docile, per “attrazione” dell'immagine precedente); ancora cucciolo al terzo, con dislocazione dell'attributo psicologico sul dettaglio messo a fuoco dalla sineddoche; madre al quarto, con montaggio metonimico. La strategia figurale di Zanzotto procede costruendo sequenze di immagini non lineari ed estremamente condensate, che presuppongono un'interrelazione areale, come se costituissero dettagli o zone di un quadro. La sintassi percussiva e ambigua (sequenza di epiteti vocativi “apposizionali” e contemporaneamente metonimico-analogici) è il veicolo primario di questa “resa pittorica”.

- «laghi dallo stupore di goccia» (*Declivio su Lorna*, 15).

- «ogni albero ha dietro di sé | l'ombra sua bene abbigliata» (*Declivio su Lorna*, vv. 16-17): personificazione dell'ombra, a cui si predica qualcosa di tipicamente umano e femminile: possibile *visio difficilior* per riferirsi ai fiori e altra vegetazione cresciuta all'ombra degli alberi. L'interpretazione è rafforzata dall'inquadratura seguente, «paradisi di crisantemi» (v. 18).

- «Tra le folle ricciute delle vendemmie» (*Declivio su Lorna*, v. 29): riprende l'immagine dei vv. 23-24 e prepara «le rapine svagate dei bimbi» (v. 32), su cui si chiude la poesia. L'immagine della vendemmia e quella di un gruppo di “monelli” che rubano acini d'uva sono sovrapposte, in dissolvenza.

- «A lungo esita il verde | nelle soste dei prati» (*L'amore inferno del giorno*, vv. 10-11): figura legata all'ambientazione autunnale, riconducibile al motivo semantico dell'indecisione/ritrosia della natura nel percorrere il ciclo stagionale.

nel mese, probabilmente settembre, cui si rivolge l'apostrofe». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1417.

- «l'ombra è caduta nelle piazze | si è fatta freddi umidi cervi» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 13-14): immagine metamorfica del paesaggio. La luce colpisce gli alberi e proietta ombre ramificate simili alle corna del cervo.¹⁶⁵ La figura segue il criterio della *visio difficilior* ed è particolarmente concettosa, come spesso accade nelle immagini dedicate a effetti di luce e fenomeni atmosferici.

- «Stanca allenta le dita | cerule e svela i puri | lineamenti la neve» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 21-23): erotizzazione della neve, rafforzata anche dalla sintassi (con posposizione a destra del soggetto) e preparata dalla metafora delle fanciulle-crisantemo ai vv. 19-20, subito precedenti.

- «Dal suo vaso odoroso | il vespero ricciuto di germogli | indugia sopra il lento | discendere del mondo» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 25-28): il vespero – momento astronomico – viene assimilato a una pianta in un vaso. È ancora il motivo dell'esitazione, applicato a un'animazione vegetale dell'elemento “astronomico”: come il verde al v. 10, anche il tramonto è riluttante a percorrere la “catabasi” invernale. Questo movimento discendente non va caricato di un'eccessiva connotazione disforica, come ad esempio sembra autorizzare la lettura complessiva di Bortolazzo.¹⁶⁶ Da notare la spazializzazione della transizione stagionale (soggiacente anche alla figura del v. 10).

- «là si libera talvolta | la dalia abbigliata di rosso» (*Là sul ponte*, vv. 14-15): debole femminilizzazione del fiore, in consonanza con «ogni albero ha dietro di sé | l'ombra sua ben abbigliata» (*Declivio su Lorna*, vv. 16-17) e con altri luoghi della sezione *Dietro il paesaggio*.

- «e il vento umile tocca | i giardini ai cerei recinti» (*Equinoziale*, vv. 3-4).

¹⁶⁵ «Qui Zanzotto chiama *cervi* l'ombra ramificata degli alberi», S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1419.

¹⁶⁶ Che per le prime sei poesie della sezione *Dietro il paesaggio* parla di «distruzione apocalittica». S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche*, cit., p. 69.

- «e dove l’uva greve | si è volta all’occidente | così che appena regge | con festoni le notti solinghe» (*Equinoziale*, vv. 7-10): in linea col decorativismo araldico che caratterizza la poesia (cfr. vv. 17-18).¹⁶⁷

- «L’equinozio insensibile | ha chiamato le ombre | e le cose concrete | a vita eguale | e già tutte le ciba | della sua dolce fibra» (*Equinoziale*, vv. 11-16): animazione dell’equinozio d’autunno. La *vita eguale* conferita a *ombre* e *cose concrete* è un traslato metaforico dell’identica durata del giorno e della notte. Ai vv. 15-16 l’equinozio si trasforma in nutrimento vegetale, probabilmente con richiamo all’uva dei vv. 7-10 («dolce uva» è in *Declivio su Lorna*, v. 5).

- «e le correnti fanno i prati incerti | sotto le ali delle colline» (*Salva*, 4-5): doppia animazione della natura: i prati diventano creature tipicamente “dubbiose”, e “stanno” alle colline come i pulcini alla chioccia che li protegge sotto le ali. Probabilmente una *visio difficilior* per rendere la dislocazione nello spazio e le proporzioni reciproche dei due elementi paesistici.

- «la stagione | singolarmente vicina | che gustò dolcezze di frutto | pettini d’oro e piogge | di zolfi leggeri» (*Salva*, vv. 9-13): animazione dell’estate con *tricolon* misto (naturale e antropico). L’estate – conclusa con l’equinozio d’autunno – lascia ancora varie tracce, almeno nella memoria del paesaggio. Il pettine d’oro, di sapore fiabesco, si richiama alla femminilizzazione della natura.¹⁶⁸ In botanica le “piogge di zolfo” indicano l’abbondante caduta di polline giallastro prodotto dalle conifere. L’oro del v. 12 forse catalizza cromaticamente lo “zolfo”.

- «La terra salva dalle acque | gonfia impetuosi pesci | dalle sue vene» (*Salva*, v. 1-3): animazione della terra, qui dotata di vene: da notare la sovraestensione anarchica degli attributi acquatici: la terra “gonfia” come si gonfia l’acqua di un torrente, e i pesci sono impetuosi come flutti. Un uso simile del verbo si ha in *De Libero*, «la terra

¹⁶⁷ Cfr. *supra*, pp. 191-192.

¹⁶⁸ Un pettine d’oro è nella fiaba *La regina delle nevi* di Hans Christian Andersen.

gonfiarsi nella scorza», *Diluvio*, v. 5¹⁶⁹ (si veda anche *Valle etrusca*: «per due mari, l'uno lento | di grano e l'altro predone di rive, | la valle si gonfia di grotte», vv. 2-4).¹⁷⁰

- «che le tombe sono | paesi di calce | che escono dal sole» (*Salva*, vv. 17-19).

- «e l'ombra si trascina colpita» (*La fredda tromba*, v. 14): assimilazione dell'ombra a una preda ferita durante la caccia.

- «e una stella smarrita gode ancora | identificando conchiglie» (*La fredda tromba*, vv. 18-19).

- «il cauto viziarsi del bosco» (*La fredda tromba*, v. 22).

- «nobili cani e uccelli | incalzano l'ultimo autunno» (*In basso*, vv. 13-14): si dà una specie di trasferimento-ricombinazione logica, per cui – invece di cacciare o essere cacciati in autunno – gli animali “cacciano” l'autunno.

- «Dei ruscelli fantasia | di bimbi ignari non resta | che una trasparenza di gelo» (*In basso*, vv. 15-16): probabile *visio difficilior* per rappresentare le prime gelate.

- «Camminò negli specchi e nei boschi | inclinò la mia casa | rese false cornici e soffitti» (*Elianto*, vv. 5-7): personificazione dell'elianto-sole,¹⁷¹ colto nelle sue peregrinazioni stagionali. Lungo tutto il testo la debolezza del sole autunnale si trasmette agli altri elementi del paesaggio, sia antropici sia naturali.

¹⁶⁹ L. DE LIBERO, *Proverbi*, cit., p. 16.

¹⁷⁰ L. DE LIBERO, *Testa*, cit., p. 32.

¹⁷¹ Cfr. S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche*, cit., p. 73.

- «noi con gli occhi che il gelo ha consacrati | a vedere tanta luce ed erba» (*Perché siamo*, vv. 6-7): l'azione del gelo rientra in quella beatificante/fecondante del paesaggio materno¹⁷² in cui è ambientata la poesia.

- «Nelle mattine, se è vero, | di tre montagne trasparenti | mi risveglia la neve» (*Perché siamo*, vv. 8-10): sovrapposizione tra la neve e la madre, catalizzata dai versi precedenti. Probabilmente la figura si riferisce – secondo la tecnica della *visio difficilior* – al paesaggio montano intravisto dalla finestra, al risveglio. Nel caso si noti lo spostamento di una proprietà della finestra (la “trasparenza”) a ciò che la finestra inquadra.

- «e tutto il silenzio di musco | che noi perdiamo nelle valli | rende lento lo stesso cammino | lo stesso attutirsi del sole | che si coglie a guardarci | che ci coglie su tutte le porte» (*Perché siamo*, vv. 22-27): il sole animato cammina come nell'appena precedente *Elianto*. Si raddoppia l'immagine dei vv. 4-5: i raggi del sole “sorprendono” madre e figlio sulla porta.

- «galli abbagliati galli campestri | da tutte le tane e i segreti | chiameranno domani | le ragioni eterne della neve» (*Al bivio*, vv. 5-8): la neve è personificata e dotata di *ragioni*, a loro volta animate (con animazione al quadrato, simile a quella in *Al di là*, vv. 19-21), comunque si interpreti l'ambiguità sintattica. Per *usus scribendi* e coerenza logico-sintattica è preferibile leggere *ragioni* come soggetto e «da tutte le tane e i segreti» come dittologia preposizionale senza preposizione ribattuta; ma l'ambiguità permane. È forse presente un richiamo paronomastico *in absentia*, **regioni eterne della neve*, con quell'insistenza del “paradigmatico” tipica della produzione più tarda.

- «il sole arrischia il suo cristallo» (*Al bivio*, v. 11).

¹⁷² «Il cuore del testo è un'interrogazione sulla propria origine e sul proprio destino, che conduce all'individuazione dello spazio materno come fonte di primordiale consolazione e salute. [...] Dietro e attraverso il legame che unisce il figlio alla madre, Zanzotto scorge il proprio bisogno di uno spazio protetto e in qualche modo *consacrato* (sotto le insegne del calore del sole, del paesaggio cristallino, della casa con l'*orto* e la *cantina*), che s'impone insieme alla consapevolezza di un distacco prossimo, di un ineluttabile congedo.» U. MOTTA, *Tra attesa e ammirazione*, cit., p. 42.

- «e pende il bosco di natale | esplorato dal vento» (*Al bivio*, vv. 13-14).

- «i miti denti carciati dall'oro» (*Al bivio*, v. 17).

- «Sotto novembre degradano i prati | il verde vivo è così solo | là al trapasso dei monti | [...] il sole è là che non lascia dormire | i prati troppo verdi» (*Al bivio*, vv. 3-4, 30-31): ancora animazione del sole, che partecipa all'atmosfera di eccitazione della primavera di San Martino. Agisce forse la diffrazione di un modello quasimodiano: «È così vivo settembre in questa terra | di pianura, i prati sono verdi», *Ora che sale il giorno*, vv. 3-4.¹⁷³ Per la spazializzazione del mese, cfr. *infra*, pp. 64-65.

- «e l'acqua devia | si dispera si scioglie s'allontana» (*Al bivio*, vv. 32-33).

- «Come parvero lontani | i pettini e le collane | e il profilo recline | della fredda domenica» (*Immacolata*, vv. 1-4): la domenica si trasforma in una fanciulla in posa, scorciata attraverso elementi tipici del decoro femminile (*pettini e collane*), com'è uso in *Dietro il paesaggio*.

- «se i cristalli delle trombette | svegliarono i seni celesti | dietro nuvole e vette» (*Immacolata*, vv. 5-7): debole antropomorfizzazione del cielo, catalizzata dalla fanciulla-domenica. I *seni*¹⁷⁴ sono collocati dietro elementi naturali che chiudono la vista sulle regioni celesti.

- «vedrò l'ombra taciturna | e la neve che v'indugia azzurra» (*Immacolata*, vv. 15-16).

- «Sulle orme incerte delle fontane» (*Dietro il paesaggio*, v. 5).

¹⁷³ S. QUASIMODO, *Nuove poesie*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 106.

¹⁷⁴ *Seni* vale per «ciascuna delle zone del cielo, in particolare le più remote» (GDLI). Sandra Bortolazzo interpreta in senso erotico-sensuale l'occorrenza di *seno* in *Elianto*, v. 10, S. BORTOLAZZO, *Tracce di acque salvifiche*, cit., p. 78.

- «ho seguito da vicino | e senza distrarmi | le tenebre tenere del polo» (*Dietro il paesaggio*, vv. 6-8).

- «le spoglie luminose | gli ornamenti perfettissimi | dei paesi dell’Austria» (*Dietro il paesaggio*, vv. 10-13): al paesaggio austriaco si sovrappone una fanciulla invernale (presente anche nella contigua *Immacolata*) provvista di *spoglie* (vestiti) e «ornamenti».

- «che un piccolo albero crescesse | sulla soglia della sua tristezza» (*Dietro il paesaggio*, vv. 16-17): con sostantivo astratto spazializzato all’interno di un’analogia preposizionale.

- «assistito da giorni tardi e scarsi» (*Dietro il paesaggio*, v. 21): i giorni invernali si accorciano per la ridotta durata del periodo tra l’alba e il tramonto.¹⁷⁵

- «una stella dai suoi paesi | di solitario cristallo | ha osato sporgersi più acuta» (*Nella valle*, vv. 21-23): si dà animazione della stella, fusione figurale per via d’una mineralizzazione o vetrificazione del paesaggio celeste, spazialità metamorfica (la stella si sporge come da un balcone) .

- «l’insetto sale al puro volto affranto | e diviene farfalla» (*Nella valle*, vv. 24-25): seguendo l’esegesi di Dal Bianco, il bruco o baco «si nutre del dolore»;¹⁷⁶ «il puro volto affranto» è una specie di personificazione astratta e assoluta del dolore. La scelta del verbo richiama un tecnicismo della sericoltura: alla fine della vita larvale, i bachi da seta “salgono al bosco”, dove inizia la filatura del bozzolo che avvolgerà la crisalide.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Per l’intertestualità dantesca e petrarchesca cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1423.

¹⁷⁶ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1424.

¹⁷⁷ Cfr. *supra*, p. 200.

- «fuochi sicuri scarabei | si accampano con le alpi nuove | e col cielo formato dal domani» (*Nella valle*, vv. 27-29).

2.4.3. NATURALIZZAZIONE DI UN'ENTITÀ ANTROPICA

Per quanto riguarda la direzionalità, possiamo intendere questo fenomeno come l'inverso dei precedenti. I tropi si muovono dall'elemento antropico spostandosi verso quello naturale: l'elemento di partenza può essere fisico-oggettuale oppure umano. Un esempio della prima specie si ha in *Le carrozze gemmate* (ma in realtà il testo presenta diverse occorrenze esemplari del fenomeno): «Nude spire di strade s'attorcigliano | alle esauste linee del giorno», vv. 27-28. Le strade diventano come serpenti che si muovono nell'alluvione imminente o già in corso. La figura rende la mobilità "sinuosa" delle strade invase dall'acqua, e sviluppa con precisione l'isomorfismo tra i convogli. Per il secondo caso – meno frequente – si veda la complicata figura metonimica in *Là cercando*, vv. 7-8: «Luci armate di falce discendevano | per la miope foresta delle erbe». Si tratta di una naturalizzazione dei soggetti umani, trasformati in un elemento primo del paesaggio (le *luci*, di cui però si predica ciò che si predicherebbe dei mietitori: discendono, impugnano la falce). Agisce forse un ipotesto deliberiano: «lo strepito in paesi di frumento | ove la luce fa mietitura», *Annunciazione*, vv. 22-23.¹⁷⁸

- «aspro cavallo s'impennò nella sera» (*Arse il motore*, v. 5).

- «madide chiome dei paesi» (*Primavera di Santa Augusta*, v. 17): i paesi sono indirettamente trasformati in alberi fradici. Ma le «chiome madide» potrebbero essere anche le colline circostanti i paesi (con *visio difficilior*: in questo caso la fusione figurale è ancora più marcata, con i paesi indirettamente animati come creature che hanno per chiome le colline boschive, infradicate dalla pioggia).

- «il cuore | esile come rosa» (*Indizi e luna*, vv. 12-13): riferito alla sorella Angela, morta di tifo nel '37.¹⁷⁹ La similitudine esprime affetto e fragilità: la metamorfosi

¹⁷⁸ L. DE LIBERO, *Solstizio*, cit., pp. 37-38.

¹⁷⁹ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1403.

vegetale – oltre a essere una strategia figurale complementare all’animazione del paesaggio – è un modo con cui Zanzotto pensa al destino dei morti.¹⁸⁰

- «mercati | effondono troppo colmi | non colta e non venduta | la messe del loro bene» (*Indizi e luna*, vv. 14-17): la merce invenduta dei *mercati* è trasformata in una *messe* non ancora mietuta. I mercati (che si presuppone trattino prodotti agricoli) sarebbero direttamente collegati ai coltivi, in una sorta di sovraestensione della produzione sulla distribuzione.

- «O golfo della terra | a me noto per sempre, [...] || Tu clemente ricorderai le immagini | della mia vita» (*Là sovente nell'alba*, 12-27): in questa fantasia “geologica” non è solo la primavera ad animarsi. Tutta la seconda strofa ha per tema l’assimilazione dell’io lirico da parte della natura primordiale: il soggetto sperimenta una conformazione euforica a un paesaggio “materno” ed “eterno”, e al limite è ridotto – in un futuro “remoto” – a mera traccia mnestica conservata nell’archivio della natura.¹⁸¹ Si notano vari richiami, diffratti lungo il testo, a *1914-1915* di Ungaretti:¹⁸² la mistica patriottica del modello («Con la grazia fatale dei millenni [...] | Patria fruttuosa, rinascevi prode», vv. 49-51) è declinata in senso fantastico e anti-realistico, aumentando l’“epicità” geologica delle figure. «Vedeva per la prima volta i monti | Consueti agli occhi e ai sogni [...] Specchi tornavano di fiere origini; | Neve vedeva per la prima volta», vv. 28-29, 35-36: «Tra i monti eccelsi del primordio | impigliava le gracili corna | il cervo nato dalla neve», *Là sovente nell'alba*, vv. 5-7; «Mi destavi nel sangue ogni tua età», v. 46: «dall’inferno mi destava», v. 2, «del mio sangue ogni tua fonte esulta», v. 25; «Neve [...] | in ultimi virgulti ormai taglienti | Che orlavano la luce delle vette», vv. 36-38: «i raggi del tuo sole, non maturano che neve», vv. 20-21»).

¹⁸⁰ Cfr. *supra*, p. 162.

¹⁸¹ Cfr. *supra*, p. 130.

¹⁸² G. UNGARETTI, *Sentimento del Tempo*, cit., p. 162.

- «questa ghirlanda di vento e di sale» (*Elegia pasquale*, v. 14): se la ghirlanda è la corona di spine,¹⁸³ sembra anche costituita materialmente dal vento. La scena dei crocifissi evocata lungo la poesia ricorda la durezza cromatica e grafica del Mantegna (nella *Crocifissione* del 1459 il cielo è particolarmente ventoso).¹⁸⁴

- «questo fiore è rimasto | [...] | rosso al balcone selvoso» (*Montana*, IV, v. 7-9).

- «ch'ero guarito coi capelli a bosco | d'un cielo azzurro e prossimo | con le correnti intrecciate alle dita» (*Le case che camminano sulle acque*, vv. 15-17): vegetalizzazione del soggetto, anche spinto a fondersi con le acque. I capelli diventano un bosco associato al cielo di un paesaggio: la rapidità quasi meccanica delle associazioni richiama un modello “immaginario” pittorico. Cfr. un passo da *Proverbi* di De Libero: «mi doni una corona | di capelli com'erba | che nascerà da me.», *Ode*, vv. 14-16.¹⁸⁵ La chioma vegetale è un *topos* frequentato da D'Annunzio: «ne 'l sonno i giovini | capelli fiorivanmi come | un cespuglietto selvaggio a 'l sole.»¹⁸⁶

- «e i convogli agitando | i loro anelli marciti | s'insinuano nel fango della terra» (*Le carrozze gemmate*, vv. 6-8): da notare l'acuto isomorfismo che giustifica l'immagine; i convogli (siano composti da carrozze ferroviarie, veicoli su ruote o pedoni partecipanti alla processione che probabilmente è sullo sfondo) si trasformano in anellidi per via della comune “metameria”. Ma l'interpretazione più appropriata all’“*usus videndi*” della raccolta è forse quella ferroviaria: i convogli del treno sono analoghi ai segmenti dell'anellide, colto nell'atto di interrarsi per sfuggire l'imminente alluvione.

- «ed i convogli ventosi» (*Quanta notte*, v. 11): una proprietà della tempesta viene trasferita ai convogli che si muovono al suo interno.

¹⁸³ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1406.

¹⁸⁴ Il che si inferisce non tanto dalla forma delle nubi, dipinte secondo uno stilema tipico non solo del Mantegna, ma per il dettaglio di un lembo della veste del Cristo, sollevato dal vento.

¹⁸⁵ L. DE LIBERO, *Proverbi*, cit., p. 32.

¹⁸⁶ G. D'ANNUNZIO, *Canto novo, Libro nono*, LII, vv. 6-8, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 215.

- «Del mio ritorno scintillano i vetri | ed i pomi di casa mia» (*Nel mio paese*, vv. 12-13): secondo quanto dichiara l'autore in *Intervento*, l'io lirico si identifica col sole, illuminando la casa in cui si appresta a tornare (o in cui è appena tornato).¹⁸⁷ La dittologia domestica comprende, come di consueto, un elemento antropico e uno naturale. Si veda, con differente connotazione sensoriale ma con medesima intensità, un luogo ungarettiano (con funzione però disforica): «E quando squillano al tramonto i vetri | – Ma le case più non ne hanno allegria –». *Folli i miei passi*, vv. 10-11.¹⁸⁸

- «A foglia ed a gemma si schiudono | tra le tue mani le carte del gioco» (*A foglia ed a gemma*, vv. 1-2): l'analogia vegetalizza le carte, proseguendo – anche se a un livello diverso e più basso – la fusione tra mondo naturale e mondo dei segni prospettata alla fine di *Nel mio paese*, poesia subito precedente.

- «nell'erba che tu | da tanti anni eri divenuta» (*Là cercando*, vv. 10-11): ancora la trasformazione dei morti in terra.¹⁸⁹

- «Paesi di pampani madidi, | di fienili e poggioli | invasi da volpi e da talpe» (*Là cercando*, vv. 22-24): il paese è caratterizzato da *pampani* (elemento naturale, anche se frutto della coltivazione), *fienili* e *poggioli*, tutti elementi liminari in qualche modo legati all'integrazione tra natura e attività umana. La naturalizzazione dello spazio antropico è tematizzata dall'invasione degli animali selvatici (una scena simile è in *Batte il fabbro*, vv. 7-8).

- «per la mia lampadina di chiocciola» (*L'acqua di Dolle*, v. 24).

- «infanzia raccolta acino ad acino | infanzia sapido racimolo» (*Declivio su Lorna*, vv. 23-24): il motivo della vendemmia come figura-metamorfosi dell'infanzia si propaga a

¹⁸⁷ A. ZANZOTTO, *Intervento*, cit., p. 1268. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1414.

¹⁸⁸ G. UNGARETTI, *Il Dolore*, in ID., *Vita di un uomo*, cit., p. 223.

¹⁸⁹ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1416.

partire dal v. 5 («dolce uva nella gola»), e viene ripreso nel periodo che chiude l'ultima strofa («Tra le folle ricciute delle vendemmie», v. 29).

- «I cimiteri oscuri diluvi» (*L'amore infermo del giorno*, v. 4).

- «e vanno ai cieli di carta | delle girandole e delle tende» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 8-9): l'osmosi inverte di segno la corrente figurale dell'immagine precedente («le gale | della pioggia», vv. 6-7) – dall'antropico al naturale e “ritorno”.

- «In città deboli di muffa | nate sotto i venti | nelle vetrine e nei gioielli | fanciulle non vedute | schiudono il loro sopore | di semplice crisantemo» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 15-20): le città sono intaccate dalla muffa come se fossero piante, e le fanciulle “acqua e sapone” nascono come fiori. Si noti il motivo tipico degli ornamenti femminili.

- «la città ch'è il più stabile corallo | della mutata mia memoria» (*La fredda tromba*, vv. 32-33): la città è assimilata al corallo, elemento naturale marino; la durezza del corallo è in contrasto con la memoria del poeta, di cui si sottolinea il carattere volatile e soggetto al cambiamento (in probabile analogia col mare, spesso simbolo dell'impermanenza e del continuo divenire).¹⁹⁰

- «del seno impallidito | di due fanciulle d'uva» (*Elianto*, vv. 10-11).

- «sani come acqua vi siamo noi» (*Perché siamo*, v. 32).

- «Con la scorta di te e dell'erba | e di quella lampada precaria | di cui distinguo la fine» (*Perché siamo*, vv. 43-45): la sequenza ternaria parifica i membri, trasformandoli in ingredienti della scorta. Il referente del pronome, la madre, perde sostanza umana e diventa una specie di alimento naturale minimo, come la luce della *lampada*

¹⁹⁰ Come, per certi versi, nel *Mediterraneo* montaliano.

*precaria*¹⁹¹ e l'*erba*. La naturalizzazione è giocata su un livello più profondo: la *scorta* di cibo è quella che permette di affrontare i rigori invernali, e così il poeta viene implicitamente paragonato a un animale in procinto di cadere in letargo.

- «Ecco raccolgono laggiù dalla brina | un bambino uscito dal battesimo» (*Al bivio*, vv. 22-23): il bambino è “colto” dalla brina come se fosse un frutto o un altro vegetale.

- «nella valle | mi hanno preparato il caro pasto | hanno rifatto il mio letto | di cruda indivia e di vischio.» (*Nella valle*, vv. 31-34): la valle è come sempre caratterizzata da elementi antropici e naturali: misteriose presenze (probabilmente «emissari del paesaggio»,¹⁹² ma anche paesani “reali”¹⁹³) ospitano e accudiscono l'io. Il “letto vegetale” riservato al poeta è immagine deliberiana: «Di tanto dominio mi resta | un letto in fondo alla valle», *Pioggia*, vv. 8-9;¹⁹⁴ «A cuscino ho il mio braccio | nel letto di foglie», *Limoni*, vv. 1-2.¹⁹⁵

¹⁹¹ Molto probabilmente un'altra immagine del sole, con osmosi figurale: la stella si trasforma in una fonte di luce artificiale da interno.

¹⁹² S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1423.

¹⁹³ Un possibile riferimento alla “pianurizzazione” della resistenza avvenuta nell'autunno-inverno del '44, e vissuta in prima persona anche dal poeta: in questa fase i partigiani tendono a spostarsi dalle montagne a zone pianeggianti o cittadine. La poesia si riferisce alla notte di San Silvestro del '45 (*ibidem.*). Dopo i rastrellamenti dell'agosto del '44 «Zanzotto vive alla macchia fino alla metà di settembre. Poi riesce a mettersi in contatto con la famiglia, pur rimanendo nascosto. Arriva l'inverno e si organizzano nella zona di Pieve gruppi di milizie territoriali, che riescono a trascorrere parte della stagione nelle proprie case o nascosti nelle vicinanze». G. M. VILLALTA, *Cronologia*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. CXII.

¹⁹⁴ L. DE LIBERO, *Testa*, cit., p. 58.

¹⁹⁵ Ivi, p. 73.

2.4.4. SPAZIALIZZAZIONE DEL TEMPO

Un altro tropo ricorrente consiste nella spazializzazione di entità temporali-stagionali o meteorologiche. Il fenomeno risponde a due esigenze stilistico-poetiche: da un lato il dinamismo naturale comprende anche i cicli delle stagioni, che ne sono anzi il motore. Tutte le occorrenze implicano infatti movimento, espresso sintatticamente dal verbo o dall'inserimento in un circostanziale di luogo. D'altro canto, il fenomeno può essere ricondotto allo stile pittorico della raccolta: la quarta dimensione viene trasformata e ridotta a una rappresentazione "iconica" che rende il passare del tempo attraverso il movimento delle forme. Si veda ad esempio *La fredda tromba*, v. 21, «Dall'alto dell'autunno ho veduto» e v. 29, «mentre valichi ottobre». La spazializzazione del tempo contribuisce ad aumentare la complessità figurale, perché implica un forte straniamento percettivo e un aumento anomalo del livello di concretezza di concetti "astratti" come i mesi o le stagioni.¹⁹⁶ Si danno anche casi in cui l'entità di partenza viene semplicemente oggettualizzata, senza che sia messa in evidenza la dimensione spaziale.

- «m'avventuro in questo giorno | che selvoso si versa sul mondo» (*Primavera di Santa Augusta*, vv. 4-5): l'unità temporale è materializzata e incrociata con una proprietà del paesaggio (l'essere selvoso), e successivamente interpolata (*si versa*) con la pioggia (v. 1). In questo caso si ha materializzazione, più che spazializzazione.

- «se scendo dalla sera» (*Le case che camminano sulle acque*, v. 3).

- «pende lungi l'autunno | erto dei monti» (*Reliquia*, vv. 4-5): l'autunno – fuso alle montagne per effetto dell'analogia preposizionale – è legato a un verbo che lo "oggettualizza" ulteriormente, con probabile richiamo metonimico al fogliame

¹⁹⁶ Un meccanismo simile avviene in *Tu sei, mi trascura*, 12 «Con te verde ora»: il tu diventa un'ora verde, con una complicata giuntura sinestetica, che implica una violazione logica simile a quelle che si verificano con le spazializzazioni del tempo.

prossimo a cadere. Si veda un possibile ipotesto luziano, «Dal cielo penderà invano alle branche | la frasca lacrimosa di settembre», *La bacca*, vv, 5-6.¹⁹⁷

- «oltre il cielo stagione senza senso» (*Là cercando*, v. 6).

- «nate sotto i venti | nelle vetrine e nei gioielli | fanciulle non vedute» (*L'amore infermo del giorno*, vv. 16-18).

- «Dall'alto dell'autunno ho veduto | il cauto viziarsi del bosco» (*La fredda tromba*, vv. 21-22).

- «mentre valichi ottobre» (*La fredda tromba*, v. 29).

- «oltre i limiti del vento» (*In basso*, v. 2).

- «O mamma, piccolo è il tuo tempo, | tu mi vi porti» (*Perché siamo*, 28-29): il tempo materno, che Dal Bianco legge come «tempo mentale»,¹⁹⁸ è trattato come un luogo in cui la madre accompagna il “poeta-bambino”.

- «guardo | dall'alto l'inverno del nord» (*Perché siamo*, vv. 46-47).

- «Sotto novembre degradano i prati» (*Al bivio*, v. 1): i prati scivolano sotto il mese, spazializzato; ennesima figura della catabasi stagionale. Tuttavia, visto il motivo zanzottiano del colore dell'erba in novembre, il verbo potrebbe anche significare “scemare gradatamente d'intensità”, in riferimento al colore intenso che si smorza progressivamente col sopraggiungere dell'inverno. Questa lettura è avallata anche dal verso seguente, «di mano cade la gemma alla vergine», che per Dal Bianco è una perifrasi astronomica da intendersi come esaurimento del culmine vegetativo.¹⁹⁹

¹⁹⁷ M. LUZI, *Avvento notturno*, cit., p. 56.

¹⁹⁸ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1421.

¹⁹⁹ Ivi, p. 1422. Anche i vv. 3-4, collocando il «verde vivo» in un luogo remoto («al trapasso dei monti»), sembrano giustificare la lettura cromatica di «degradano».

- «la luna esita al bivio» (*Al bivio*, v. 12): personificazione dubitosa della natura (vedi *L'amore infermo del giorno* v. 10). Il bivio, come nel titolo, traduce in forma spaziale un'entità temporale/stagionale, l'estate di San Martino.²⁰⁰

- «la vite s'è abbandonata | fuor del muro e del sole» (*Al bivio*, vv. 25-26).

- «discendo nel sole di brividi» (*Dietro il paesaggio*, v. 22).

- «Oltre la mia porta le ultime colline | dell'anno e della guerra» (*Nella valle*, v. 1-2): gli ultimi giorni dell'anno sono trasformati in colline, con un salto figurale dalla dimensione temporale allo spazio dell'azione. Si noti ancora la presenza della porta, come soglia tra interno domestico (psichico) e paesaggio (*Perché siamo*, vv. 4-5).

- «col cielo formato dal domani» (*Nella valle*, v. 29).

²⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 1421-1422.

2.5. LE FIGURE IN SITUAZIONE: *GRIDO SUL LAGO, LORNA, CON DOLCE CURIOSITÀ*

Si riporta di seguito l'analisi di tre testi completi, particolarmente significativi dal punto di vista delle strategie figurali più rilevanti: fusione figurale, animazione del paesaggio e naturalizzazione di entità antropiche. I singoli tropi analizzati non sono stati inclusi nello spoglio, per non appesantirlo ulteriormente ed evitare ripetizioni. L'analisi è utile per cogliere il funzionamento "in situazione" delle figure e per apprezzarne l'effetto complessivo, apprezzabile solo a livello dell'intero componimento.

Grido sul lago

Testo esemplare per il meccanismo della fusione figurale. Il lago diventa un luogo liminare in cui elementi del paesaggio naturale e antropico si annodano, partecipando a un unico movimento di catabasi invernale. I fenomeni di osmosi sono pervasivi e non interessano soltanto le singole immagini, ma l'intera costruzione dinamica del paesaggio. Interessante la presenza di verbi di movimento, attraverso cui l'"onda sonora" del grido (v. 1) si propaga in una specie di reazione a catena, trasmettendosi agli altri elementi del "quadro". All'ambiente lacustre, si sovrappone inoltre una specie di "palinsesto archeologico": presso i laghi di Revine,²⁰¹ fin dagli anni Venti, iniziarono ad essere scoperti resti di un villaggio palafitticolo d'epoca preistorica.

Il grido d'uccello dell'inverno
arrestò i quadranti degli orologi,
carri e macchine
resero fango la via.

5 Costruzioni ed asili
della più sensibile rovina
si spalancano al lago

²⁰¹ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1413.

gelato di sassi,
intorno al monte s'interrano
10 bovi motori e ruote
il duro avello si scava la sera.

Chiamate all'altra riva
in altro tempo
volarono lungi le barche,
15 sui tavoli i bicchieri rovesciati
versano cera,
precipita la scala
verso inferni di neve.

Palafitte avvizziscono
20 al divieto fosco dell'oriente,
la terra offesa è chiusa
tra i padiglioni colmi della festa
e il passo di metallo
dei portici e degli archi
25 che sprofondano il lago.

Tra le sfatte reti del vento
moltitudini estreme
si disperdono in luci.

La poesia si apre con la ripresa/rovesciamento di un *topos* montaliano,²⁰² quello dell'arresto del tempo. Il fatto è attestato da alcuni richiami lessicali e figurati da *Upupa, ilare uccello*: «nunzio primaverile, upupa, come | per te il tempo s'arresta, | non muore più il Febbraio», vv. 5-7.²⁰³ Come in *Grido sul lago*, l'ambientazione dell'"osso breve" montaliano è invernale: il paradosso del componimento sta nel fatto che da un lato l'upupa ha un valore "cataforico", di annuncio della bella stagione a venire; dall'altro blocca il tempo in uno di quegli "attimi eterni" montaliani che sfidano la "legge di necessità" e rompono le catene della contingenza (ad esempio *Vecchi versi*), rivelandola al soggetto²⁰⁴ o veicolando un acquisto eudemonologico. Sia nell'ipotesto montaliano che in *Grido sul lago* è in evidenza la "catena di

²⁰² Nel suo studio su montalismo ed ermetismo nel primo Zanzotto, Nicola Gardini rileva tre reimpieghi di tessere montaliane, segnalando anche eventuali interpolazioni con altri autori, tra simbolismo francese e Leopardi: «vv. 1-2: "Il grido d'uccello dell'inverno / arrestò i quadranti degli orologi": cfr. *Os.*, *Crisalide*, 17-18: "Lunge risuona un grido: ecco precipita / il tempo..." [...]. v. 13: "in altro tempo": cfr. *Oc.*, *La casa dei doganieri*, 10-11: "Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria..." [...]. v. 14: "volarono lungi le barche": cfr. *Os.*, *Fine dell'infanzia*, 103: "Volava la bella età come i barchetti"». N. GARDINI, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, cit., pp. 88-89.

²⁰³ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 114-115.

²⁰⁴ Come in *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, v. 12, ivi, p. 147.

trasmissione” che lega l’azione “magica” dell’uccello al resto del paesaggio: «come tutto di fuori si protende | al muover del tuo capo», *Upupa ilare uccello*, vv. 8-9. In *Grido sul lago* tuttavia la funzione della stasi temporale appare rovesciata, perché dotata di connotazione disforica (al contrario che in Montale, cfr. «allegro folletto», v. 10). Per altri possibili ipotesti montaliani, si veda *Carnevale di Gerti*, rispetto al medesimo *topos* dell’arresto del tempo: «Penso | che se tu muovi la lancetta al piccolo | orologio che rechi al polso [...] | Chiedi | tu di fermare il tempo sul paese | che attorno si dilata [...] Chiedi di trattenere le campane | d’argento sopra il borgo e il suono rauco | delle colombe?», vv. 33-51 (si noti anche la presenza di un “grido d’uccello”, il *suono rauco delle colombe*, che qui sarebbe però coinvolto nella stasi temporale e non alla sua origine).²⁰⁵ L’uso del lemma *quadrante* è anche in *Palio* («dai fantasmi animati sul quadrante | dell’immenso orologio», vv. 23-24)²⁰⁶ e *Personae separatae* («ombre concordi, | aste di un sol quadrante, i nuovi tronchi | delle radure», vv. 12-14)²⁰⁷ e *L’orto*, uscita nel 1946 su «La Fiera Letteraria» («o intento che hai creato fuor della tua misura | le sfere del quadrante», vv. 45-46).²⁰⁸

A differenza che in Montale, in *Grido sul lago* il “blocco” della temporalità non prelude a nessun guadagno conoscitivo-esperienziale, di segno positivo o negativo. Oltre ad *arrestò*, l’unico verbo statico si trova al v. 21 (*la terra... è chiusa*): il blocco dei quadranti serve a far risaltare con ancora più forza il movimento di catabasi invernale che informa la quasi totalità della sequenza. Se il tempo si ferma, anche l’inverno rimane paradossalmente bloccato nel suo movimento discendente, e con lui tutti gli attanti del paesaggio, fissati in un presente di cui risaltano la simultaneità e l’aspetto progressivo.

Per quanto riguarda la sintassi figurale, si noti il funzionamento del determinante all’interno dell’analogia preposizionale al v. 1, di cui va messa in evidenza l’ambiguità sintattica: *dell’inverno* acquista il valore di una specificazione assoluta, ed è impossibile decidere se sia riferito a *uccello* o *grido*. È come se la stagione si incarnasse nel volatile, acquistando una specie di diritto simbolico sulla creatura

²⁰⁵ E. MONTALE, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 47-48.

²⁰⁶ Ivi, pp. 260-261.

²⁰⁷ E. MONTALE, *La bufera e altro*, in ID., *L’opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 199.

²⁰⁸ Ivi, p. 244.

attraverso un'alchimia "metonimica". Nella prima strofa (vv. 1, 4) si trovano 2 dei 3 verbi al passato remoto, che collocano le azioni espresse in posizione di "premessa" rispetto al quadro paesistico che segue, tutto al presente e "in simultanea" tranne che per l'analessi legata al sito archeologico (terza strofa, vv. 12-14). Ai vv. 5-7 la strofa si apre su una "veduta" pittorica di edifici, rovine probabilmente archeologiche, sullo sfondo di un paesaggio lacustre. Sulle sponde dei laghi di Revine si affacciano dei piccoli insediamenti (Revine Lago e Colmaggione). Si noti la tenue animazione degli edifici, "spalancati" come porte verso il lago. *Asili della più sensibile rovina*, è in linea con le costanti figurali di *Dietro il paesaggio*: forte livello di astrazione, patetizzazione di elementi paesistici, anomalia retorica. Si veda l'effetto ossimorico ottenuto dall'accostamento di *asili* (armoniche dell'"ospitalità") e *rovine*, che sono peraltro animate in senso patetico dall'aggettivo (*sensibile* potrebbe anche valere per *fragile*, cfr. GDLI). *Gelato di sassi*, con spostamento metonimico dall'acqua ai sassi delle rive (o del fondale), potrebbe essere anche un riferimento visivo alle «caratteristiche casette di sassi» che circondano il lago di Revine.²⁰⁹ In ogni caso, la condensazione delle immagini si presta più alla fruizione areale, per giustapposizione di elementi visivi, che a un'eventuale traduzione o scioglimento delle analogie. La resa figurale è favorita dalla stessa sintassi, costruita in modo sistematico sulla giustapposizione di frasi brevi e semplici: il testo propone un'infilata di dettagli paesistici collocati sullo stesso piano, producendo un allargamento successivo del quadro per accrescimento "orizzontale". Ai vv. 8-9, nel *tricolon* (*intorno al monte s'interrano bovi motori e ruote*) si dà fusione tra due elementi antropici e uno animale, che insieme si interrano come se fossero lombrichi. L'uso intransitivo del verbo (*interrarsi*) produce animazione,²¹⁰ similmente a quanto si trova in un possibile ipotesto montaliano (il terzo tempo di *Notizie dall'Amiata, Questa rissa cristiana che non ha*, posto come *explicit* delle *Occasioni*: «Meno di quanto | t'ha rapito la gora che s'interra | dolce nella sua chiusa di cemento», vv. 49-51).²¹¹ La seconda strofa si chiude con un'immagine che "sviluppa" quella dell'interramento in senso funebre: *il*

²⁰⁹ <http://www.veneto.eu/dove-andare-dettaglio?path=/DoveAndare/Laghi/Revine>.

²¹⁰ La forma occorre anche in *Vocativo*, «m'interro in fisiche verdi lentezze», *Esperimento*, II, 5.

²¹¹ E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 276.

duro avello si scava la sera è un possibile richiamo agli scavi che interessarono la zona fin dagli anni 20 (in questo caso l'*avello* potrebbe essere inteso in riferimento alla lunga "sepoltura" dei resti archeologici).²¹² La sintassi è ambigua: potrebbe darsi animazione della sera, con *duro avello* complemento oggetto; altrimenti il fenomeno sintattico è ascrivibile al consueto rovesciamento logico: la tomba che scava, invece d'essere scavata.²¹³ Il ritmo e la sintassi sembrano tuttavia far propendere per la prima soluzione. In ogni caso, l'immagine dell'interramento, anche lessicalmente, rimanda sia al motivo funebre (il farsi terra dei morti, come in *Montana III* o *Là cercando*), sia al panismo rovesciato di Zanzotto, cioè all'assorbimento dell'io e degli altri attanti paesistici nel ciclo della natura. È probabilmente attivo un richiamo all'associazione tra lombrichi e veicoli di *Le carrozze gemmate*, vv. 6-8. Tenendo presente gli anellidi-convogli che si «insinuano nel fango della terra» (*Le carrozze gemmate*, v. 8), si profila un richiamo intertestuale non trascurabile: il *fango* (v. 4) sulla strada carrabile è lo stesso de *Le carrozze gemmate*, e il *tricolon bovi motori e ruote*, probabilmente sviluppo metonimico della dittologia «carri e macchine» (v. 3), rimanda alle carrozze e ai convogli nella prima strofa di *Le carrozze gemmate*: fuor di metafora, l'immagine a fuoco è quella di veicoli (sia motorizzati sia trazione animale) che procedono per la fangosa strada invernale. In ogni caso, tutta la metafora tende a un'animalizzazione dei veicoli, che s'interrano come gli anellidi de *Le carrozze*: è noto che i lombrichi si riparano nelle profondità del suolo per fuggire il gelo invernale. L'interramento, assimilabile per certi versi al letargo (*Quanto a lungo, Perché siamo*), è forse collegato anche all'istanza regressiva che caratterizza il lato "materno" della natura in *Dietro il paesaggio*.

Vale la pena soffermarsi in dettaglio sulla sintassi: la seconda e terza strofa (entrambe eptastiche) presentano una rigida alternanza rispetto ai fatti riguardanti l'ordine sintattico. Ogni strofa contiene infatti tre proposizioni in cui l'ordine soggetto-verbo

²¹² Nel 1923, in occasione dello scavo di un canale di collegamento tra i due laghi del Revine, venne rinvenuto il primo reperto archeologico del sito, una spada risalente alla media Età del Bronzo.

<http://www.parcolivelet.it/sitoarcheologico.php>

²¹³ C'è forse un richiamo all'etimologia medievale, legata all'atto di *evellere* la terra per la sepoltura (GDLI). Si veda l'analisi di polvere nel paragrafo 2.2. Cfr. *supra*, pp. 100 e ss. *Avello* è anche in Govoni, ad es. *Il giorno dei morti*, di cui si segnalano anche altre tangenze lessicali con *Grido sul lago*: «e gli avelli diventano un altare», v. 11; «nei portici le cere si disfanno | dai candelabri di parlato legno». C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1989, pp. 179-180.

viene continuamente invertito, col risultato di produrre un effetto speculare; lo schema è il seguente: (SV+VS+SV) + (VS+SV+VS). La quarta strofa, anch'essa di sette versi ma contenente solo due proposizioni, si aggancia all'alternanza ma poi spezza lo schema (SV+SV), complicando l'andamento simmetrico e giustappositivo con un leggero effetto di cascata, per quanto non supportato da anafore rilevanti (si veda la tenue *adiunctio* interfrastica, *i padiglioni colmi della festa... il passo di metallo dei portici e degli archi che...* con smaccato accumulo a destra, per *ordo naturalis*).

Tornando alla terza strofa, la prima proposizione contiene l'unico altro passato remoto del componimento, all'interno di un'analessi riferita a un tempo antico lontano, probabilmente l'epoca degli insediamenti preistorici. Nonostante lo stacco tematico e temporale, il legame con il motivo della catabasi funebre della strofa precedente è molto solido, e si colora addirittura di riferimenti infernali: si veda la clausola dantesca *altra riva*, che Caronte usa per riferirsi all'altra sponda del fiume infero (Acheronte) «Non isperate mai veder lo cielo: | i' vegno per menarvi a l'altra riva», *Inf.*, III, vv. 85-86.²¹⁴

I *bicchieri rovesciati* che *versano cera* (vv. 15-16) riproducono il movimento discendente anche in ambito domestico, e sono probabilmente dotati di una marcata connotazione disforica: si veda un luogo simile in *Adunata*, «il vino e l'oro sui deschi appassisce», v. 16, in cui comprare anche un verbo analogo all'*avizziscono* del v. 19.²¹⁵

Inferni di neve (v. 18) rafforza ed esplicita il rimando infernale, mentre *precipita la scala* si ricollega al movimento di discesa “stagionale”; la scala è un elemento tipico

²¹⁴ La stessa clausola è anche in *Inf.*, VII, in riferimento alla discesa dal quarto al quinto cerchio: «Noi ricidemmo il cerchio a l'altra riva | sovr'una fonte che bolle e riversa | per un fossato che da lei deriva.», vv. 100-102.

²¹⁵ Per il valore disforico delle candele e soprattutto della cera, si veda *Polvere*, vv. 15-16 e soprattutto *Balsamo, bufera*, «dei vivi che il balsamo lunare | ha fatto oscuri e freddi bambini | con angosce di cera», in cui agisce forse un ipotesto biblico: «Non stare lontano da me, | perché l'angoscia è vicina e non c'è chi mi aiuti. [...] Io sono come acqua versata, | sono slogate tutte le mie ossa. | Il mio cuore è come cera, | si scioglie in mezzo alle mie viscere», Sal 21, 12, 15. Il Salmo 21 – il cui *incipit* è citato da Cristo sulla croce («Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» Mt 27, 46) – è il salmo del tormento, dell'abbandono e della prova. Tradizionalmente associato alla liturgia pasquale, si inserisce bene all'interno delle suggestioni teologico-scritturali predilette da Zanzotto, come il Venerdì Santo, il motivo cinofobico (L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., p. 79) e in generale il *topos* veterotestamentario dell'accusa/invocazione di Dio. Il salmo 21 è anche manifestamente citato da Montale «del sentiero di capre che mi porta | dove ci scioglieremo come cera», *Voce giunta con le folaghe*, vv. 2-3 (la prima pubblicazione del componimento risale al 1947, su «L'immagine»), E. MONTALE, *La bufera e altro*, cit., p. 250.

che connette natura e paesaggio antropico, o che in genere “oggettualizza” il corso stagionale (cfr. le «scale dell’inverno» di *Primavera di Santa Augusta*, v. 11, e quelle probabilmente risalite in *Quanto a lungo*, vv. 32-37, verso il futuro primaverile).

La quarta strofa continua l’espansione dei motivi, attualizzando al presente il deperimento della palafitte preistoriche: gli scavi archeologici nel sito dei laghi di Revine rivelarono l’esistenza, tra il Neolitico e l’Età del Bronzo, di un villaggio palafitticolo. *Al divieto fosco dell’oriente* (v. 20), clausola di sapore ermetico-simbolista,²¹⁶ contempera con l’astrazione il vedutismo del componimento. Si ha anche naturalizzazione dell’elemento antropico: le palafitte appassiscono come fiori. Quest’armonica vegetale prosegue nella proposizione successiva (vv. 21-25), nell’immagine della *terra chiusa* (come la flora in inverno, in attesa della fioritura). Anche senza riferirsi a questa probabile immagine implicita, si veda la compresenza di luoghi naturali e antropici, *la terra* da un lato e il paesino animato dalla sagra dall’altro. Si noti la figuralità estremamente condensata: la scena è resa attraverso una serie di dettagli scorciati e montati insieme nella rapida sequenza analogica. *Portici e archi* sono animati attraverso una specie di scomposizione e ricombinazione semantica (l’andatura di chi cammina nei portici). Inoltre, due elementi del paesaggio antropico, sprofondano “transitivamente” il lago,²¹⁷ con possibile ulteriore riferimento alla sorte degli antichi insediamenti preistorici.

La terzina finale funge da *explicit* mettendo in atto una specie di “sfumato atmosferico”: *tra le sfatte reti del vento* (v. 26) è analogia preposizionale tipica, con cui si rende un elemento naturale (ad esempio la pioggia) attraverso un elemento antropico; la funzione *moltitudini estreme* è probabilmente un dantismo “figurale”²¹⁸ mediato da Montale («ghiacciata moltitudine di morti», *Arsenio*, v. 54; «e il vento | la porta con la cenere degli astri», *ivi*, vv. 58-59).²¹⁹ Anche *sfatte reti* è montalismo,²²⁰ tra

²¹⁶ Ma *oriente* in punta di verso (e probabilmente dieretico) è di ascendenza dantesca: «già s’imbiancava al balco d’oriente», *Purg.*, IX, v. 2; «Ne l’ora, credo, che de l’oriente», *Purg.*, XXVII, v. 94.

²¹⁷ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1413.

²¹⁸ Ma anche letterale, se si accoglie la lezione del Petrocchi di *Par.*, XXXI, v. 20: «di tanta moltitudine volante». Anche nel passaggio dantesco si ha un effetto atmosferico: le anime della rosa candida sono perfuse dalla luce divina.

²¹⁹ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., pp. 210-211.

²²⁰ Ma si veda anche Quasimodo, «una rete di sole che si smaglia | sui tuoi muri ch’erano a sera | un dondolio di lampade | delle botteghe tarde | piene di vento e di tristezza», *Vicolo*, vv. 4-8, S. QUASIMODO, *Acque e terre*, in *ID.*, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 29.

«Cerca una maglia rotta nella rete», *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, v. 15,²²¹ e le reti de *I morti*, nei cui fili si impigliano viventi e trapassati («reti dilunganti | [...] | reti stinte che asciuga il tocco tardo | e freddo della luce», *I morti*, vv. 11-15).²²² L'aggettivo richiama – anche per induzione tematica, un altro celebre dantismo: «dietro venia si' lunga tratta | di gente, ch'i' non avrei creduto | che morte tanta n'avesse disfatta», *Inf.*, III, vv. 55-57. Dal punto di vista delle inquadrature, si può ipotizzare uno stacco dalla serie di dettagli precedenti, quasi un arretramento della camera, che allarga il campo a inquadrare globalmente la veduta, sfumandola in un effetto luministico.

²²¹ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 7.

²²² *Ivi*, p. 237.

Lorna

Lorna è un componimento esemplare per l'animazione del paesaggio, trasfigurato principalmente in un'«entità femminile».²²³ Il testo, composto da 11 quartine con prevalenza di endecasillabi, è particolarmente ricco di figure, e si chiude con la vegetalizzazione del soggetto, complementare all'erotizzazione antropomorfa della natura. Lorna è il *senhal* di Arfanta,²²⁴ frazione collinare del comune di Tarzo, non lontano da Pieve di Soligo. Da notare la coralità “euforica” del paesaggio: tutti gli elementi sembrano convergere in una specie di celebrazione dell'autunno.

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 chiostrì di Lorna.

Tra gli esempi compiuti delle notti
10 e le rugiade ordinate e le foglie
trapassate un instabile miele
definisce il suo zodiaco d'oro.

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

ogni giovane mosto arde e s'esalta
liberato dalle prigioni,
ogni fuoco è giardino ogni strumento
20 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?

²²³ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1418.

²²⁴ Ivi, p. 1417.

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?

Che del fiume, se si perdette
 30 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 prima strofa introduce l'ambientazione autunnale, connotata in modo decisamente positivo, conformemente all'atmosfera dominante nella sezione centrale del libro (che *Lorna* chiude). Il v. 1 assegna alla luce una consistenza "spaziale" diffusa, perché priva di un *centro*, che probabilmente si riferisce al sole. Questa luce autunnale uniformemente distribuita (o "tirata" sulla tela) contrasta con quella estiva, intensa e concentrata nell'«arso astro» solare.²²⁵ Anche il verbo (*spazia*) contribuisce all'effetto, aggiungendo all'immagine un senso di espansione. Dai versi successivi prende avvio l'osmosi tra il paesaggio e un corpo femminile decisamente erotizzato. Questa equiparazione tra i domini figurali (donna e paesaggio) si produce in modo leggermente dissimulato, senza dar luogo a un facile panismo.

Inoltre, fin dalla prima strofa la poesia presenta varie animazioni paesistiche, che si comportano come gruppetti di bambini, colti in una sequenza di scene corali. Abbiamo

²²⁵ *Adunata*, v. 6.

così *api* e *stelle* che *si raccolgono*, *alluvioni* “interrogate”, *monti* “rimasti indietro”, *zinnie* che *si dissetano*, *rugiade ordinate*, *giovani mosti* che si “esaltano”, il *miele* che *definisce*, e così via. In generale, tutta la poesia è caratterizzata da una spiccata corallità, ottenuta tramite l’oltranza iterativo-paratattica e i numerosi sostantivi plurali. L’immagine in sottotraccia potrebbe essere anche quella della scuola: l’*Ecloga V*, *Lorna, gemma delle colline* associa il mitico toponimo al tema pedagogico, sulla scorta della prima ecloga virgiliana.²²⁶ Una correlazione simile è anche in *Misteri della pedagogia (Pasque)*. *Attutisce* (v. 2) è forse un riferimento fortemente condensato al letto di foglie secche che si deposita sull’erba in autunno: cercando di decifrare la scena in modo maggiormente realistico, al di là della metamorfosi erotica, si potrebbe pensare a *labbra rosse* come a una metonimia per *fanciulle* («labbra rosse», oltre a essere motivo lorchiano, come segnala Dal Bianco nel commento, è anche in D’Annunzio).²²⁷ *Negli eremi fragili dell’aria* (vv. 3-4): è un caso “classico” di resa di un elemento del paesaggio attraverso uno spazio antropico chiuso (ad esempio «in serre di pioggia» *Balsamo, bufera*, v. 20 o «lo scrigno d’ombra», *L’acqua di Dolle*, v. 1). Conformemente alla visione del paesaggio come *Heimat* materna, Zanzotto rappresenta spesso la natura con i tratti protettivi e “includenti” di un interno. Nella terza quartina (*tra gli esempi compiuti delle notti*, v. 9), le notti sono concettualizzate dall’analogia preposizionale, sempre in linea col palinsesto “scolastico” impostato nelle prime strofe. Qui è il paesaggio a insegnare, come nell’*Ecloga V*.²²⁸ Le *foglie trapassate* dei vv. 10-11 rafforzano l’interpretazione “autunnale” di *attutisce* al v. 2, mentre la figurazione dei vv. 11-12 (*un instabile miele definisce il suo zodiaco d’oro*) riprende le *api* del v. 4 e spinge il dettato in direzione del preziosismo araldico (tipico di vari testi della terza sezione).²²⁹ Nella quarta strofa viene introdotto il motivo

²²⁶ Lorna è sede del «vendicante sapere | che tutto insegna riflette stabilisce» (*Ecloga V*, vv. 16-17): il passo rovescia il celebre verso virgiliano, posto in epigrafe, «*formosam resonare doces Amaryllida silvas*». Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1475.

²²⁷ «Oh lascivia | di labbra che succhiano rossi | ácini e labbra più rosse ancora!», *Canto novo, Libro secondo*, XIII, vv. 29-32. G. D’ANNUNZIO, *Versi d’amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1982 vol. 1, p. 194.

²²⁸ Ma la reversibilità dei ruoli caratterizza anche l’*Ecloga V* dedicata a Lorna: si vedano i vv. 57-58, «l’estate | sempre discente», e il v. 67, «Apprenderai, selva ondata». Sul motivo di *Lorna* tra vocativo e le Ecloghe, cfr. il capitolo II di F. CARBOGNIN, *L’«altro spazio»*, cit., intitolato ‘Il paesaggio lirico tra *Vocativo* e *IX Ecloghe*: «microstoria» di un tema e di uno stile’, pp. 61-116.

²²⁹ Le *api*, spesso associate allo smalto d’oro, sono tipiche della simbologia araldica. Si trovano ad esempio nello stemma di Cappella Maggiore (TV), un comune non lontano da Pieve di Soligo.

degli uccelli, altra isotopia di lungo corso nel *corpus* zanzottiano:²³⁰ la critica ha prontamente registrato il pascolismo di Zanzotto, specialmente per quanto riguarda il motivo della lingua degli uccelli, paradisiaca e materna. In *Lorna* sembra agire, più precisamente, un ipotesto pascoliano da *Myrica*, *I puffini dell'Adriatico*: se la voce degli uccelli di Arfanta non disdegna di *esser fraintesa* (vv. 13-16), magari in senso umano, come poi attesta a distanza di tre strofe il v. 25 (*uccelli che parlate il mio dialetto*), il componimento di Pascoli è imperniato proprio su questo fraintendimento: «Tra cielo e mare [...] | parlano», vv. 1-3; «Pur voci reca il soffio del garbino», v. 5; «Sono i puffini: su le mute ondate | pende quel chiacchiericcio mattutino. || Sembra un vociare, per la calma, fioco, | di marinai», vv. 7-9.²³¹ Prosegue, sia con gli uccelli che con gli attanti paesistici della quartina successiva, la marcata insistenza sulla coralità del paesaggio, rafforzata dalla sintassi paratattica e parallelistica. Ai vv. 17-18 si dà animazione del mosto, con probabile riferimento alla fermentazione (siamo in «autunno inoltrato»,²³² e nei pressi di Arfanta abbondano i vitigni). Nella medesima quartina il sole animato diventa un musicista che accorda strumenti musicali. L'animazione del sole prosegue nella strofa successiva, in cui viene lodato “coralmente” «da tutte le parti» (v. 21) e interrogato dal poeta a proposito della donna/paesaggio; l'immagine rimanda alle caratteristiche del sole autunnale che apre la poesia, che – al contrario ad esempio di quello in *Assenzio*²³³ – evita “ritorni di fiamma” estivi e rimane in un rapporto di concordia e non di sopraffazione con gli altri elementi del paesaggio.

Successivamente, viene richiamata anche l'erotizzazione del paesaggio che apre la prima strofa, con i vv. 23-24 (*che sapesti di lei, della sua voce, della sua bocca segreto di menta*).

²³⁰ Si pensi ad esempio a *Subnarcosi* in *Pasque*.

²³¹ G. PASCOLI, *Myrica*, Roma, Salerno editrice, 1991, pp. 58-59. La fonte scientifica del sonetto del Pascoli, la relazione intitolata *Il linguaggio degli uccelli* di Gabriele Paolucci, prospetta la possibilità di fraintendere in senso umano i versi dei puffini: «non sarà difficile [...] scorgere i Puffini riuniti nell'alto della marina [...], sempre uniti dalla più sincera e cordiale amicizia; e poi udirli che pare si chiamino, si salutino, ridano e gioiscano insieme di quell'incanto della natura». Oltre alla loquacità degli uccelli, in *Lorna* torna anche la stessa partecipazione gioiosa a una natura pienamente euforica. G. PAOLUCCI, *Il linguaggio degli uccelli*, «Rivista di filosofia scientifica», fasc. 3, 6, 1882-1883, *apud* G. PASCOLI, *Myrica*, cit., p. 58.

²³² S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1417.

²³³ «mentre l'astro crudele | dalle attardate sfere | rigèrmina e fedele | cresce nel suo potere.», *Assenzio*, 13-16.

La sesta quartina inaugura una serie di tre strofe monoperiodali in cui la reggente è un'interrogativa diretta: l'io lirico interroga il sole e gli uccelli, probabilmente sviluppando ulteriormente la metafora scolastico/pedagogica dissimulata nel testo. Il prato è animato al v. 26, nel senso di un'estenuazione sensuale e panica; ai vv. 26-27 si dà ancora contaminazione tra interno ed esterno: gli uccelli collocati dietro al *focolare* hanno sapore surrealista. *Fresche ciglia*, v. 28 ammicca alla maniera dannunziana («Piove su le tue ciglia nere | sì che par tu pianga | ma di piacere; [...] | E tutta la vita è in noi fresca», *La pioggia nel pineto*, vv. 97-102).²³⁴

Nell'ottava quartina si assiste alla personificazione del fiume, trasfigurato in qualcosa di simile a una divinità classica: *celeste* (v. 30), sebbene usato in forma di aggettivo, richiama forse un sostantivo hölderliniano tipico per designare gli dei.²³⁵ Lo smarrimento (v. 29) ha qui connotazione positiva, è il segno di un panismo “debole”: il disorientamento nel paesaggio ricalca l'andamento della natura e dei suoi elementi, un moto che spesso tende a seguire tracciati imprevedibili e talvolta persino errati.²³⁶ L'omologia “metamorfica” tra fiume e cielo è già in *Primavera di Santa Augusta*, v. 18. Si noti anche l'incidenza di una possibile fonte deliberiana: «dove il fiume si perde e fa promesse il sole», *O mia patria in tutti i pensieri*, vv. 111.²³⁷

In questo contesto globalmente euforico, anche il vento interrompe il suo corso naturale (*indugi fruttiferi del vento*), sortendo un effetto benefico sul paesaggio (aumento della fecondità). Per quanto riguarda *equilibri di vele alle colline* (v. 32), è possibile ipotizzare una *visio difficilior* in cui il paesaggio collinare è paragonato e sovrapposto a una veduta marina, con barche in mezzo alla bonaccia. Nell'ultima parte di *Lorna* si passa a un ambientazione maggiormente connotata in senso antropico: le piogge si raccolgono nei *canestri*, con ripresa metonimico-tematica della frutta (la

²³⁴ C. SEGRE – C. OSSOLA, *Antologia della poesia italiana*, vol. 4, *Ottocento*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004, p. 631.

²³⁵ Si veda, a titolo d'esempio, *Vocazione del poeta* («Dunque, o celesti tutti, o fonti, rive | foreste, vette, dove fu il prodigio», vv. 17-18, F. HÖLDERLIN, *Le liriche*, p. 449), *Pane e vino* («O Grecia felice, dimora di tutti i Celesti», 4, v. 1, ivi, p. 521) e *Patmo* («È se i celesti ora | mi amano come credo», vv. 232-233, ivi, p. 679).

²³⁶ Per Zanzotto l'errore e l'errare della natura sono connessi alla sua potenza generante e “biologica”: «Quando la natura sbaglia può darsi che invece covi all'interno del proprio errore una possibilità nuova che noi non eravamo riusciti a vedere. La natura nel suo procedere erratico, per tempi lunghissimi, può anche correggersi e muovere verso l'ignoto.» A. ZANZOTTO, *Meridiane*, in ID., *Sull'Altopiano e prose varie*, cit., pp. 195-202: p. 196. Per un'altra occorrenza del motivo si veda *Indizi e luna* vv. 20-22.

²³⁷ L. DE LIBERO, *Banchetto*, cit., p. 27.

pioggia partecipa all'abbondanza e alla fecondità diffusa del paesaggio autunnale). Al v. 34 la *settimana* (unità temporale antropica) viene quasi infestata dalle piante, e possiede *radure* (v. 36) come se fosse uno spazio boschivo; il fenomeno rientra nella spazializzazione del tempo. Nella 9^a e 10^a quartina l'io sembra apostrofare direttamente la *settimana*, a cui finisce per sovrapporsi la stessa Lorna (specialmente nella ripresa pronominale dell'*explicit*, al v. 45). Le ultime strofe sono un vero e proprio tripudio di euforia psicologica, che finisce per connotare ogni minimo aspetto del paesaggio. Dal punto di vista del meccanismo lirico si possono descrivere due dinamiche intrecciate: da un lato, la caratterizzazione psicologica "unificata" degli elementi naturali provoca un indebolimento della funzione referenziale. Lorna non viene animata attraverso una semplice personificazione "sensuale": ciò che fa la differenza è la partecipazione "unanime" dei suoi elementi, tutti attraversati (e perciò legati) dalla corrente panica-euforica. Abbiamo così *riflessi allegri, mosti* in subbuglio, *uccelli* loquaci e ben disposti, un fiume invaghito, miti mercati e una brina "invitante". Sul "palcoscenico paradisiaco" di Arfanta sfilano gli "attori" del paesaggio, che abdicano alla loro specificità referenziale e "visiva", contribuendo a ripetere e variare il motivo patico che unifica la poesia (che non è tanto la bellezza di Lorna, a ben vedere non descritta esplicitamente, ma la sua *felicità* e il modo in cui è distribuita tra i suoi abitanti e componenti). È davvero possibile, per questo testo, di parlare di unanimità naturalistica a dominante patetico-eudemonologica.

Dall'altro lato, l'io svolge il ruolo di "cassa di risonanza" del paesaggio, in modo non proiettivo ma partecipe, quasi fosse "invaso" dall'euforia naturale. Le attività commerciali a cui partecipa l'io sfumano subito nel consueto panismo euforico, come dimostra il *tricolon* verbale del v. 38 *compero e vendo e sorrido talvolta*. Nell'ultima quartina si profila la vegetalizzazione del soggetto, ancora una volta sotto il segno di un'euforia che qui investe la sfera della percezione e quella dell'emotività: il soggetto conosce le *tante gioie* del paesaggio, cioè (almeno) tutti gli elementi prima elencati e convocati nella medesima corrente amorosa. Si noti come il tema del "sapere" (*so spontaneamente*, v. 41) si ricollega alla triplice interrogazione delle strofe 6-8. Con *e*

bevo al di là delle labbra (v. 40) il soggetto assorbe acqua come, come le piante:²³⁸ anche in questo caso il panismo non è trionfalistico, ma dissimulato e filtrato dalla concettosità dello stile. L'*explicit* produce una specie di “giustificazione logica”, quasi che l'autore, al culmine della sua fusione con una natura quanto mai benigna, sentisse il bisogno di difendersi da un eccesso di irrazionalismo. La sintassi è infatti insolitamente paratattica: le due coordinate reggono una subordinata consecutiva, che a sua volta regge una frase nominale. La percezione e la consapevolezza dell'autore sono tali da “dimostrare” ciò a cui tutti gli elementi del paesaggio tendono: Lorna è un cronotopo che incarna una natura amorosa in cui il poeta è completamente assorbito, in modo quasi regressivo. Si verifica così, nella mutata atmosfera autunnale, ciò ch'era stato prescritto agli inizi della sezione *Sponda al sole*: «è dipinto ch'io viva nell'isola [...] nell'amore || d'una luna che s'oppono al mondo» (*A foglia ed a gemma*, vv. 19-21).

²³⁸ Per Dal Bianco il soggetto beve «“attraverso la pelle”, in una pura percezione sensoriale, come un vegetale». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1418.

Con dolce curiosità

Con dolce curiosità è invece rappresentativo della naturalizzazione di entità antropiche. La costruzione giocosa e visionaria del testo²³⁹ comporta una scomposizione onirica generale, che finisce per mescolare – secondo l'*usus* della raccolta – elementi naturali e antropici. Da notare la ricorrenza di manifestazioni acquatiche (specialmente il motivo della sete), alta in questa zona di *Dietro il paesaggio*.

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

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

20 Tra i dormienti ed i vivi
il silenzio posa su un fianco,
a pochi passi dalla pioggia
di minuto in minuto
quella messe riprende salute
25 e tu vergine vi ti dicevi
per aver tanto atteso,
ed eri d'una famiglia
di selvatiche piogge e foglie
ed eri schiava
30 d'una lettera in arrivo

²³⁹ Ivi, p. 1416.

Forse è tempo di metter gli occhiali
 per diventar familiari
 con le distanze e i puntigli del vetro,
 forse chi computa
 35 ha già un errore in eccesso
 per il meriggio celeste fiammifero
 per la mano golosa che tocca
 i larghi petali del miele

Ecco l'acqua risolta nei suoi sorsi
 40 e il mulino
 nelle sue molle d'orologio
 e gli uomini della calura
 nei lor modesti vizi d'orecchio e di gola;
 di me si giova la luce per vedere
 45 il fico va sillabando dolcezza
 il carbone sotterra allarga
 le sue piume di struzzo;
 conduciamo la ghiaia a bere
 a piccoli sorsi,
 50 dissetiamoci alla notte,
 inventiamo una fanciulla
 educabile al vento alla frescura,
 dissetiamoci all'ombra di giglio
 della sua mente.

L'indicazione autoriale sul carattere ludico del componimento è più che una semplice nota aneddótica. Nella *Heimat* celebrata dalla sezione centrale di *Dietro il paesaggio*, quest'aria giocosa e "bambinesca" pervade tutti i componimenti: il sentimento dominante che informa la posizione enunciativa dell'io lirico è lo stupore. Considerando l'importanza che il tema dell'infanzia avrà nel *corpus*,²⁴⁰ è utile rimandare al più illustre precedente italiano dedicato al tema, la prosa pascoliana del *Fanciullino*:

E ciarla intanto, senza chetarsi mai; e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a

²⁴⁰ Si veda, su tutti, il saggio *Infanzia, poesie, scuoletta (appunti)*, «Strumenti Critici», febbraio 1973, poi in ID., *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1161-1190.

ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità:
impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare.²⁴¹

È uno stupore simile a quello del poeta-fanciullo pascoliano ad animare *Con dolce curiosità*, a partire dallo stesso titolo, ripreso dal primo verso. Anche l'analogismo spinto del testo, piuttosto che creare straniamento o impreziosire il dettato in senso decorativo, è funzionale alla *curiositas* del fanciullino che *scopre le somiglianze e relazioni più ingegnose*. Al v. 2 si dà animazione dei colli, con richiamo all'immediatamente precedente *L'acqua di Dolle*, v. 4, «che portò dieci colline al paese». Si noti la caratterizzazione fin da subito emotiva degli elementi paesistici. Al v. 3, *spazi*, vocativo coordinato a *colli*, condivide l'animazione: *accaldati* è infatti aggettivo generalmente riferito a persone o parti del corpo.²⁴² È attiva la consueta condensazione metonimica: agli spazi sono trasferite le proprietà dei soggetti che li occupano.

Nei versi successivi si profila il luogo centrale del componimento, un idillico *mulino* che con tutta probabilità trasfigura il Molinetto della Croda, un mulino ad acqua del XVII sec. situato tra Refrontolo e Rolle (*alias Dolle*), ancora funzionante all'epoca della pubblicazione di *Dietro il paesaggio*, ed ora considerato un sito di interesse storico-culturale.

Il Molinetto della Croda è incluso nella fascia paradisiaca della paesaggio zanzottiano: è alimentato infatti dal Lierza, il torrente che nasce presso Arfanta a cui è dedicata *L'acqua di Dolle*.

Il mulino viene animato magicamente nella poesia, e si trasforma nell'ennesimo *luogo-soglia* tra il mondo dell'uomo e quello della natura. *Piccole genti* è un dantismo,²⁴³ e vale per gruppi o famiglie di persone di umili origini. Si dà forse un'antitesi ironica rispetto al v. 6 (*stanche delle proprie ricchezze*); in alternativa *ricchezze* sta – nel contesto di una società premoderna e rurale – per il lavoro dei campi. I vv. 4-6 (*il segreto di Dolle che ieri assorbì tante piccole genti*) potrebbero quindi significare che

²⁴¹ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in ID., *Poesie e prose scelte da Cesare Garboli*, Milano, 2003, vol. 2, pp. 942-943.

²⁴² Il GDLI non reca traccia di occorrenze riferite ad animali, teoricamente possibili.

²⁴³ «già venia su, ma di picciola gente» *Par.*, XVI, v. 118. Il passo fa parte del discorso di Cacciaguida sulle antiche famiglie di Firenze, ed in particolare si riferisce agli Adimari, personalmente invisibili a Dante.

i contadini stanchi per il lavoro sono ristorati dal mulino, che offre refrigerio e riparo dalla canicola (probabilmente gli stessi *uomini della calura* del v. 42). In ogni caso il mulino riceve una connotazione fiabesca (è un *segreto*) e “assorbe” panicamente, come una pianta l’acqua, l’umile popolazione locale.

Ai vv. 9-11 si noti l’animazione delle *frescure*, con ambiguità semantica. Sembra preferibile leggere *trasalire* secondo la corrente accezione “emotiva” (“sobbalzare a causa di un moto di sorpresa”) piuttosto che col significato di “salire, venir su, esalare” (il moto delle *frescure* è già espresso da *affiorate*). Si noti dunque l’antitesi con *cauti*, (v. 11), che psicologizza i pori, probabilmente agganciati ad *accaldati* (v. 3), con riferimento al sudore umano o animale. Ma i pori si trovano anche nel tessuto vegetale o nel terreno (in quest’ultimo caso il termine vale per *fenditure* o *vene*, allacciandosi al tipico motivo dei buchi nel paesaggio).²⁴⁴ L’anafora semantica che regge la tripla *subnexio*, solitamente minoritaria e debole in *Dietro il paesaggio*, interessa qui un termine di notevole peso. Questa deroga sintattica, insieme ai rilievi analogici di tono bambinesco (*il mulino tra la salvia... che non fa più rumore che foglia*), si inquadrano perfettamente nel carattere di «*rêverie* giocosa» del componimento.²⁴⁵ In ogni caso, si noti la metamorfosi naturalistica del mulino, assimilato alla vegetazione circostante (il Molinetto della Croda è una costruzione isolata, situata di fianco a una cascata del Lierza).

La seconda strofa, caratterizzata da soluzioni surrealiste, si apre con un innalzamento della temperatura analogica: la figura *Singhiozzava per esso il mio polso | con risentimenti di baco* (vv. 15-16) rientra nel novero delle metamorfosi naturalistiche di elementi umani, e qui è collocata nel contesto di una scomposizione onirica. Al polso che singhiozza come una persona è collegata una qualificazione emotiva disforica, subito trasferita al baco da seta: i «risentimenti di baco» giocano forse sulla polisemia

²⁴⁴ «La realtà storica, allora, poteva essere intuita nelle volute, negli avvallamenti, nelle *crepe* di un paesaggio lirico che aveva rinunciato a costituire la superficie di riflessione levigata e rassicurante di una soggettività integra, per rivelarsi terreno scabro, tagliente, poroso, forato dai proiettili della Seconda Guerra [...]. Già in *Dietro il paesaggio* emerge uno dei temi fondamentali della poesia di Zanzotto: quello della ferita, del taglio, della *faglia* che separa la realtà dall’immagine che il soggetto ne ha, e alla quale è pur costretto a rimanere invischiato. Le interferenze semantiche provocate dall’apparizione di fessure, feritoie, buchi, pozzi, crepe, baratri, abissi, incrinano, allora, la superficie tematica-figurativa del favoloso paesaggio poetico di Zanzotto». F. CARBOGNIN, *Percorsi percettivi e ‘finzione’ tra «Dietro il paesaggio» e «Vocativo»*, cit., pp. 93-96.

²⁴⁵ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1416.

del sostantivo, tra senso letterale e figurato.²⁴⁶ L'associazione tra il baco da seta e il sonno (vedi i vv. seguenti) ha un fondamento nel ciclo biologico del *bombix mori*: le quattro mute che scandiscono la vita larvale sono dette in gergo "dormite". Il motivo del baco da seta va forse associato a quello implicito del bambino: "singhiozzare" per andare al mulino potrebbe essere un tipico capriccio infantile. Ai vv. 17-19 prosegue intanto la dissolvenza vegetale della persona umana, incrociata col motivo del sonno; il processo è però attenuato dall'uso della similitudine, *mi si abbassavano le palpebre come ariste* (ma torna a intensificarsi con l'*indolenza di paglia*, analogia apposizionale di sapore astratto in cui è lo stato psico-fisico dell'io a essere vegetalizzato).

Nella strofa successiva si dà, per converso, una personificazione del silenzio, a cui viene trasferita una proprietà dei *dormienti* (che però potrebbe essere attenuazione per indicare i morti, all'interno di una dittologia antitetica). Optando per una *visio difficilior*, il silenzio è steso sul fianco come una fanciulla in *posa*, secondo un *topos* diffuso nella raccolta: la plausibilità di questa lettura è rafforzata dalla *vergine* del v. 25 e dalla *fanciulla* "inventata" (vv. 51 e ss.) su cui si chiude il componimento.

Al. v. 22 si ha la spazializzazione di un agente atmosferico (*a pochi passi dalla pioggia*) ma forse a essere realmente spazializzato è il tempo, per cui si legga **dopo poco tempo che ha smesso di piovere* (la figura è simile a «Oltre il vento», *Polvere* 13). La terza strofa è caratterizzata da un "idillio onirico", in cui si registra una transizione climatica (fine della pioggia). La *vergine* del v. 25 è fatta discendere "araldicamente" da due emblemi naturali. Da notare inoltre la sovraestensione di *selvatiche* nell'ambito della dittologia del v. 28. L'ardita ricombinazione di elementi pur tipici del repertorio figurativo della raccolta (la fanciulla-paesaggio, la *messe*, le piante e la *pioggia*) genera effetti di forte straniamento logico: in certi passaggi lo "stile di montaggio" è surrealisticamente arbitrario e inconsequente. La *vergine* che "si dice" "riflessivamente" nel paesaggio (*vi*, al v. 25, può essere riferito tanto alla *messe* che al luogo vicino alla pioggia) è una figura che si sviluppa contemporaneamente in due direzioni eterogenee e quasi opposte, da un lato confusione panica, dall'altro

²⁴⁶ Non è molto chiara l'indicazione di Dal Bianco in merito: «l'identificazione con il baco è motivo tipico, qui esprime il trasalire che precede il sonno» Ivi, p. 1417.

referto realistico di un'attesa amorosa (*per aver tanto atteso*, v. 26; *eri schiava d'una lettera in arrivo*, vv. 29-30). In questo passaggio onirismo, mutamenti atmosferici, riferimenti stagionali e un esile abbozzo narrativo d'argomento erotico-sentimentale si mescolano inopinatamente.

Nella quarta strofa l'io lirico parla a se stesso, in una sorta di *a parte* autoriflessivo: secondo l'interpretazione fornita da Dal Bianco nel commento, il v. 31 (*Forse è tempo di metter gli occhiali*) rappresenterebbe «una spinta scherzosa a duplicare le immagini»;²⁴⁷ tuttavia il testo è leggibile anche nel senso di un'esortazione a correggere un difetto della vista, magari lo stesso responsabile dell'errore di calcolo “per eccesso” dei vv. 34-35. Continuano i processi di osmosi figurale: il v. 33 implica la caratterizzazione psicologica del vetro (forse lo stesso degli occhiali); al v. 36 (*per il meriggio celeste fiammifero*) si dà fusione figurale tra natura e oggetto antropico: l'analogia apposizionale rende le accensioni dell'ora meridiana attraverso l'immagine di un fiammifero (con probabile allusione al colore della capocchia; ma celeste potrebbe valere semplicemente anche come “del cielo”). Secondo l'interpretazione intertestuale e metapoetica di Sandra Bortolazzo, *computa* (v. 34) potrebbe avere significato tecnico-metrico;²⁴⁸ in questo caso, gli *occhiali* potrebbero valere sia per occhiali da vista per la lettura, sia per lenti (figurate e non) che permettano una maggior messa a fuoco del paesaggio contemplato e tradotto in poesia.²⁴⁹ Si noti come la sintassi iterativa, specialmente tramite le anafore grammaticali, supplisca alla bassa coerenza testuale della sequenza.

Nella quinta strofa si ha il culmine della tendenza alla metamorfosi e allo scambio giocoso tra i ruoli logici degli elementi del paesaggio: la sequenza presentativa che apre la strofa è costituita da una scomposizione metonimica delle sostanze a parti o

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 188, nota 118.

²⁴⁹ Il fanciullino pascoliano è dotato di una diversa e più fine capacità di vedere; si veda questo brano di paragone con gli «oratori»: «tu dici sempre quello che vedi come lo vedi. [...] Tu non sapresti come dire altrimenti; ed essi dicono altrimenti da quello che sanno che si dice. Tu illumini la cosa, essi abbagliano gli occhi. Tu vuoi che si veda meglio, essi vogliono che non si veda più.» G. PASCOLI, *Il fanciullino*, cit., pp. 944-945.

correlativi logici più piccoli e assiologicamente meno rilevanti: l'*acqua* si riduce ai *sorsi* (v. 39) che lei stessa sembra ingoiare, con rovesciamento logico; il mulino agli ingranaggi della macina (vv. 40-41); gli *uomini* ai *modesti vizi* (vv. 42-43), con ripresa della connotazione umile delle piccole genti di Dolle (ma *vizi d'orecchio* potrebbe essere un ulteriore riferimento alla versificazione). Al v. 44 (*di me si giova la luce per vedere*) si assiste a uno scambio multiplo dei ruoli: l'io si trasforma implicitamente negli *occhiali* (v. 31) della luce (che normalmente è oggetto e condizione di possibilità della vista). Chiuso il parallelismo grande della sequenza presentativa,²⁵⁰ la sintassi rimane fortemente scandita per via del parallelismo debole, con soggetti e poi verbi collocati in posizione di anafora morfologica "combinata".²⁵¹ Nella parte finale del componimento si moltiplicano le creazioni bambinesche: il fico parla o compone versi, la vena carbonifera è assimilata con arguzia visiva a uno struzzo, la ghiaia dev'essere accompagnata a bere, come un animale domestico o da pascolo. Il *fico* del v. 45, animato, è in continuità con un luogo della poesia immediatamente precedente («il fico s'affaccia guardiano», *L'acqua di Dolle*, v. 13). Le *piume di struzzo* al v. 47 per Dal Bianco sono le «ramificazioni della lignite»:²⁵² la figura implica *visio difficilior* e animalizzazione di un elemento inorganico. Dopo un ulteriore richiamo del motivo della sete, con il consueto straniamento logico (*dissetiamoci alla notte*, v. 50),²⁵³ la poesia si chiude sull'immagine di una fanciulla-fiore che l'io esorta ad inventare. I vv. 53-54 tematizzano un'altra dissolvenza dell'umano nel paesaggio (la *mente* della fanciulla diventa l'*ombra di un giglio*). Ma la metamorfosi floreale è adombrata già dall'uso del verbo *educare* (v. 52) nel senso di coltivare/far crescere in riferimento alle piante. Il gusto prezioso e decorativo di questa immagine spicca all'interno di una poesia in cui il registro è generalmente meno sostenuto; ma lo straniamento ludico permane, insieme forse a un'altra insorgenza del tema metapoetico (*inventare* può essere anch'esso riferito alla creazione poetica). All'interno della sua *Heimat*

²⁵⁰ Cfr. *supra*, p. 99.

²⁵¹ Ivi, p. 112.

²⁵² Di una miniera di carbone «sfruttata durante la guerra». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1417. Più che all'abitudine dello struzzo di ficcare la terra sotto terra, l'immagine va ricondotta alla somiglianza visiva tra il piumaggio dello struzzo e le venature del minerale.

²⁵³ Il motivo si può accostare a *Quanta notte*, vv. 47, «La notte è colata nella fontana». Si veda un'immagine simile in De Libero: «Al fiume s'abbevera la notte, | dei tuoi occhi il fiume.», *Nottetempo*, vv. 3-4, L. DE LIBERO, *Proverbi*, cit., p. 49.

paradisiaca, il soggetto può liberare il suo fanciullino interiore (e saranno implicate anche le valenze psicanalitiche della *matria* natural-letteraria di Zanzotto), “inventando” il paesaggio con uno spirito a metà tra lo stupore e il «collaudo» scherzoso «della realtà».²⁵⁴

²⁵⁴ A. ZANZOTTO, *Autoritratto*, in ID., *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1205-1210: p. 1206.

III

DAL LACANISMO ALL'ESEMPLIFICAZIONE TESTUALE

3.1. LA POESIA DI ZANZOTTO E LA CRITICA: EPITESTO INFINITO E “ATTRAZIONI” DELLA POETICA

Prima di affrontare una discussione teorica sul rapporto tra Zanzotto e la critica, e segnatamente con quel filone strutturalista-laciano il cui campione è Agosti, è necessario qualche rilievo di ordine generale. Nel nostro Novecento poetico il caso Montale ha dimostrato quanto la genesi del testo vada concepita all'interno di circuiti di ricezione privilegiata, che col loro *feedback* attivano processi di valorizzazione (quando non di canonizzazione).¹ Se poi si adotta un'ottica sociologica, è possibile analizzare i rapporti tra i “detentori del gusto” e i produttori, evidenziandone strategie interazionali, finalità e risultati ottenuti. Se per Montale si è spesso parlato di “depistaggio”, nel caso di Zanzotto si verifica, caso mai, una specie di “attrazione” (più o meno fatale). La poesia di Zanzotto, almeno dagli anni '60 in avanti, “pone” la critica come suo interlocutore privilegiato. Con questo non si intende sminuire le “necessità” esegetiche dei testi improntati a una maggiore comunicatività: il moderato *obscurisme* di Montale, ad esempio, ha generato (e genererà) un'infinità di compilazioni che ne ricostruiscono il mondo poetico. Lo stesso si può affermare per molti poeti del Novecento: il fenomeno deriva dal carattere privato che contraddistingue il genere lirico,² combinato alle esigenze estetiche di un sistema letterario – quello moderno – basato sull'assiologia del nuovo,³ sulla valorizzazione anche oltranzistica dell'originalità autoriale. Tuttavia, il caso di Zanzotto presenta interessanti particolarità: in primo luogo, il travaglio esegetico necessario al godimento dei testi richiede quasi obbligatoriamente il supporto critico. Non è soltanto un problema di sperimentalismo, o di stile più o meno informale. Al di là dei cliché sul linguaggio autonomo o sulla deriva del significante, la poesia di Zanzotto, anche nelle sue punte più estreme, rimane interamente riconducibile a un universo tematico-ideologico privato, le cui isotopie semantiche si possono ricostruire parzialmente con

¹ Per il rapporto tra Montale e la critica si veda almeno P. CATALDI, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991.

² Cfr. G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

³ Cfr. F. BRIOSCHI, *Assiologie della modernità*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 21-39: pp. 31 e ss.

un lavoro comparato sul *corpus* (o con l'esame degli avantesti). Evitando di cadere nel riduzionismo, vorrei proporre una realistica considerazione fenomenologica, o meglio, "morfologica" sui materiali del *corpus*. Molti dispositivi stilistici e semantici si ripetono ed evolvono lungo le raccolte di Zanzotto, spesso occultati dalla difficoltà di lettura o dalla loro stessa densità. È il rischio della "droga simbolica",⁴ secondo l'acuto suggerimento di Montale.

In secondo luogo, esiste una ragione propriamente contenutistica che fonda la relazione privilegiata con la critica. Per essere più precisi, evitando che il concetto di *contenutismo* evochi il *close reading* o si richiami a una concezione eccessivamente trasparente del testo, potremmo parlare di "domini noetici di riferimento". Zanzotto, subito dopo gli esordi, elegge le nuove scienze umane come sapere di riferimento. La sua è una scelta consapevole e documentata, sentita come unica risposta praticabile davanti alla catastrofe storica e allo stato della tradizione umanistica. In ogni caso, il miglior testimone di questa implicazione tematica e del suo effetto sul pubblico è la giunta all'introduzione di Stefano Agosti all'Oscar, redatta nel 1993, specialmente in un passaggio relativo alla ricezione de *La Beltà*, definito «volume quasi leggendario»:

Non sarà certo inutile rammentare l'effetto di shock prodotto dal libro alla sua apparizione, cui per altro si accompagnava la precisa sensazione che esso rappresentasse l'*exemplum*, o l'attuazione *in re*, di quanto alcune opere capitali di quegli anni venivano proponendo intorno al Linguaggio, al Soggetto e alla Storia, quali *La Pensée sauvage* e i primi volumi della serie di *Mythologiques* di Claude Lévi-Strauss (1963-1966), gli *Écrits* di Lacan e *Les Mots e les choses* di Foucault (entrambi del 1966), *De la grammatologie* di Derrida (1967), senza contare la ricordata diffusione del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure.⁵

Lo shock dichiarato in questo brano non potrebbe essere più indicativo del rapporto di presupposizione reciproca tra critica e poesia. La poesia dello Zanzotto maturo si nutre

⁴ «Non è d'altronde da escludere che una svista, un refuso, una lettura sbagliata possa arricchire di nuovi significati una poesia inventariale che suggestiona potentemente e agisce come una droga sull'intelletto giudicante del lettore.» E. MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1968, p. 3, poi in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 337-341: p. 340.

⁵ S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto, II. La "trilogia", il dialetto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 27-45, poi in S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., pp. 49-72: p. 49.

di scienze umane, psicanalisi, antropologia, filosofia, *et coetera*, fino al punto da impiegarne i concetti come «materiale da costruzione».⁶ In mezzo ai lettori potenziali, il critico è il depositario elettivo di questi saperi: non perché sia l'unico protagonista del cambiamento, ma perché ne è chiamato in causa professionalmente ed è storicamente coinvolto in una rivoluzione epistemologica, in un cambio di paradigma che interpella metodi invalsi e struttura del campo di appartenenza.

In terzo luogo è necessario riflettere sulla componente metapoetica. Almeno dalle *IX Ecloghe* in poi,⁷ assistiamo a un'impressionante pervasività del tema metalirico. La poesia di Zanzotto parla della poesia, la mette al centro dei suoi percorsi tematici. Oltre i casi più eclatanti, come l'*Ecloga VII*, si istituisce una specie di ambiguità referenziale, per cui, in molti casi, Zanzotto parla in modo allegorico *anche* della poesia.⁸ Ciò è stato notato, per esempio, a proposito della figura femminile, ma si applica senza problemi a un vasto spettro di referenti (ad esempio leggiamo l'esegesi di Fortini di *Sedi e siti*).⁹ Al di là dei problemi referenziali, la preminenza del tema metalinguistico e metapoetico in gran parte del *corpus* è testualizzata e riconosciuta dalla critica.¹⁰ Anche questo tratto è riconducibile all'evoluzione novecentesca del genere lirico, e in Zanzotto assume un'intensità quasi parossistica. Che sia denunciata nella sua natura finzionale, invocata come corrente agapica o assunta come sapere alternativo e salvifico, la poesia si colloca al cuore della speculazione zanzottiana. E questo tratto non fa che rafforzare il legame reciproco tra i suoi lavori e le letture proposte da critici tendenzialmente imbevuti di teoria e alla ricerca di nuovi metodi e di fondamenti epistemologici.¹¹

⁶ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1484.

⁷ Ma – già in *Vocativo* – si veda la conclusione del turbine psicosomatico di *Esistere psichicamente*: «chiarore-uovo | che nel morente muco fai parole | e amori.», vv. 21-23.

⁸ Tuttavia, risulta forse troppo accentuata la lettura allegorica in chiave metapoetica proposta da Sandra Bortolazzo in S. BORTOLAZZO, *I «Versi giovanili (1938-1942)»*, cit.

⁹ F. FORTINI, *Commento al testo*, «Allegoria», II, 6, 1990, pp. 49-55.

¹⁰ «Si può tuttavia anticipare che l'intertestualità, sia “esterna” che “interna”, sia “esplicita” che “implicita”, gioca nella *Beltà* un ruolo di primaria importanza. Straordinariamente attiva è poi quella particolare specie di connessione intertestuale che è l’“autotestualità”. L’istanza metalinguistica, che è una delle caratteristiche più spiccate della scrittura zanzottiana, fa sì che la citazione, o al limite l’auto-citazione, svolga un ruolo determinante nell’arduo processo di significazione messo in atto dal poeta di Soligo.» L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2011, p. 36.

¹¹ Il saggio di Sandra Bortolazzo dedicato ai *Versi giovanili* si chiude con una notazione metodologica condivisibile, che denuncia l'aporia dell'egemonica “vulgata” lacaniana. Dopo aver proposto una periodizzazione innovativa – a dire il vero discutibile – che a un primo Zanzotto “allegorico” ne farebbe

Per tutti questi motivi, il “lettore implicito” di libri come *La Beltà* o *Pasque* è quasi un *critico implicito*,¹² un addetto ai lavori o almeno un dilettante informato sulle avanguardie teoriche degli anni '60-70. In una lettura di *Sedi e siti* del 1990, Fortini tuona contro la critica zanzottiana corrente, troppo concentrata su «aspetti di poetica»:

Non sono certo che una pagina per molti versi stupenda come questa che ho interpretato guadagni dalla folla circostante di ripetizioni drammaticamente manieristiche. Questa è certo una questione che la critica deve affrontare per tutta la più recente parte dell'opera di Zanzotto. A me premeva invece isolare una pagina, senza dover disputare, neanche in silenzio, sugli aspetti di poetica; che sono invece quelli più correntemente discussi fra i lettori del poeta di Pieve di Soligo e che ne fanno – inevitabile quanto deplorabile – uno standard o un pretesto piuttosto che una voce fraterna e vicina quale essa è.¹³

Fortini, nel suo rifiuto di allinearsi agli approcci consueti, coglie un problema chiave del *corpus* zanzottiano. Chi si confronta col testo di Zanzotto subisce la forza di attrazione esercitata dalla sua densità teorica:¹⁴ la risposta più facile a questa forza consiste nel conformare l'esegesi a problemi di poetica. Non si vuole qui declassare l'importanza di questi problemi e di chi li ha posti al centro della propria indagine critica. Bisogna registrare però come sia il *corpus* stesso, insieme alla *vulgata* critica cresciuta intorno ad esso, a spingere in quella direzione. Ai tre motivi sopraindicati

succedere un altro «irrazionale e simbolico», Bortolazzo si domanda se «Non sarebbe forse questo un modo di liberare il poeta dalla morsa, pur plausibile ma ristretta, della sola interpretazione in chiave lacaniana? [...] Troppo spesso si sono letti discorsi di superficie, dettati da pur valide assimilazioni della poesia zanzottiana ai molteplici richiami culturali che essa risveglia. Cosa risulterebbe, invece, se si cercasse non tanto di trovare dentro quella poesia il mero dato concettuale tradotto in fattore estetico, ma, quasi scevri da pregiudizi, si leggessero i testi per quello che sono in grado di dire da soli? E si usassero poi, invece, come presupposti critici quegli stessi dati che si vorrebbero citati e tradotti come tali?» S. BORTOLAZZO, *I «Versi giovanili (1938-1942)»*, cit., p. 391.

¹² Si vedano le precoci e lucide intuizioni di Montale, poste in apertura della recensione a *La Beltà*: «Di fronte alla poesia moderna, così abbondante ma anche tanto rara, il critico non può che ammutolire. Egli si trova non già nella situazione del giudice estraneo ai lavori ma in quella di complice (e qualcuno suggerisce “di utente”). C'è di peggio: si è giunti a supporre che il vero autore dell'opera in esame, colui che le attribuisce un significato e stabilisce qual è il suo “posto nel mondo”, nell'ipotetico mondo della poesia, sia il critico stesso.” E. MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, cit., pp. 337-338.

¹³ F. FORTINI, *Commento al testo*, cit., p. 55.

¹⁴ L'idea ci viene da uno spunto di un lucido articolo di Mara Paltrinieri, in cui l'autrice sfrutta una metafora astronomica per descrivere le dinamiche dei punti più oscuri di *Pasque*: «come in *Pasque*, opera in cui, in certi componimenti, si precipita per eccessiva densità, in un “buco nero” del discorso a cui si strappano qua e là particelle di significazione (si confronti una lirica quale *Pasqua di maggio*)». M. PALTRINIERI, *L'affabilità di Zanzotto*, «il verri», serie VIII, 1-2, marzo-giugno 1987, pp. 19-38: p. 24.

potremmo aggiungere una quarta considerazione: il fascino estremo e l'acutezza degli scritti saggistici di Zanzotto, passaggio obbligato che gli interpreti non possono evitare. Come vedremo più avanti, ogni parola dello Zanzotto critico può essere impiegata come autocommento. In ogni caso, il fuoco sulla poetica zanzottiana, cioè sulla molla delle sue operazioni linguistiche, finisce per distrarre dall'esame dei meccanismi stilistico-semantiche dei testi, a cui soggiacciono anche i poeti del "Significante puro". Fortini invece, sottrattosi preliminarmente alla densità della poetica, procede a una ricognizione di *Sedi e siti* metodologicamente "classica", basata sulla sinergia tra rilievo stilistico e restituzione ideologica. La poetica di Zanzotto è denegante, perché tende a guidare l'interpretazione, spostando l'attenzione sull'idea di linguaggio o di poesia "in gioco", e finendo per celare i meccanismi tradizionali della letterarietà (attivi, semmai, con intensità maggiore della media). Tuttavia, è impossibile e ingiusto liquidare il problema della poetica: secondo l'«approccio comprendente» riassunto dalla sociologa dell'arte Nathalie Heinich, le rappresentazioni degli attori¹⁵ non possono essere stigmatizzate come strategie di "falsa coscienza",¹⁶ come mere illusioni che rivestono dinamiche conflittuali. Le rappresentazioni, dopo essere state individuate come tali dall'"occhio sociologico", rimangono cruciali per la descrizione del campo. La forza di attrazione esercitata dal testo zanzottiano sui tentativi di esegesi critica fa già parte del testo, ne è una caratteristica essenziale per descriverne la fenomenologia e la collocazione all'interno del canone recente.

I critici più attenti al versante semantico della poesia zanzottiana hanno notato questo problema preliminare, opponendosi a una sorta di riduzionismo al significante insito nella lettura vulgata. Nel suo *La lingua il corpo il bosco*, (1990) Piangatelli individua bene questo rischio:

¹⁵ Gli attori, in sociologia, sono i partecipanti al gioco (o interazione) sociale.

¹⁶ Trattando della sociologia interazionista di Howard Becker, Heinich fa risaltare i rischi dell'approccio critico di ascendenza bourdesiana: «se si riducono le rappresentazioni, immaginarie e simboliche, allo statuto di illusioni pericolose o dannose, non si finisce per privarsi della possibilità di capire la coerenza e la logica che esse hanno agli occhi degli attori, con il rischio di eludere il problema della specificità del rapporto con l'arte (un rischio cui a volte si dà il nome di «sociologismo»)? [...] In altre parole, qual è il compito della sociologia? Limitarsi a dimostrare la relatività dei valori oppure anche comprendere come e perché gli attori li considerino valori assoluti?» N. HEINICH, *La sociologia dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 108-109.

già l'analisi del singolo verso sarebbe sufficiente per poter delineare il profilo di un poeta, troppo spesso interpretato sui significanti e troppo poco sui significati. Certamente la lacuna è dovuta non ad un'incompetenza ma a una sorta di *rimozione* che l'esegeta attua; i significati dell'arte zanzottiana preoccupano e turbano, meglio dilungarsi terapeuticamente sui giochini linguistici.¹⁷

La causa indicata da Piangatelli non soddisfa quanto la diagnosi: è possibile che qualche esegeta sia "spaventato" dai significati zanzottiani e dal loro valore eversivo, ma sembra più interessante cercare motivazioni nel testo e nei protocolli di lettura legati alla contingenza storico-culturale (e alla posizione degli attori nel campo). Ispirandoci alle parole di Piangatelli, possiamo semmai far rientrare la *rimozione* nella speciale forza di attrazione della poetica zanzottiana, ma subordinandola a una genesi di ordine stilistico. La tecnica dello Zanzotto maturo funziona davvero come una «droga simbolica», inibendo a livello testuale alcuni processi di lettura basati sugli schemi referenziali consueti. I meccanismi sperimentali adottati da *La Beltà* in avanti mettono al centro i «giochini linguistici», dissimulando il significante. Inoltre, la preminenza del significante sul significato è "mimata" dal testo poetico, quando non sia esplicitamente tematizzata. A livello esegetico, è molto più difficile seguire, poniamo, le isotopie tematiche piuttosto che le derive allitteranti o i recuperi etimologici. Lo stile di Zanzotto preseleziona i suoi percorsi esegetici, suggerendoli anche solo per ragioni di economia: il critico che si voglia affrancare da questo genere di interpretazione dovrà vincere una resistenza iniziale, opposta dal testo stesso e dalle stratificazioni ermeneutiche invalse. Il passo di Piangatelli è ripreso in apertura di un saggio di Tecla Gaio su *Pasque*¹⁸ del 1992, in cui subito l'autrice mette in chiaro di voler seguire la linea "semantica":¹⁹

¹⁷ R. PIANGATELLI, *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Macerata, Verso, 1990, apud T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre in «Pasque» di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», 43-4, 1992, pp. 207-222: pp. 207-208.

¹⁸ T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., p. 207.

¹⁹ A supporto di questa posizione Gaio cita anche la recensione di Maria Corti a *La Beltà*: «per Zanzotto l'elemento formale non è punto di arrivo, pura meta di un processo di demistificazione, bensì il modo in cui si struttura un profondo significato interpretativo del rapporto fra l'esperienza poetica individuale e il mondo di oggi». M. CORTI, Recensione a Andrea Zanzotto, *La Beltà*, «Strumenti Critici», II, 7, 3, ottobre 1968, pp. 427-430: p. 429.

La critica esita generalmente a oltrepassare l'aspetto della sperimentazione linguistica che tanto informa l'opera di Andrea Zanzotto, per riattivare il livello semantico e salvarlo da un'oscurità non programmata. [...] La letteratura critica ha, insomma, preferito in genere mettere un grave accento sull'interesse linguistico e metapoetico di Zanzotto, ma in una direzione teorica e astratta, sottolineandone il *ludus* sperimentale, piuttosto che il terribile referente esistenziale. [...] La poesia di Zanzotto reclama la necessità di una restaurazione dei valori o dei campi semantici, o polisemantici, attraverso una riattivazione in controluce dell'orizzonte storico-biografico legato alle occasioni e agli accadimenti. La retorica dell'inconscio, il vociferare babelico, il balbettamento dell'invasato devono potersi riproporre alla nostra condizione di svegli e vigili come un tentativo *in nuce* di fabulazione poetica, secondo una tendenza narrativa sottesa ad almeno certa poesia di Zanzotto.²⁰

A prescindere dalle soluzioni prospettate dalla Gaio (inseguimento della supposta narratività di alcune aree del *corpus* e pista "storico-biografica"), è interessante il rilievo finale sul processo di fruizione: anche il passo più oscuro e più improntato – almeno apparentemente – alla restituzione del Significante inconscio si dà «alla nostra condizione di svegli». Molta letteratura critica ha rilevato come Zanzotto rimanga "vigile" quando compone le sue poesie sperimentali. Ma qualunque sia la condizione genetica dei suoi lavori (se e dove scriva, cioè, in modo più o meno automatico), essa rimane irrilevante per i protocolli di lettura attuati dal fruitore, che non solo è vigile ma occupa la posizione materiale e simbolica ben determinata di "lettore di poesia contemporanea". Meno condivisibile è l'idea che l'oscurità di Zanzotto sia «non programmata»: al di là di insindacabili questioni legate all'intenzionalità dell'autore, mi sembra che l'oscurità sia un effetto testuale cruciale per comprendere la morfologia del *corpus* e per ragionare sulla posizione dell'autore nella storia della poesia del secondo Novecento. Ad ogni modo, l'effetto della forza di attrazione sulla lettura critica non è tanto quello di "inoculare" un'idea di poesia automatica, ma di creare alcuni miti interpretativi che funzionano come *scatole nere*: la deriva del significante, l'autonomia della lingua pura, la ricerca di un linguaggio autentico, ai limiti della semantica (afasia, onirismo, *et coetera*). Non si vuole negare l'importanza di questi

²⁰ T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., pp. 207-208.

effetti di stile (e di senso), ma mettere in questione il loro statuto teorico. Zanzotto lavora con questi concetti e spesso li traduce in temi o in meccanismi operativi: ma non è detto che le loro presupposizioni interpretative vadano accolte in sede esegetica, come molte volte accade. Uso l'espressione *scatola nera* mutuandola da Francesco Erspamer,²¹ che a sua volta la prende in prestito dalla cibernetica: per *scatola nera* si intende un processo di cui conosciamo e subiamo solo i risultati, mentre le sue dinamiche ci rimangono oscure. In molti casi gli interventi critici su Zanzotto fanno uso di tali scatole nere. Chiaramente, non si possono equiparare letture molto diverse tra loro, svalutandone le differenze. Ma l'insieme di questi lavori testimonia sia di un carattere intrinseco dei testi zanzottiani, sia delle pratiche e degli strumenti di molta critica novecentesca, abituata a rivisitazioni continue di un programmatico "orfismo", basato su supporti culturali ammodernati, dallo strutturalismo al revival heideggeriano, fino alle punte decostruzioniste o lacaniane. Credo che una scepsti basata sugli effetti pragmatici e i paradigmi teorici che legano testo ed "epitesto" critico sia una via possibile per addentrarsi nell'intrico ermeneutico cresciuto attorno alla poesia zanzottiana, cercando contemporaneamente di fare luce su alcuni circuiti e meccanismi attivi nel nostro sistema letterario.

A questo proposito, è utile addentrarsi in un esame teorico dell'interazione critica, nel contesto della nicchia o sottocampo della poesia contemporanea (un settore del sistema letterario novecentesco dotato di regole specifiche). Il termine "sottocampo" – impiegato programmaticamente da Stefano Ghidinelli nel suo *L'interazione poetica*²² – è di chiara ascendenza bourdieusiana. La sociologia dell'arte di Pierre Bourdieu e della sua scuola è infatti una metodologia utilissima per studiare i meccanismi di reciproca implicazione tra il testo critico e i *corpora* poetici. Il metodo di Bourdieu – basato su concetti come traiettoria, *habitus* e *illusio*²³ – ha il merito di fornire un

²¹ «Analogamente alla scienza pronta per l'uso, la cultura istituzionalizzata è una conoscenza che si considera acquisita una volta per tutte e che viene avvertita e accettata come tale [...] Questa cultura produce pertanto delle "scatole nere" – in cibernetica, dispositivi utilizzati come unità non scomponibili, di cui cioè non serve conoscere il funzionamento interno ma solo l'effetto che produce –: per esempio i simboli, i riti, i codici di comportamento, i canoni letterari e artistici, imposti in quanto essenziali per il mantenimento di un'identità collettiva a sua volta definita come condivisione di quei canoni, codici, riti, simboli.» F. ERSPAMER, *Paura di cambiare*, cit., pp. 33-34.

²² Cfr. S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica*, Napoli, Guida, 2013, p. 18.

²³ Per cui si veda il fondamentale P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2005.

approccio distanziante, che permette di inquadrare ideologie e valori rispetto alle regole codificate in un determinato “campo” della produzione culturale, senza però discioglierli in un mero equivalente sociologico. Le rappresentazioni degli attori, le loro prese di posizione (espresse attraverso le opere), l'*illusio*²⁴ che li spinge ad accettare le regole del gioco del campo a cui appartengono: tutti questi elementi non sono soltanto demistificati dall’“occhio sociologico”; al contrario, vanno descritti e analizzati, pena l’incomprensione delle dinamiche specifiche del singolo campo.

Conformemente a questo approccio, anche i testi critici possono essere considerati come tentativi di posizionamento nel campo (del prodotto e, automaticamente, anche del produttore). Questo atto di posizionamento – costituito da un’attribuzione di valore da parte di un attore più o meno legittimato a fornirla – provoca una polarizzazione, una modifica reale della posizione dell’“autore-opera” in questione.

Se le dinamiche appena descritte sono tipiche del sistema letterario novecentesco, per la poesia di Zanzotto è possibile individuare alcuni meccanismi specifici. Come abbiamo notato all’inizio del paragrafo, nel caso di Zanzotto i contenuti “extra-letterari”²⁵ giocano un ruolo strategico per quanto riguarda il posizionamento all’interno del campo e le conseguenti reazioni della critica.

I contenuti di Zanzotto sono all’avanguardia delle scienze umane, quindi implicano un tipo di competenza che trascende quella del vecchio critico-filologo. Questo doppio esoterismo (dovuto al sottogenere e ai contenuti) si lega, pragmaticamente, a un altro meccanismo, riguardante più da vicino le posizioni latamente ideologiche dell’autore:

²⁴ «Le lotte per il monopolio della definizione del modo di produzione culturale legittimo contribuiscono a riprodurre continuamente la credenza in gioco, l’interesse per il gioco e per le poste in palio, l'*illusio*, di cui esse sono, allo stesso tempo, il prodotto. [...] In breve, l'*illusio* è la condizione del funzionamento di un gioco del quale essa è anche, almeno in parte, il prodotto. [...] La credenza collettiva nel gioco (*illusio*) e nel valore sacro delle sue poste in palio è a un tempo la condizione e il prodotto del funzionamento stesso del gioco: essa sta alla base del potere di consacrazione che consente agli artisti consacrati di elevare determinati prodotti, mediante il miracolo della firma (o del marchio), a oggetti *sacri*.» Ivi, pp. 303-306.

²⁵ Secondo quanto indicato da Ghidinelli, la presenza di materiali extra-letterari è una soluzione tipica della poesia novecentesca: «E infatti è indubbio che i poeti dell’ultimo secolo siano stati anche tra i più fini escogitatori di tecniche di complicazione, deformazione e sabotaggio, allentamento e deterioramento della testualità che sembrerebbero non aver eguali in nessun altro ambito dell’uso sociale del linguaggio: è sintomatico però che almeno una buona parte di quelle stesse “anomalie” e “intemperanze” siano state giustificate e intese all’insegna di un proposito di simulazione o riproduzione mimetica di *altri* moduli e stili discorsivi vividamente *extra-letterari* (cioè tradizionalmente anti-poetici ma anche anti-prosastici).» S. GHIDINELLI, *L’interazione poetica*, cit., p. 117.

l'orfismo, per riprendere ancora lo spunto di Mengaldo,²⁶ per cui il poeta parla *ex alto*, dalla posizione enunciativa del profeta che attinge a una verità, o a quanto resta di essa nel contesto di un'epistemologia moderna.

C'è un'altra complicazione: l'esoterismo con cui si misurano gli *epitesti critici* varia molto. L'oscurità di *Dietro il paesaggio* non è quella di *Vocativo*, meno "oscuro" ma più "difficile", per via dell'irruzione di categorie scientifiche (uso la celebre distinzione di Fortini).²⁷ Le *Ecloghe* trasformano l'oscurità analogica in oscurità sperimentale, attraverso la radicalizzazione delle *iuncturae* semantiche. Con *La Beltà* entriamo nell'informale, che però finisce per far risaltare in modo ancora più impositivo (e potente) le suggestioni tematiche. Pensiamo allo "stadio dello specchio" lacaniano, o al discorso filosofico di ascendenza marxista che assimila capitalismo e vampirismo (ne *In una storia idiota di vampiri*). Dice bene Fortini che la poesia di Zanzotto combina *oscurità e difficoltà*, con un rilievo che si può estendere a gran parte del *corpus*:

Un esempio di drammatica convivenza delle due divergenti 'oscurità' è Zanzotto: in un tessuto allitterativo, ecolalico, onomatopeico di tradizione 'occulta' inserisce la 'difficoltà' del processo gnomico, del discorso psicologico che procede per allusioni 'saggistiche'.²⁸

La poesia di Zanzotto è sia corrente analogica sia speculazione teoretica d'avanguardia, condotta su materiali culturali non ancora istituzionalizzati, esterni al pubblico dominio, o perché troppo settoriali o perché appena elaborati e non ancora diffusi capillarmente, specie in Italia. Discutendo di come le evoluzioni del soggettivismo lirico si mescolino tra di loro, talvolta all'interno della stessa opera, Guido Mazzoni sviluppa lo spunto fortiniano:

Esistono delle tendenze che, in forme diverse e più o meno fedeli all'archetipo, prolungano la posizione romantica, altre che cercano di trascenderla e altre ancora che la esasperano: le prime mantengono la

²⁶ Cfr. *supra*, p. 32.

²⁷ F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-88.

²⁸ Ivi, p. 86.

struttura di fondo della poesia soggettiva, ma trasformano la natura e il peso della prima persona; le seconde oltrepassano i limiti della lirica moderna recuperando le forme narrative, saggistiche o teatrali estranee alla dizione lirica più intransigente; le ultime rifiutano la logica dell'*Erlebnislyrik*, ma comunicano una visione del mondo egocentrica attraverso l'opacità della scrittura. Non si tratta di raggruppamenti chiusi, ma di forme fluide che possono incrociarsi, sovrapporsi e sfumare lentamente le une nelle altre, come fanno i quartieri di una città. Una singola opera può contenere degli elementi contrapposti, come accade quando la linea di confine fra le parti antiliriche e le parti ultraliriche separa l'asse della selezione dall'asse della combinazione, e una catena di passaggi del tutto intransitivi assembla materiali narrativi, saggistici o brutalmente mimetici. [...] molte delle poesie che Zanzotto scrive dopo le *IX Ecloghe* (1962) contengono parti mimetiche e ragionative, che però vengono deformate e associate secondo una logica preconsua o inconscia.²⁹

Per discutere meglio il problema del rapporto tra il testo letterario e quello esegetico è necessario approfondire il discorso sul genere specifico della poesia zanzottiana. Nel farlo, mi avvalgo delle sottocategorie denominate da Mazzoni «periferie antiliriche».³⁰ Potremmo infatti collocare Zanzotto nella *periferia antilirica* della *poesia pura*, basata su una «vocazione [...] orfica e sovraperonale» della letteratura che mira a

spogliare il linguaggio dall'uso quotidiano e riportarlo a un'ipotetica pienezza originaria, facendo coincidere forma e contenuto del discorso umano, e descrivendo non gli accidenti esteriori ma la «nozione pura» delle cose.³¹

Mazzoni mostra come nella corrente della poesia pura codificata da Mallarmé si esaspera il carattere solipsistico della lirica moderna: la soggettività non viene più veicolata dal contenuto esplicito, ma attraverso l'oscurità stilistico-formale. Questo spostamento finisce per portare all'eccesso la privatezza lirica: «scrivere aggirando i *verba propria* e il grado zero della percezione vuol dire infatti proporre, sedimentata

²⁹ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 202.

³⁰ Le due *periferie antiliriche* individuate da Mazzoni muovono da due tendenze opposte e complementari: il «recupero dell'oggettività» e la «poesia pura». Ivi, pp. 189-203.

³¹ Ivi, p. 193.

nei contenuti e nella forma, un'immagine del mondo interamente soggettiva».³² Naturalmente la poesia di Zanzotto mantiene degli elementi autobiografici, e non si propone di cancellare l'istanza dell'Io (semmai eletta, da *Vocativo* in giù, a grande tema metapoetico, oltre che esistenziale). Tuttavia è interessante indagare le caratteristiche della sua privatezza e i suoi effetti pragmatici. In primo luogo la privatezza ha un effetto respingente, legato a una sorta di "selezione all'ingresso": come e più di altra poesia contemporanea sperimentale, la lettura di Zanzotto scoraggia chi non sia sufficientemente motivato, cioè pronto ad affrontare una notevole difficoltà, magari intesa a priori come patente di valore estetico. A questo proposito, l'innegabile originalità della poesia zanzottiana va ricondotta alle pratiche sociali e simboliche della poesia contemporanea novecentesca, ancora stabilmente dominata dall'assiologia del nuovo per quanto concerne le procedure di valorizzazione.³³ Descrivendo il rapporto tra poesia "oscura" e pubblico, Mazzoni parla lucidamente di «narcisismo sociale di secondo grado»:

Una forma viene considerata opaca quando il sistema di riferimenti cui i suoi segni si richiamano trascende il senso comune e la tradizione, si sottrae all'intelligenza del lettore colto non specialista e rimane accessibile a un'élite ristretta che possiede il sapere di gruppo necessario per decifrare l'opera e per trasformarla in un feticcio dotato di senso. Si crea così una sorta di narcisismo sociale di secondo grado, esteso agli *happy few* che condividono il gioco del poeta e attribuiscono, al suo modo personale di dar forma alla realtà, un valore universale.³⁴

L'opacità della poesia zanzottiana non può essere disgiunta dal «narcisismo sociale di secondo grado»,³⁵ condiviso dai lettori: il riconoscimento di una simile dinamica non

³² Ivi, p. 197.

³³ «È infatti nella ricezione dei testi poetici che si costituisce un pubblico molto omologato specialisticamente. La sua identità separata si fonda sul vincolo di affezione a un'idea di poesia come ambito privilegiato di un soggettivismo espressivo insofferente di ogni canonistica invalsa, proteso alle sperimentazioni più arrovellate [...]» V. SPINAZZOLA, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in ID., *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 62-82: p. 65.

³⁴ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 197-198.

³⁵ Di secondo grado perché emanazione "evoluta" del vecchio «soggettivismo artistico»: «Se però si adotta uno sguardo oggettivo e disilluso, non si può non vedere che ogni tipo di stile opaco, lontano dal mondo della vita e fondato su un sistema di riferimenti condivisi solo da un pubblico ristretto, è una versione estrema del soggettivismo artistico». Ivi, p. 198.

sminuisce il valore artistico del lavoro dell'autore, ma è utile per individuarne un lato paradossale. Il carattere elitario della poesia zanzottiana è innegabile e paradigmatico,³⁶ e tuttavia si scontra con un motivo di poetica altrettanto paradigmatico, anzi programmatico: una specie di universalismo, di eroismo etico ed epistemologico. La poesia di Zanzotto, mentre si costituisce come idioletto privatissimo, mira a combattere una battaglia che in qualche modo valga “per tutti”, in direzione di un’utopia esistenziale e “sociale” non priva di accenti agapici. Si incroci il tema erotico-agapico, manifesto ad esempio nel saggio su Éluard,³⁷ alla visione eroica, si vorrebbe dire titanica, dell’ascesi esistenziale di Michaux:

L’isolamento ha una colorazione caritativa, non è necessario che tutti affrontino l’esperienza distruggitrice, basterà che qualcuno si spinga più avanti, si sacrifichi, anche per gli altri, se si vuole. [...] Egli non è un «cavaliere inesistente», non è affatto disposto a sprofondare. È uno che morde mani, che morde tentacoli, che alza la testa, che pronuncia di fronte ai demoni catatonici e agli dèi il suo insistente «io sono».³⁸

Nell’immagine di Michaux, della sua «lotta» “ai limiti dell’umano” combattuta anche grazie all’uso di sostanze psicotrope, emerge lo sforzo titanico e resistenziale del poeta, che lavora in solitudine ma al contempo “per tutti”. Non a caso il saggio si apre riportando la nostalgia di Michaux per il suo vecchio pubblico di «duecento lettori», improvvidamente rimpiazzato da addirittura «duemila». Zanzotto lo definisce un «atteggiamento coerente»: il poeta è «uomo per tutti gli uomini», e il suo titanismo lo collega e insieme lo separa dalla società degli uomini comuni. Pur nella diversità dei contenuti, un simile titanismo appare ad esempio anche nella lettura di Montale: il

³⁶ Intendo *elitario* non come un dato consapevole appartenente alla poetica, ma come conseguenza della densità intellettuale e “tecnica” del discorso zanzottiano, oltre che della netta collocazione del *corpus* all’interno della «periferia antilirica».

³⁷ «Del più vivo interesse, ad esempio, è il giostrare di Éluard tra i temi dell’amore e della giustizia, soprattutto nell’ultima parte della sua opera, e il loro atteggiarsi nel quadro della sua adesione al marxismo e nel suo eccederne. Éluard non ha mai esitato a rappresentare se stesso come poeta dell’amore, ha fin dall’inizio identificato con l’amore la poesia, la costruzione della verità.» A. ZANZOTTO, *Éluard dopo dieci anni*, cit., p. 116.

³⁸ A. ZANZOTTO, *Michaux, il buon combattente*, «Il Caffè», 6, giugno 1960, poi in ID., *Scritti sulla letteratura*, cit., vol. I, pp. 101-106: pp. 101-102.

poeta del “detrimento” completa il «descensus ad Inferos»³⁹ iniziato nel Settecento fronteggiando il terrore della geologia, una delle ferite mortali inferte all’antropocentrismo dall’episteme moderna. Da queste isotopie critiche – e da altri luoghi – si evince un fondamentale *habitus* zanzottiano: il poeta è sempre un Giacobbe in lotta con Dio, un uomo posto di fronte a un’ordalia definitiva e insieme rappresentante infimo dell’idiozia, della singolarità, dell’insignificanza umana. Il vecchio *topos* dell’artista come avanguardia della società è depurato di ogni profetismo ingenuo, ma al contempo è potenziato indefinitamente. Tale idea agonistica della poesia giustifica l’oscurità-difficoltà dello stile (di pensiero e di scrittura), collegandola a un necessario titanismo etico, che si vuole invincibile proprio perché debole e prigioniero di una singolarità esistenziale.⁴⁰

In ottica bourdieusiana, le prese di posizione degli attori avvengono sempre all’interno di un campo storicamente determinato: è dunque necessario ragionare sullo stato del campo, e conseguentemente sulla relazione tra le traiettorie del singolo autore e lo «spazio dei possibili» in cui l’autore si muove.⁴¹ Si è già detto nel capitolo I sul significato dell’“iperermetismo tardivo”⁴² degli esordi; è interessante ora focalizzarsi sulla posizione assunta da Zanzotto negli anni Sessanta, cioè con l’avvio del periodo sperimentale. Come è noto, i primi anni Sessanta vedono il costituirsi della neoavanguardia, da cui Zanzotto prende quasi subito le distanze con la celebre

³⁹ A. ZANZOTTO, *L’inno nel fango*, «La Fiera letteraria», 12 luglio 1953, poi in ID., *Scritti sulla letteratura*, cit., vol. 1, pp. 15-20: p. 15.

⁴⁰ Questa idea di poesia ha un’ascendenza spiccatamente teologica. In un orizzonte laico e teoreticamente politeista, Zanzotto rivisita e metabolizza molti luoghi della teologia cristiana. Il paradosso che fonde il privato irriducibile della singola esistenza e la scena di un duello metafisico, di un *kairos* in cui si gioca la salvezza del mondo, è tipico dell’agonismo escatologico cristiano, in questo caso depurato dalle soluzioni-giustificazioni metafisiche. Sul concetto di *kairos* si è diffuso con accuratezza Luca Stefanelli, cfr. ID., *Il divenire di una poetica*, cit., pp. 150-159.

⁴¹ «La relazione tra le posizioni e le prese di posizione non ha nulla di un rapporto di determinazione meccanica. Tra le une e le altre si interpone, in un certo senso, lo spazio dei possibili, ovvero lo spazio delle prese di posizione realmente effettuate così come appare quando è percepito attraverso le categorie costitutive di un certo *habitus*, e quindi come uno spazio orientato e portatore delle prese di posizione che vi si annunciano come potenzialità oggettive: cose “da fare”, “movimenti” da lanciare, riviste da fondare, avversari da combattere, prese di posizioni affermate da “superare” ecc.» P. BOURDIEU, *Le regole dell’arte*, cit., p. 311.

«Ogni campo è caratterizzato da proprie tradizioni, istituzioni, poste in gioco, interessi, regole del gioco, gerarchie interne; propri schemi di percezione e di valutazione; un proprio arsenale di tecniche, rappresentazioni, credenze. Tutte le prese di posizione di uno scrittore, dalle scelte formali alle scelte politiche, si definiscono, ad ogni momento, rispetto alla logica specifica del campo letterario, allo spazio dei possibili che lo stato del campo e la sua posizione gli permettono di intravedere, agendo come un filtro e un prisma sulla sua percezione del mondo sociale.» A. BOSCHETTI, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, pp. 42-85: p. 46.

⁴² Cfr. *supra*, paragrafo 1.1.

recensione a *I «Novissimi»* uscita nel 1962 su «Comunità». Il testo è un vero e proprio manifesto o “mappa”, che attesta la posizione di Zanzotto e lo sviluppo della sua traiettoria:

Certo anche un fenomeno come quello da loro rappresentato ha pienezza di diritti, ma non meno tra parentesi che gli altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell’attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, e del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v’è nella convenzione stessa e cogliere eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossibile salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualcosa che alluda, almeno, all’amore, ne isoli l’immagine per assurdo.⁴³

Al di là del problema tipico dell’avanguardia, definito da Schulz-Buschhaus, con Adorno, il «canone dell’interdetto»,⁴⁴ colpisce l’argomento etico-agapico messo in campo da Zanzotto: i *novissimi* non “amano” abbastanza la realtà, si chiamano fuori, non sono stati a sufficienza contagiati dal caos che pretendono di incarnare. Zanzotto accusa «quel credere di poter minare lo sfacelo restandone, tutto sommato, fuori, o essere fuori del contagio delle parole, tipico del *nepios* oltre che dell’eroe».⁴⁵ Ritorna il *topos* del poeta resistente, impegnato in una battaglia combattuta, prima che sul fronte della storia, su quello interiore. Non è un caso che Zanzotto citi proprio Michaux, come campione di chi affronta il «problema dell’espressione di ciò che sta davvero al limite»;⁴⁶ la soluzione stilistica, nel suo caso, è una specie di potenziamento della convenzione:

Sembra che, entrando in campo quanto è sghembo non diremo a una qualunque forma di linguaggio diretto, ma anche solo di ammiccamento, si verifichi una spinta a girare l’ago di centottanta gradi, cioè al massimo di un obbligo convenzionale. [...] L’ultimo Michaux è dunque in linea, tutto tra

⁴³ A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, in ID., *Prospezioni e consuntivi*, pp. 1107-1113: pp. 1107-1108.

⁴⁴ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Critica e recupero dei generi*, in ID., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, pp. 33-47, pp. 43-44. In un articolo del 1966 Zanzotto parla addirittura – con precisione – dell’«allarme in favore di una continuità che sia vitale e che impedisca l’arcadizzarsi della tradizione come quello dell’innovazione, probabile quest’ultimo più di quanto si voglia di solito ammettere». A. ZANZOTTO, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, «L’Approdo letterario», 35, 1966, poi in ID., *Prospezioni e consuntivi*, pp. 1135-1142: p. 1136.

⁴⁵ A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, cit., p. 1110.

⁴⁶ *Ibidem*.

virgolette, “rapito” a mimare un grado massimo, non minimo, di strutturalità, per quanto questa non possa non presentarsi tutta attraversata da crepe.⁴⁷

Lo sperimentalismo di Zanzotto si configura come una specie di avanguardismo sincretico a base esistenziale: la tradizione non è rifiutata, ma è usata come difesa, come controllo delle stesse procedure adottate per compierne il superamento.⁴⁸ Questo è un punto basilare dell'*illusio* di Zanzotto, che gli permette di praticare un radicale sperimentalismo, in profonda continuità con la tradizione lirico-romantica. Si noti la finezza, la scaltrezza di questa traiettoria: in una società letteraria attraversata dal trauma del cambiamento, com'è quella degli anni Sessanta, Zanzotto giustifica un massimo di sperimentalismo – prima di tutto epistemologico, e poi stilistico – col massimo di adesione ai vecchi precetti della tradizione. La poesia è dunque il luogo dell'individuazione e insieme la via d'accesso agli universali (o al loro “negativo” moderno). Si capisce come questo *habitus* sia conforme alla particolare variante dello strutturalismo italiano, che combina le novità francesi alla tradizione storicista e filologica. Zanzotto, a partire dagli anni '60, segue una traiettoria perfettamente congeniale a quella degli strutturalisti italiani, che si trovano a conciliare l'oltre vecchio dello storicismo col vino nuovo dei metodi strutturali.⁴⁹ Se è vero – come sostiene Andrea Mirabile – che il vero “demone” della teoria strutturalista e poststrutturalista è la concezione della storia e il suo rapporto col linguaggio,⁵⁰ bisogna notare che Zanzotto si dimostra fin da subito tipicamente “italiano”, cioè non sacrifica la storia sull'altare dell'autonomia del testo. Il saldo ancoraggio alla tradizione – teorizzato

⁴⁷ Ivi, pp. 1111-1112.

⁴⁸ «Persiste inoltre la difesa di una certa idea della letteratura che, pur provenendo da una tradizione lontanissima [...], aveva saputo far proprio tutto il travaglio letterario dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento e allargare l'amplissima area di rischio da esso aperta. [...] Quest'ultimo atteggiamento, di fedeltà che pure non nega le acquisizioni, vuole anche porsi come condizione preliminare a qualsiasi ricerca, esperimento, avventura sui dati offerti da una realtà in ebollizione e resta aperto in ogni direzione pur richiedendo un maggior rigore di collaudi.» A. ZANZOTTO, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, cit., p. 1136.

⁴⁹ «Il caso dello strutturalismo italiano, attento a salvaguardare la dimensione storica e autoriale dei testi letterari, appare originale, e allo stesso tempo prevedibile sviluppo di una linea storicistica da sempre in primo piano nel nostro paese. [...] La nostra tradizione critica, infatti, è sempre rimasta ancorata a un saldo retroterra filologico, di documentazione e di conoscenza storiche: lo strutturalismo che si è sviluppato in Italia, salvo casi piuttosto rari, non fa eccezione.» A. MIRABILE, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, 2006, p. 21.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

negli interventi critici e praticato nello stile – si combina con l’idea “stratificata” che Zanzotto ha della storia. Oltre i riduzionismi idealistici, Zanzotto interpreta la dimensione della storia in senso esistenziale, riportandola alla singolarità dell’esperienza individuale e alle istanze etiche collegate a un certo apocalitticismo (prima “caldo”, resistenziale, e poi “freddo”, nutrito dall’equilibrio del terrore e dalla minaccia atomica). Inoltre, la storia è arricchita tramite l’attenzione ai fatti minimi che resistono all’inquadramento nei grandi archi teleologici.⁵¹ Una dichiarazione come quella che segue, seppur risalente al 1979, spiega bene i vantaggi di questa posizione:

Il rapporto storia-poesia (con tutti gli equivoci cui ha dato origine) è connesso strettamente a quello pedagogia-poesia. È un rapporto estremamente perfido: mai aspettarsi dalla poesia un discorso diretto «sulla storia». Anche quando sembra che la poesia lo pronunci, spesso pronuncia altro; e viceversa la più lontana la più «astratta» la più chiusa delle poesie può essere quella che più ci dice sulla storia e sulla realtà sociale. Magari attraverso la dinamica delle strutture formali. [...] Purtroppo sulla storia è più facile sentirsi spinti a vomitare, tanto fortemente vi opera l’ingrediente caso o assurdità, per non parlare di «frastuono», «furore», rivalse dell’entropia. La poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine dilucida quanto v’è di più aggrumato nella storia.⁵²

L’*obscurisme* è così giustificato non in base all’autotelia della forma, ma grazie a uno storicismo “moderato” e depurato dai suoi classici rischi, come la depersonalizzazione e la teologia dello *Zeitgeist*. Zanzotto pone la poesia contro la storia – almeno stando alla sua presa di posizione, all’*illusio* – non per autolegittimare la poesia, ma per redimere la storia, almeno dal punto di vista gnoseologico.

Dalla discussione del posizionamento di Zanzotto torno al problema dell’oscurità dello stile. I principali effetti pragmatici dell’*obscurisme* e dell’“attrazione della poetica” sono due: l’*imposizione di valore estetico* (procedimento tipico della poesia orfica) e la

⁵¹ A questo proposito Claudio Pezzin ha rilevato una consonanza con la scuola degli «Annales»: Zanzotto «sembra avere di fronte le linee sia della scomparsa della filosofia della storia nel mondo contemporaneo, sia della sempre più emergente “storia minima” posta in primo piano, a scapito della Grande Storia, dalla elaborazione teorica degli *Annales historiques* di Lefebvre e Braudel: una linea, questa seconda, che in Zanzotto prolungherà le sue propaggini fino alle storie dialettali contenute in *Idioma*». C. PEZZIN, *Zanzotto e la storia*, in ID., *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Caselle di Sommacampagna, Cierre Edizioni, 1999, pp. 27-37: p. 29.

⁵² A. ZANZOTTO, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in ID., *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1222-1234: pp. 1227-1228.

coazione all'esegesi, cioè la pressione esercitata sul lettore affinché si doti di competenze il più possibile adatte a giustificare le operazioni testuali. Questi effetti pragmatici non derivano chiaramente solo dall'oscurità del dettato: l'estrema perizia stilistica e anche l'arditezza tematica innescano inevitabili processi di valorizzazione.

La coazione all'esegesi è alimentata dal tipo particolare di oscurità-difficoltà descritto più sopra, oltre che dal modo personale e ardito con cui Zanzotto seleziona e combina i materiali saggistici. Il fenomeno non va inteso semplicemente secondo un modello "causa-effetto", concentrandosi sul fatto che la poesia di Zanzotto – come e più di altre poesie novecentesche – favorisce la proliferazione di testi critici che forniscono istruzioni per l'interpretazione. Pur collocandosi a valle della comunicazione letteraria, i testi esegetici spesso retroagiscono sui loro oggetti, regolandone la "quotazione" estetica e di conseguenza influenzando sul loro posizionamento nel campo. È necessario pensare al testo esegetico come a un epitesto pubblico, quindi, genettianamente, come a un dispositivo pragmatico che regola l'accesso del lettore al testo.⁵³ In questo senso si può rivedere e ampliare la teoria del paratesto di Genette: se il paratesto deve avere un carattere funzionale, è forse limitante restringerlo negli argini del «disegno d'autore».⁵⁴ Attori diversi dall'autore possiedono una funzione pragmatica che non è riconducibile, nemmeno in ultima istanza, al punto di vista autoriale. Per riformulare in termini bourdieusiani, anche gli attori chiamati a valutare il prodotto artistico sono responsabili del posizionamento del produttore e della presa di posizione che l'opera incarna.

L'*epitesto critico allografo*⁵⁵ (recensione, intervento di vario genere) non esprime infatti il disegno dell'autore, ma quello di un diverso "attore", che attraverso l'esegesi mette in atto la sua personale presa di posizione. Nelle dinamiche specifiche del sottocampo della poesia, i procedimenti di valorizzazione legati all'esegesi critica giocano un ruolo ancora più importante, che non si limita al lato pratico della

⁵³ «Lo statuto *pragmatico* di un elemento del paratesto è definito dalle caratteristiche della sua istanza, o situazione, di comunicazione: la natura del destinatario, del destinatario, il grado di autorità e di responsabilità del primo, la forza illocutoria del suo messaggio.» G. GENETTE, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 10.

⁵⁴ «La proprietà più essenziale, l'abbiamo dimostrato ripetute volte, [...] è il carattere funzionale. Qualunque sia la sua intenzione estetica, lo scopo principale del paratesto non è quello di "abbellire" il testo, ma proprio di assicurargli una sorte conforme al desiderio dell'autore.» Ivi, p. 401.

⁵⁵ Sviluppo le categorie esposte da Genette nel capitolo di *Soglie* dedicato all'*epitesto pubblico*, Ivi, pp. 337-364.

canonizzazione dei testi ma si ripercuote direttamente sui protocolli di lettura, cioè in ultima analisi sulla semantica del testo. Nell'*Introduzione* al numero 55 di «Allegoria», dedicato a *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, Anna Baldini scrive:

Anche quando enuncia il “contenuto di verità” dell’opera d’arte, il suo significato “per noi”, il critico – a differenza del lettore “ingenuo” – sottopone le proprie proposizioni a una verifica intersoggettiva. Neppure il piano del controllo, però, è un terreno neutro e disinteressato, perché anche il campo della critica è un mondo sociale autonomo, e dunque un terreno di lotta per il predominio, negato in quanto predominio e vissuto soggettivamente come ricerca dell’interpretazione più appropriata. Quando elaborano il senso dell’opera d’arte, il critico o lo studioso entrano in un agone, si battono per difendere la propria visione della realtà.⁵⁶

Nel caso di Zanzotto, questa dinamica viene esasperata: l’agone in cui entrano i critici è particolarmente impegnativo per la resistenza opposta dal testo all’esegesi, e tale resistenza si trasforma in un aumento della posta in gioco. I diversi esoterismi dello stile, combinati alla superdensità della poetica e ai riferimenti culturali d’avanguardia, generano un campo di forza, un magnetismo che attrae nel suo vortice gli attori che si accingono a posizionare il testo. Potremmo quindi parlare, forzando le categorie di Genette, di *epitesto infinito*, cioè di una tendenza della poesia zanzottiana a suscitare una proliferazione di paratesti esegetici, che con difficoltà si sottraggono alle orbite della poetica.⁵⁷ Sebbene questo meccanismo si esprima in una forma limite nella poesia di Zanzotto, può essere considerato una costante pragmatica dell’interazione poetica novecentesca. Nel suo acuto saggio posto a introduzione del Meridiano, Fernando Bandini pone il problema fin dalla prima pagina:

⁵⁶ A. BALDINI, *Introduzione*, «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, pp. 9-25: p. 21.

⁵⁷ Un’altra costante stilistico-tematica del *corpus*, dalle *Ecloghe* in giù, contribuisce a consolidare il rapporto tra poesia e critica: la tendenza di Zanzotto ad assumere proprio il lessico critico come motivo o “materiale da costruzione” della poesia. «Tra il ‘57 e il ‘62, insomma, Andrea Zanzotto scopre nelle espressioni più accreditate della psicanalisi, della linguistica e della critica letteraria esempi praticabili per l’accentuazione dell’istanza metalinguistica del proprio discorso poetico». F. CARBOGNIN, *L’«altro spazio»*, cit., p. 177.

Per nessun poeta del nostro secolo, in modo strenuo come per Andrea Zanzotto, la critica ha fatto uso di strumenti dedotti dalla nuova linguistica. [...] Quella di Zanzotto è una poesia difficile (lo è sempre stata, fin dai suoi esordi) quindi la pattuglia dei critici è molto agguerrita e ascoltata. Soltanto ci si chiede se non esistono modi di lettura della sua opera che esulino da certi ardui protocolli interpretativi. Uno dei rischi possibili, quasi un involontario riflesso indotto, che tale critica comporta, è ridurre la poesia di Zanzotto alla stregua di *ancilla philosophiae*, cosicché non potrebbe leggere con competenza i suoi versi chi non conosca Artaud, Heidegger, Blanchot, Lacan, ecc. Certamente è il poeta stesso a dare involontariamente adito a quest'equivoco.⁵⁸

Bandini non potrebbe essere più chiaro: la difficoltà è direttamente proporzionale alla proliferazione delle pagine critiche e alla loro “legittimità”. Anche questo fenomeno non riguarda solo Zanzotto, ma è una tipicità riconducibile alla poesia novecentesca. Per descrivere il problema e inquadrarlo nella tendenza generale, è utile evocare il modello teorico proposto da Stefano Ghidinelli ne *L'interazione poetica*. Ghidinelli cerca di descrivere – rifacendosi a Bourdieu – i rituali di interazione e i protocolli di socializzazione tipici del sottocampo poetico contemporaneo. A proposito del legame tra poeti “sperimentali” e pubblico critico, Ghidinelli segnala l'importanza di un ‘rapporto privilegiato’, che più tecnicamente possiamo definire come l'interazione dell'autore con i suoi «destinatari ratificati specifici»:⁵⁹

Nella misura in cui si precludono la possibilità di profitti economici significativi derivanti dalla commercializzazione delle proprie opere, la definizione e il posizionamento della propria proposta estetica individuale (e dunque anche le eventuali tattiche di aggregazione sovra-individuale in scuole gruppi tendenze) saranno orientate anzitutto ad acquisire conservare incrementare quel «capitale di consacrazione» che solo i critici letterari o i cosiddetti “detentori del gusto” possono garantire: [...] Quanto più insomma il poeta moderno riconosce il suo interlocutore elettivo nella comunità ristretta ed esclusiva dei letterati più esperti e sofisticati – quanto più diviene consapevole che proprio e anzitutto dal loro giudizio, non certo dal responso delle vendite, possono dipendere la sua riconoscibilità e la sua fortuna di

⁵⁸ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. LIII-XCIV: p. LII.

⁵⁹ S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica*, cit., p. 62.

poeta – tanto più tenderà a modellare i propri testi e macrotesti in sintonia con le attese e i paradigmi di gusto dei propri destinatari elettivi.⁶⁰

Se dunque la critica va intesa come parte integrante del rituale d'interazione legato alle opere poetiche (e in generale letterarie, ciascuna secondo la sua appartenenza al sottocampo specifico), non ci si può tuttavia fermare al problema della mera attribuzione di capitale simbolico. Le “operazioni di borsa” letteraria non sono soltanto pragmatiche, ma anche semantiche, o se si preferisce ermeneutiche. Un parere critico che riesce a imporsi – ad esempio la recensione positiva di un professionista autorevole – non si esaurisce nel giudizio di valore, ma implica una proposta interpretativa che giustifichi il valore assegnato tramite un sistema di argomenti. Tale “versione” del testo ne modifica la semantica facendo uso di vari meccanismi, come ad esempio la polarizzazione, la sussunzione, l'aggiunzione/sottrazione o la distorsione. Come accennato più sopra, il giudizio di valore non è soltanto una presa di posizione, ma una presa di posizione su una presa di posizione, o presa di posizione al quadrato.⁶¹ Questo carattere specifico del testo critico implica una polarizzazione del campo, cioè una modifica del significato assegnato al testo oggetto, o presa di posizione di partenza. Si veda ad esempio l'attacco della fondamentale prefazione di Agosti all'Oscar del '73:

Come abbiamo segnalato, il punto più «basso», vale a dire più profondo, toccato da Zanzotto nel suo percorso poetico, è rappresentato dal volume *La Beltà*. Ora, quel punto è anche un punto conclusivo, nel senso che il poeta vi raggiunge un livello dell'esperienza verbale di così accertata «verità» (privata e obiettiva) che non gli resterà più che da assumerlo come acquisizione fissa per le successive operazioni.⁶²

⁶⁰ Ivi, p. 108-109.

⁶¹ «Alle differenti posizioni [...] corrispondono *prese di posizione* omologhe, opere letterarie o artistiche ovviamente, ma anche atti e discorsi politici, manifesti o polemiche ecc.– il che impone di respingere l'alternativa fra la lettura interna dell'opera e la spiegazione mediante le condizioni sociali della sua produzione e del suo consumo.» P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, cit., p. 307.

⁶² S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 25.

Usando soltanto due frasi, Agosti gerarchizza in modo leggermente teleologico il *corpus* di Zanzotto, facendo de *La Beltà* contemporaneamente un vertice e una matrice dei lavori successivi.⁶³ È inutile insistere sul valore modellizzante di tale rappresentazione, ulteriormente acuito dalla perentorietà dello stile e dall'importante sede *peritestiuale* (in un'antologia che gioca un ruolo chiave nella diffusione e canonizzazione della poesia di Zanzotto).⁶⁴

Tornando alla discussione generale, un testo può essere letto – almeno in linea teorica – cercando di minimizzare il più possibile qualsiasi interferenza esterna (per esempio, oscurando più o meno deliberatamente la mediazione editoriale e distributiva, insieme a ogni traccia del dibattito pubblico). Tuttavia, un testo immesso nei circuiti letterari pubblici è sempre esposto alla mediazione critica, indipendentemente dal fatto che essa si realizzi concretamente. Rifacendosi al modello interazionale di Ghidinelli, è possibile sostenere che la critica implica l'attivazione di procedure macrotestuali.⁶⁵ Impiegando le categorie pragmatiche fornite dalla *Textlinguistik*⁶⁶ possiamo pensare in senso macrotestuale la relazione che viene a stabilirsi tra il testo esegetico e l'opera che ne costituisce l'oggetto. L'epitesto idiografo e quello allografo, per riprendere le etichette di Genette, retroagiscono sull'opera, creando un macrotesto posteriore e

⁶³ Il procedimento è stato efficacemente messo in luce da Francesco Carboognin: «Ma della poesia di Andrea Zanzotto, a ben vedere, non si dà, in assoluto, un'evoluzione lungo una direttrice *lineare*, caratterizzata da una vettorialità univocamente *progressiva*: una credenza, questa, a monte della quale è possibile riconoscere la decontestualizzazione del giudizio conclusivo, classificatorio, dell'esegesi del *corpus* zanzottiano compiuta da Stefano Agosti, dall'intera architettura strutturale nella quale soltanto quel giudizio poteva trovare la sua giustificazione». F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., pp. 179-180. Tuttavia, diversamente da Carboognin, credo che la priorità estetica conferita da Agosti a *La Beltà* non sia solo frutto di una decontestualizzazione (legata magari allo stile espositivo perentorio e “scientifico”), ma derivi dai presupposti e dai risultati della sua analisi, cfr. *infra*, paragrafo 3.2.

⁶⁴ Per un esame dettagliato delle prefazioni di Agosti si rimanda al paragrafo 3.2.

⁶⁵ Con Ghidinelli definisco *macrotesto* la “condizione trascendentale” della testualità dipendente da primitivi pragmatici che fanno capo all'interazione comunicativa: «Quella di macrotesto non dovrebbe insomma essere intesa (anche a dispetto della sua struttura lessicale) come una nozione secondaria, derivata da quella di testo: si potrebbe quasi dire che è vero il contrario. In effetti la macrotestualità sembra rappresentare davvero la forma *naturale* di manifestazione della testualità – ed è piuttosto il concetto di testo che, nella misura in cui identifica il prodotto di un singolo atto di testualizzazione, ha in sé qualcosa di artificioso». S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica*, cit., p. 52. Per quanto riguarda la *situazione macrotestuale*, cioè la tipologia di «relazione di *inclusione* o *subordinazione* che si instaura fra l'intenzionalità primaria dei testi e quella sovraordinata del macrotesto», il macrotesto critico può essere definito come “a posteriori”: «Una possibilità ulteriore [...] è che l'intenzione macrotestuale si manifesti invece *a posteriori*, attivandosi come un collettore sintetico che ri-organizza una serie di atti di testualizzazione già avvenuti (e/o prodotti di quegli atti) all'interno di una nuova cornice intenzionale unitaria». Ivi, pp. 52-54.

⁶⁶ «Ogni singolo testo che produciamo parlando (ogni atto di enunciazione che compiamo) è *sempre* un tassello collocato all'interno di una ragnatela o nebulosa macrotestuale (di una sequenza di atti di enunciazione prodotti nella cornice della medesima interazione) al di fuori della quale esso non solo non avrebbe senso, o quanto meno non avrebbe il *proprio* senso, ma propriamente non esisterebbe.» Ivi, p. 55.

“interazionale”. Questo meccanismo non è soltanto astruso dominio di una nicchia di esperti, ma un dispositivo pragmatico che sta alla base della cultura occidentale: non a caso la critica si autodescrive spesso come “esegesi”, cioè come ermeneutica di un testo più o meno scopertamente “sacro”, in cui sono implicate procedure di ricontestualizzazione, decodifica e, naturalmente, attribuzione di valore.⁶⁷ Il macrotesto critico è descrivibile come un dispositivo che combina due strutture di base della testualità in un insieme gerarchicamente orientato: la “parafrasi” e l’“attribuzione di valore”. La parafrasi – intesa dal punto di vista della linguistica testuale – consiste «nella ricorrenza del contenuto con una modifica dell’espressione»,⁶⁸ e tale concetto può essere applicato, in forma estesa, alla parte descrittiva dei testi critici; chiaramente, valorizzazione e descrizione non possono mai essere separate con nettezza, e il loro dosaggio e la loro disposizione lungo la struttura del testo dipendono dal sottogenere critico e dalle scelte argomentative individuali.

Per quanto concerne il caso specifico di Zanzotto, possiamo individuare tre tipologie di *situazione macrotestuale* collegate a procedure esegetiche. I criteri discriminanti coincidono con la natura e la portata dei legami intertestuali: la prima tipologia è relativa all’intertestualità interna al corpus *poetico*, la seconda ai rapporti con i testi critici autoriali (autocommenti e non) e l’ultima agli epitesti critici allografi. I primi due tipi di macrotesto sono interni al *corpus zanzottiano* e vengono spesso usati dai critici per argomentare le loro posizioni; il terzo tipo, invece, rappresenta la struttura stessa del testo critico nel suo funzionamento interazionale, che possiamo definire come il rapporto tra il testo esegetico e il testo dell’esegesi.

Tralascio in questa sede il caso in cui si considerino da una prospettiva macrotestuale le singole raccolte poetiche: sebbene dotato di grande rilevanza, il macrotesto

⁶⁷ «Niente di più paradossale, ad esempio, del fatto che persone che passano tutta la vita a lottare sulle parole possano tentare di fissare ad ogni costo ciò che sembra loro il solo senso vero di simboli, parole, testi o eventi che, essendo oggettivamente ambigui, sovradeterminati o indeterminati, devono spesso la loro sopravvivenza e l’interesse stesso di cui sono oggetto al fatto che non hanno smesso di essere la posta in gioco di lotte tese appunto a fissare il solo senso “vero”. È il caso di tutti i testi sacri che, essendo investiti da un’autorità collettiva come i detti, le sentenze o i poemi gnomici nelle società senza scrittura, possono funzionare come strumenti di un potere riconosciuto sul mondo sociale, potere di cui ci si può appropriare appropriandosi di essi con l’interpretazione.» P. BOURDIEU, *Il senso pratico*, Roma, Armando, 2005, p. 33. Cfr. A. BALDINI, *Introduzione*, cit., p. 21.

⁶⁸ R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 75.

coincidente con il “libro di poesia” è meno marcato dal punto di vista dell’attivazione pragmatica, e generalmente più frequentato dagli studiosi.⁶⁹

In primo luogo, si considerino i rimandi intertestuali interni al macrotesto *corpus*: almeno da *La Beltà* in avanti,⁷⁰ si assiste a frequenti richiami interni al *corpus*. A titolo d’esempio, pensiamo alla scoperta autocitazione in *Possibili prefazi riprese o conclusioni*, IX, dei versi programmatici di *Nella valle* («non sa parlare – che per conoscere – | il proprio oscuro matrimonio – con il cielo e le selve»), vv. 7-8), esplicitata anche nelle note d’autore; o alle isotopie legate ai toponimi dell’universo zanzottiano (il Soligo o Lorna), a personaggi ricorrenti come Nino, la madre o la maestra Morchet, a motivi (la botanica, il gioco delle carte, la nevrosi, le figure dell’aggancio, solo per citarne alcuni) e “ipermotivi”⁷¹ come quello metapoetico, praticatissimo dalle *Ecloghe* in giù. Questi meccanismi non solo strutturano la coesione interna del *corpus*, ma costituiscono dei posizionamenti “retroattivi”: la ricerca dell’autore evolve anche interpretando il proprio passato.⁷² La chiusura anti-referenziale, la difficoltà zanzottiana finisce per essere compensata da un affollamento di indicazioni, percorsi isotopici, autoriferimenti interni. Dato che «il poeta abbandona il mondo della vita condivisa e si rifugia in una personale foresta di associazioni libere»,⁷³ la mancanza di procedure referenziali condivisibili porta a potenziare notevolmente l’architettura del macrotesto e la sua funzione-cornice. Questa architettura isotopica forte è uno stimolo per la critica, che è quasi forzata a concentrare la sua attenzione su come Zanzotto fa crescere il suo *corpus* su se stesso.

⁶⁹ Tuttavia, Luca Stefanelli si è espresso di recente sulla necessità di studiare le raccolte di Zanzotto dal punto di vista dell’impianto macrotestuale, denunciando una lacuna nella bibliografia critica, cfr. L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 39-42.

⁷⁰ «È, però, con *La Beltà* che si verifica l’innesto della dimensione intertestuale, facente capo alla *ripresa* – puntuale (autocitazione) o allusiva – del già scritto». F. CARBOGNIN, *L’«altro spazio»*, cit., p. 200.

⁷¹ Le isotopie che Testa annovera come criterio di macrotestualità sono scalabili anche al macrotesto *corpus*, cfr. E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il Melangolo, 1983; S. GHIDINELLI, *L’interazione poetica*, cit., pp. 24 e ss. Per una discussione aggiornata sul problema del macrotesto, si veda anche L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà»*, cit., capitolo I, ‘Indagini attorno al macrotesto. Alcune linee preliminari di approccio’, pp. 11-44.

⁷² Anche senza il supporto di indicatori espliciti, le ipotesi critiche sulla diacronia di un *corpus* autoriale sono spesso improntate a un modello “evoluzionistico”: il *corpus* si compone di anelli in sequenza, che confermano (o disattendono) le aspettative di una crescita di valore o di tecnica, anche relativa alla capacità di reagire a condizioni ambientali in continuo mutamento.

⁷³ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 201.

Francesco Carbognin ha descritto con chiarezza questa dinamica, all'interno di un paragrafo de *L'«altro spazio»* dedicato all'*istanza metalinguistica*:

nel «coro di citazioni» entro il quale, secondo tale felice definizione dell'autore, la letteratura esisterebbe «quasi come invito a entrare», spicca, per quanto riguarda la poesia di Zanzotto, proprio la voce dell'*autocitazione*. Un medesimo «epifenomeno linguistico» – si tratti di puro lacerto retorico-interiettivo o di più esteso segmento significante, o addirittura di un intero componimento, riattualizzato attraverso precise marche intertestuali – tende infatti a riproporsi con ostinazione nel corso della più che cinquantennale esperienza poetica zanzottiana.⁷⁴

Carbognin fornisce poi una tipologia di autocitazioni, concentrandosi proprio su *La Beltà*, in cui il procedimento acquista una funzione costruttiva: se è vero che in generale Zanzotto tende ad impiegare la fonte intertestuale «per il tramite del senso»,⁷⁵ il discorso vale anche per le autocitazioni funzionanti come “bilanci” di poetica, o come riproposizioni di ipermotivi portanti lungo il *corpus*. L'evoluzione stessa del *corpus* si autorappresenta come un progresso conoscitivo, spesso compiuto attraverso il distacco ironico e l'esplicitazione delle vecchie posizioni. In questo Zanzotto si rivela profondamente montaliano: i nuovi libri eleggono i vecchi a proprio interlocutore dialettico, e l'atteggiamento dissacrante verso il passato poetico può anche rovesciarsi in una paradossale strategia di valorizzazione.

In ogni caso, questa spiccata tendenza all'autocitazione fa parte dell'atteggiamento macrotestuale di Zanzotto, e s'inserisce nella pervasiva metaletterarietà tipica della sua *illusio*.⁷⁶ La tendenza della poesia zanzottiana a costituirsi come “super-macrotesto” è colta con precisione ancora da Carbognin, che mostra come le dinamiche macrotestuali del singolo libro si connettano all'interezza del *corpus*:

L'“immobile” – considerato nella sua singolarità – oggetto macrotestuale di Zanzotto, detto in altri termini, diviene una vera e propria *pratica*

⁷⁴ F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., p. 161.

⁷⁵ Ivi, p. 173.

⁷⁶ Che Carbognin ha definito benissimo, spiegando che nelle soluzioni testuali delle *Ecloghe* «è ormai palese la coincidenza del discorso della poesia e discorso sulla poesia». Ivi, p. 169.

macrotestuale, al momento della sua precipitazione nel *circolo* più “alto” e comprensivo costituito da tutti gli altri macrotesti zanzottiani: una pratica che trasforma di continuo la strutturazione interna di ogni singolo libro di poesia, costringendola a sempre nuovi riassetto omeostatici e a sempre nuove coerenze.⁷⁷

Il fenomeno contribuisce fortemente ad aumentare la densità della poetica, e a selezionare un lettore implicito “fidelizzato”, disponibile a seguire l’intero macrotesto e non soltanto i suoi nodi isolati, che senza contestualizzazione non sono interamente comprensibili.⁷⁸ Così facendo il pubblico “preselezionato” dalla poesia di Zanzotto si struttura come nicchia nella nicchia, all’interno del ristretto pubblico della poesia.

In secondo luogo, si crea una *situazione macrotestuale* quando si leggono le prose critiche zanzottiane (autocommenti più o meno espliciti o affermazioni dedicate a lavori altrui) in relazione al *corpus* poetico. L’innegabile estro critico di Zanzotto intensifica potentemente le dinamiche macrotestuali, spingendo il lettore a utilizzare i concetti e le idiosincrasie descrittive che affollano le prose come se fossero contemporaneamente riferiti al *corpus* poetico (o addirittura inclusi in esso).⁷⁹ Si può essere d’accordo con Mengaldo quando nota che «Zanzotto in quanto critico tende *anche* a definirsi attraverso i suoi maggiori maestri e coetanei (però senza mai veramente “parlare di sé” parlando d’altri e d’altro.)». ⁸⁰ Il problema non sta solo nell’acrobazia stilistica della lingua critica,⁸¹ ma anche nell’acrobazia mentale su cui l’autore costruisce la propria argomentazione, basandola su slanci visionari e tensioni confuse. Come verifica propongo la lettura di tre brani, cercando di variare la

⁷⁷ Ivi, p. 197.

⁷⁸ Magari aiutato dalle note autoriali, che contribuiscono in modo significativo a collocare la singola raccolta in «un discorso inerente la totalità del *corpus*, trasformandone l’autoreferenziale *fissità* in mobilità *pratica* interreferenziale», ivi, p. 199. Ciò avviene sia quando la nota rimanda a una specifica costellazione isotopica, sia quando esplicita un’autocitazione, cfr. ivi, pp. 200-201.

⁷⁹ Con un’immagine fantasiosa, Pezzin rende il funzionamento della critica zanzottiana, che un po’ restituisce un po’ travisa in senso personale i suoi oggetti: «Nell’elaborazione di un proprio linguaggio critico agisce come una specie di lombrico, pronto a inghiottire il linguaggio altrui “vomitando” con una forma cilindrica che inconfondibilmente gli appartiene, tanto quanto gli appartiene quel linguaggio poetico originale nel quale ha trasferito gli apporti terminologici più diversi, dai settori più apparentemente estranei della scienza». C. PEZZIN, *Zanzotto critico*, in ID., *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, cit., pp. 84-88: p. 84.

⁸⁰ P. V. MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 75.

⁸¹ Cfr. ivi, p. 71.

tipologia: trascurerò il caso classico dell'autocommento puntuale, per soffermarmi su dinamiche più sottili. Si veda ad esempio un passo tratto da *Il mestiere di poeta*, intervista rilasciata a Fernando Camon nel 1965. Dopo una domanda sull'avanguardia, Camon chiede a Zanzotto se abbia avuto «esperienze analoghe» a quella di *Laborintus* per quanto riguarda «l'intarsio latino»:

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 essere 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. La lingua sacrale era anche, insieme, quella che definiva gli animali-fantasma delle remote ere geologiche come la topografia della luna o di Marte, era la lingua cui restava **l'«orripilare»** umano nel contatto con l'immenso spaziale e temporale: 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 sentire il nostro rifugio e la nostra piccola vicenda privata e sociale. È da notare poi che questa **lingua monstre** (se non altro come fonte e calco per la terminologia), oggi per i titoli che ho sopra illustrati, in qualche modo viene a riflettere una certa concezione della scienza come una categorialità assoluta, posta non solo di fronte alla natura, ma di fronte all'uomo, in un suo *quid neutrum* sincronico (che includerebbe gli aspetti dinamici-diacronici delle strutture): ma sincronico non vuol forse dire, fuori trucco, *zeitlosig* se non *ewig*, cioè eterno, un eterno fin troppo sicuro di sé per annettersi **sfumature maiestatiche visibili**?⁸²

Significativamente, Dal Bianco inserisce questo brano nel commento a *Dove io vedo*, per giustificare l'uso di una citazione latina biblica («Infinito letargo e spasimo, |

⁸² A. ZANZOTTO, *Il mestiere di poeta*, cit., pp. 1130-1131; sottolineature tipografiche mie (il corsivo è nel testo).

contestato dominio | – montes exultastis – e barbaglio di fiori», II, vv. 5-8).⁸³ Tuttavia, la visionaria e ipercolta risposta di Zanzotto eccede la funzione di autocommento implicito (sia generale, come ne *Il mestiere di poeta*, sia nel luogo peritestuale in cui la disloca Dal Bianco). Più ancora, le risorse stilistiche e ragionate messe in campo superano anche il tema in oggetto: non si tratta più di giustificare l'uso letterario del latino, ma di sciorinare una serie di dispositivi logici e stilistici, e di immagini ardite, che un lettore dotato di familiarità col *corpus* non può non riconoscere. Si veda il *tour de force* che Zanzotto dedica all'uso del latino in funzione di rottura con «l'istituzione linguistica italiana»: prima si ha una similitudine geologica (*faglia naturale*) a cui ne succede una anatomica, poi corretta in senso ancora geologico (*humus*) e psicanalitico (*situazioni depressive*). L'“assemblaggio” risente del tipico procedimento zanzottiano: una serie di rotture logiche viene dissimulata sotto una notevole fluidità sintattica, sempre basata sul classico principio dell'*adiectio*. Da qui gli artifici si susseguono con un montaggio virtuosistico: sintassi a fisarmonica, *mise en abyme* del tema (il virgolettato “etimologico” «orripilare»⁸⁴, il cultismo in chiusura *annettersi sfumature maiestatiche visibili*), polittoto (*lingua morta... della morte*), anadiplosi, antitesi anche “concessive” (*glacialmente irrigidito eppur proliferante*). Questi procedimenti – in una diversa situazione comunicativa e di genere – si ritrovano anche nella scrittura poetica, insieme all'immaginazione spigliata e morbosa che conferisce al latino le fattezze di un mostruoso *Chronos* che torna dal passato per mangiare suo figlio (*glacialmente irrigidito eppur proliferante, putrefatto ed eterno... fauce aperta*). Si veda, un decennio più tardi, il (*Sonetto di grifi ife e fili*), vv. 12-14:

rovesciati gli stomaci, le immonde
fauci divaricate, la coorte
dei denti diroccata: ecco le norme.

Le prose di Zanzotto, costituiscono un supporto indispensabile (e in ultima analisi ineludibile) per l'identificazione *macrotestuale* sia dell'immaginario poetico sia del

⁸³ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., pp. 1443-1444.

⁸⁴ Dal latino tardo *horripilāre*, arricciarsi dei peli.

repertorio tecnico-stilistico, al di là dei riferimenti espliciti.⁸⁵

Vale la pena citare anche un brano dello Zanzotto più propriamente critico. La scelta potrebbe cadere su pressoché ogni poeta “censito” negli *Scritti sulla Letteratura* e in *Prospezioni e consuntivi*. Si prenda questo brano del saggio su *Celan*:

Egli si inoltra negli spazi di un dire che si fa sempre più rarefatto e nello stesso tempo quasi mostruosamente denso, come in una «singolarità» della fisica. Egli aggruma, e smembra le parole, crea numerosi e impennati neologismi, sovverte la sintassi pur non distruggendone una possibile giustificazione fondante, usa fino alle estreme latenze il proprio sistema linguistico, il tedesco: **ma** nello stesso tempo si avvede che questi suoi meravigliosi disegni, queste incredibili «fughe» e «strette», lungo scale (musicali e non), queste geologie e doppi fondi improvvisamente tranciati, partono qualche cosa che non è un imperscrutabile aldilà della lingua né il ritorno a una casa natale. In ogni movenza del discorso di Celan si insinua **tuttavia** qualche cosa di definitivo, di lapidario, **ma** come di lapide che sia metafora tanto di un'eternità mancata quanto di una morte che resta pur sempre «inquieta», inulta.⁸⁶

È pressoché impossibile non leggere – in senso macrotestuale – questo brano come autocommento, o come esposizione di principi stilistici o estetico-poetici propri: la sperimentazione verbale, la familiarità con principi assoluti e allo stesso tempo internamente rovesciati sul loro contrario, la consueta ricorrenza dei domini della fisica o della geologia. In questo brano si notano poi alcuni dispositivi logico-sintattici frequenti nella prosa di Zanzotto: il modulo avversativo (in grassetto nella citazione) e quello concessivo (sottolineato nella citazione). Considerando quest'ultimo caso, siamo in presenza di un vero tormentone logico (e in definitiva epistemologico) zanzottiano, il modulo concessivo-limitativo: «le concessive limitative (o restrittive) sono così chiamate poiché contengono un'affermazione mirata a indebolire il

⁸⁵ A questo proposito si veda un passaggio di Luca Stefanelli, che proprio in apertura del suo studio macrotestuale e intertestuale su *La Beltà* dichiara che gli *Scritti sulla Letteratura* «costituiscono una fonte preziosissima per orientarsi nel vastissimo e quanto mai composito mondo della cultura zanzottiana.» L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà»*, cit., p. 36.

⁸⁶ A. ZANZOTTO, *Per Paul Celan*, «Corriere della Sera», 27 maggio 1990, poi in ID., *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1332-1337: p. 1333; sottolineature tipografiche mie.

contenuto di validità della reggente (una precisazione, una rettifica)». ⁸⁷ Sempre fedele al procedimento dell'*adiectio*, Zanzotto ama procedere per affermazioni d'effetto poi corrette attraverso restrizioni successive, spesso dotate di valore antitetico. Questo modulo logico, anche quando non sia espresso compositivamente nella sintassi, è essenziale per capire l'idea di poesia di Zanzotto e le tecniche conseguenti. È del resto quasi irresistibile la tentazione di avvalersi di brani zanzottiani in sede critica, ⁸⁸ decontestualizzandoli e rifunzionalizzandoli, come pezzi di reimpiego, in altri edifici argomentativi. Si veda, a mo' di esempio, un passaggio di *Caosmos*, ⁸⁹ la monografia zanzottiana di Luigi Tassoni, tratto dal capitolo su *Microfilm*. Dopo un'analisi conforme alla *vulgata* strutturalista (deriva del significante, stadio dello specchio, forzatura dei limiti della *langue*) ⁹⁰ e "corretta" con qualche prestito dall'epistemologia, ⁹¹ Tassoni cita un brano da *Petrarca tra il palazzo e la cameretta* per dimostrare l'attenzione continua al «momento genetico del testo». ⁹² Dopo aver

⁸⁷ F. BIANCO, *concessive, frasi*, in *Enciclopedia dell'Italiano – Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/frasi-concessive_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/frasi-concessive_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

⁸⁸ Anche quando non sussista un legame "esegetico" giustificato dal paratesto, come ad esempio nel Meridiano. La complessa interazione peritextuale del Meridiano è stata descritta con acume da Cortellessa: «all'opera in versi si sovrappone una prima fascia di autocommento "diretto" costituita dalle note d'autore (oltretutto riviste e aggiornate per l'occasione); vi si affianca a distanza l'autocommento "indiretto" costituito dai testi in prosa, più o meno direttamente autobiografici; quindi il testo in versi e le due fasce di paratesto sono a loro volta dotati di commento (ma sempre supervisionato dall'autore); infine, a coronamento dell'insieme, la *Cronologia*: nella quale l'estensore Gian Mario Villalta viene a sua volta coinvolto in questo trascendentale gioco di specchi.» Poco prima, Cortellessa evidenzia l'ineludibile funzione peritextuale delle prose zanzottiane raccolte nel Meridiano: «Se infatti Villalta – a contatto con una produzione in prosa "creativa" che rispetto alla parallela opera in versi ha di per sé anche caratteri di paratesto e di autocommento; e con una produzione in prosa "critica" che inevitabilmente viene a sua volta letta, ed è stata selezionata nel contesto del volume, anche in questa funzione – si limita per lo più a ricostruire la tradizione a stampa dei brani, corredandoli di brevi note esplicative e in senso lato riassuntive, Dal Bianco si tuffa (o viene tuffato) al fondo più oscuro del maggior corpus in versi italiani del dopoguerra.» A. CORTELLESA, *Je est un autre. Autobiografia e autocommento per interposta persona*, «l'immaginazione», 175, febbraio-marzo, 2001, pp. 24-28; pp. 26-27.

⁸⁹ L. TASSONI, *Caosmos: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002.

⁹⁰ Si vedano affermazioni come «Ed è appunto l'enigma del sogno il garante dell'inesauribilità dei giochi, della loro impossibile riduzione a una cifra semantica, e della conseguente inesauribilità del significante», ivi, p. 50; «Questo moto fluttuante della *parole* che reinventa il proprio ruolo entro la *langue*, e così facendo ne forza i limiti precostituiti», ivi, p. 55.

⁹¹ Che però non sembra modificare di molto la cornice euristica: l'uso del concetto di *vincolo*, derivato dall'epistemologia della complessità di Mario Ceruti, finisce per coincidere col modello classico del circolo ermeneutico, in cui soggetto e oggetto si autoimplicano in una relazione reciproca. Si veda l'applicazione del *vincolo* alla poesia leopardiana, per cui «l'oggetto lirico leopardiano non è la cosa, la persona o l'argomento in sé, ma diviene il risultato complesso di una interazione fra io e oggetto, proprio di quell'io che, basti leggere *l'Infinito*, ha trasformato il vincolo in possibilità data alla *fictio*, all'immaginario, al linguaggio, di portarsi sempre al di là di un limite supposto.» Ivi, p. 52.

⁹² È il brano chiave in cui Zanzotto propone un Petrarca corretto in senso "strutturale", spingendo fortemente in direzione dell'autonomia del significante: «L'"intreccio", dato fin dall'inizio, pure non cessa di accumularsi su se stesso, per risolversi sottilmente nel puro gioco delle strategie formali, nella creazione di corrispondenze, riprese, contrappunti, incroci, grafi di ogni genere, parole sotto le parole e spinte per così dire autistiche del

riportato il brano, commenta così: «L'analisi del lavoro di Petrarca coincide anche, per sovrapposizione, con una autoanalisi, con una autoriflessione sul proprio *modus operandi*.»⁹³

Talvolta la relazione macrotestuale tra prosa “critica” e luogo poetico riguarda un motivo particolare: si pensi all'isotopia della “vigna di Renzo”, di cui Andrea Cortellessa ricostruisce il percorso, tra poesia e critica (apparsa in *La quercia sradicata dal vento*, viene ripresa successivamente ne *La Beltà* e in varie prose critiche, non solo manzoniane);⁹⁴ oppure al seguente brano tratto da *Premesse all'abitazione*:

Questo io sospiro, immaginando sgombro in me un vasto e fiorente alone, un'aureola detersa perfino nel ricordo: di quella flora tossica tutta nascente da una radice che mi parve unica e conficcata nella testa come un chiodo a espansione, o ramificata in filiformi propaggini a miriade, come una capigliatura arrovesciata all'interno del cranio. Più spesso, lo scolice della mia idea ossessiva era come l'ingrandimento (da testo di anatomia) di qualche corpuscolo o glomerulo vivente, un nodo gordiano di forma sferica, una Gordio sferica con vie e case infinitesime gremite di finestre o di porte, come perline veneziane infilate a labirinto; oppure questo scolice-lappola, durissimo, lucido «e nero come di gran pepe» [...] Accenni che in realtà nulla porgono; un balbettare che mi avvolge sempre più nella contraddizione.⁹⁵

Il passaggio rappresenta un'indispensabile fonte sia per la «triosa Gordio» della stessa *Quercia sradicata dal vento* (v. 7), sia per vari luoghi delle *Ecloghe (Intermezzo)* e de *La Beltà*.⁹⁶

Altre volte, i saggi mettono a fuoco procedimenti stilistici, percorsi di poetica, nuclei etici ed esistenziali fronteggiati dagli autori o posti, in generale, come urgenze

significante nudo.» A. ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, introduzione a F. PETRARCA, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1976, poi in ID., *Scritti sulla letteratura*, cit., vol. 1, *Fantasie di avvicinamento*, pp. 261-271: p. 265.

⁹³ L. TASSONI, *Caosmos*, cit., p. 59.

⁹⁴ Cfr. A. CORTELLESSA, *Geiger nell'erba. Prosperezioni su Zanzotto critico*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 149-175: pp. 164-166.

⁹⁵ A. ZANZOTTO, *Premesse all'abitazione*, cit., pp. 1038-1039.

⁹⁶ «questa espressione è la punta di diamante | del retorizzamento, lo scolice della | sacramentale contraddizione» *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, III, vv. 16-18.

conoscitive (si vedano ad esempio i saggi su Petrarca e su Michaux, oppure *Infanzia, poesia, scuoletta (appunti)*).⁹⁷ La formazione di queste dinamiche di intertestualità critica non è chiaramente un'esclusiva del *corpus* zanzottiano. Tuttavia, il caso di Zanzotto spicca per la privatezza dei materiali (e quindi per la difficoltà di seguire i percorsi isotopici) e per la stessa pendolarità tra “razionalizzazione”⁹⁸ critica ed esecuzione poetica. In ogni caso, la critica si trova spesso attratta in queste orbite macrotestuali, in un universo di rimandi incrociati e multidirezionali che costituisce un primitivo pragmatico dell'universo poetico di Zanzotto.

In ultimo luogo, il macrotesto si genera a partire dagli epitesti critici allografi. In questo caso, come discusso più sopra, si parla di situazione macrotestuale *a posteriori*, secondo la relazione che lega il testo esegetico a quello dell'opera oggetto.⁹⁹ L'attrazione della poetica, la privatezza dell'universo mentale dell'autore (specie per quanto riguarda il montaggio di concetti e materiali), l'indebolimento referenziale compensato dalla ricorrenza delle isotopie, i materiali culturali derivati dallo strutturalismo: gli ingredienti della poesia di Zanzotto si prestano particolarmente all'istituzione e al consolidamento di macrotesti critici. Da parte del critico, il testo zanzottiano si presenta come perfetto campione su cui testare gli strumenti, sia per la sua ricchezza teorico-culturale sia per la resistenza che oppone all'applicazione di categorie invalse o univocamente definibili. Lungi da costituire un deterrente, per molta critica l'opacità radicale della lingua zanzottiana funziona come un'insostituibile spinta, secondo il meccanismo di *coazione* esegetica di cui si è discusso. Nel prossimo paragrafo prenderò in esame il caso di Stefano Agosti, campione esemplare per l'importanza rivestita nella storia della critica zanzottiana e per il ruolo “peritestuale” dei suoi scritti critici più famosi (le prefazioni agli Oscar Mondadori e al Meridiano).

⁹⁷ A. ZANZOTTO, *Infanzia, poesie, scuoletta (appunti)*, cit.

⁹⁸ Ove per razionalizzazione si intenda una situazione comunicativa improntata a un minimo di intercomprensibilità e basata sul presupposto di un'epistème condivisa (almeno in linea teorica). Queste convenzioni/aspettative pertengono al genere del testo critico e possono essere anche deliberatamente violate. Se leggiamo un saggio di Zanzotto improntato a una scrittura «fortemente psicotica» (L. TASSONI, *Caosomos*, cit., p. 130), stiamo pur sempre leggendo un testo critico, che quindi implica protocolli di intesa, aspettative e dispositivi di decodifica diversi da quelli della poesia. La forza e l'originalità della critica zanzottiana deriva semmai dal modo in cui riesce a violare questi protocolli, in direzione di una scrittura lucidissima e contemporaneamente vicina a quella poetica, specie per quanto riguarda la libertà e l'intensità speculativa.

⁹⁹ Cfr *supra*, p. 269, nota 65.

3.2. ZANZOTTO CON AGOSTI: LINEE DI UN'ALLEANZA CRITICA

Il secondo contributo di Stefano Agosti su Zanzotto gioca un ruolo fondamentale nella storia della critica e della ricezione del poeta solighese, innanzitutto per la strategica collocazione editoriale. Nel '73, dopo l'uscita di *Pasque*, Mondadori pubblica la fortunata antologia dedicata all'intera produzione zanzottiana: l'operazione si propone di rendere conto del *corpus*, offrendone un consuntivo e al contempo selezionando i testi più significativi. Stefano Agosti firma la prefazione del volume, fissando alcuni *topoi* critici destinati a un ruolo centrale nella storia della ricezione dell'opera zanzottiana. È interessante confrontare le traiettorie dei due autori: nel 1973, Zanzotto è alla pubblicazione del suo settimo libro, il primo di una certa consistenza dopo *La Beltà*; ha all'attivo oltre vent'anni di carriera poetica, contrassegnati già in principio da un non comune prestigio. È un intellettuale contemporaneamente centrale e defilato, radicalmente stanziale ma ben inserito nell'*intelligenza* poetica.

Stefano Agosti ha da poco pubblicato, nel 1972, *Il testo poetico*,¹⁰⁰ primo volume di ampio respiro in cui a un'introduzione teorica (pur sempre applicativa) seguono dei casi di studio, tra cui la riedizione del saggio del '69, uscito su «Sigma», dedicato a *La Beltà*.¹⁰¹ La prefazione dell'Oscar – intitolata *Introduzione alla poesia di Zanzotto* – viene ripubblicata nella seconda edizione dell'Oscar Mondadori del 1993, in cui figura come sottoparagrafo intitolato *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, per poi essere inclusa in *Una lunga complicità* come secondo capitolo. Anche se aggiunto in un secondo momento, il sottotitolo *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»* offre una chiave di lettura essenziale per la struttura del saggio e la sua “ascendenza” metodologica. L'espressione non può infatti non richiamare – specie se letto nel contesto di *Una lunga complicità* – il (secondo) titolo del celebre contributo di Gianfranco Contini alla nascente raccolta montaliana: *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»* (1938).¹⁰² La coincidenza non si limita all'ambito peritextuale: pur collocandosi ben lontano dal

¹⁰⁰ S. AGOSTI, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

¹⁰¹ S. AGOSTI, *Zanzotto o la conquista del dire*, «Sigma», 21 marzo 1969, pp. 64-74, poi in ID., *Il testo poetico*, cit., pp. 209-218. Successivamente confluito, con titolo modificato («*La Beltà*», o *la conquista del dire*) in ID., *Una lunga complicità*, cit., pp. 15-24.

¹⁰² Originariamente il saggio, pubblicato su «Letteratura» nel 1938, si intitolava *Eugenio Montale*.

metodo stilistico di Contini, il saggio di Agosti ne reca tracce inconfondibili, specie negli schemi dell'argomentazione e nella "voce impostata", tra l'apodittico e l'estroso. La prima seria affinità tra i due saggi è forse la più importante, e balza subito all'occhio fin dai primi paragrafi di *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*. Si tratta di una singolare inversione metodologica, per cui il percorso argomentativo è capovolto, e la conclusione viene anteposta alla dimostrazione; all'inizio del paragrafo introduttivo di *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, Contini giustifica così il suo operato:

Se, contro ogni consuetudine recensoria, ci siamo permessi d'anticipare questa «*position de thèses*» (così, del resto, talune riviste scientifiche esigono dai collaboratori che premettano un riassunto alle loro memorie), è che non potevamo rinunciare a una ricerca analitica, rispetto alla quale quelle tesi avranno talora una funzione di «lemma». Esegeticamente, in effetti, la «seconda» maniera di Montale, cioè nient'altro che il Montale esplicito e maturo, è tutta un «lemma» rispetto agli *Ossi*, e di questo *primum* ideale la nostra indagine risentirà in ogni punto.¹⁰³

Dietro questa inversione metodologica si nasconde un giudizio di valore orientato, teso a dimostrare la portata differenziale della nuova maniera montaliana, a cui il poeta perviene lottando contro l'atonìa vitale (o la non poesia) e raggiungendo – di quando in quando – i suoi istanti privilegiati. L'introduzione di Agosti ha un impianto argomentativo simile: anche se non anticipa direttamente la sua "tesi", riservandosi di enunciarla «a suo tempo»,¹⁰⁴ spiega immediatamente che *La Beltà* è la pietra di paragone su cui il critico misura tutto il *corpus*. Il saggio si apre infatti con l'indicazione del *massimo* (in realtà "minimo") raggiunto dalla sperimentazione zanzottiana, con rimando ellittico al precedente saggio del '69 (*Come abbiamo segnalato...*). Su questo punto d'arrivo, Agosti imposta la fenomenologia del *corpus*, che durante l'argomentazione sarà percorsa in senso cronologico e poetico (esattamente come in *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*):

¹⁰³ G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in ID., *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 20-21.

¹⁰⁴ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 25.

Come abbiamo segnalato, il punto più «basso», vale a dire più profondo, toccato da Zanzotto nel suo percorso poetico, è rappresentato dal volume *La Beltà*. Ora, quel punto è anche un punto conclusivo, nel senso che il poeta vi raggiunge un livello dell'esperienza verbale di così acclarata «verità» (privata e obbiettiva) che non gli resterà che da assumerlo come acquisizione fissa per le successive operazioni.¹⁰⁵

Oltre a questo schema “orientato”, che rende conto del macrotesto *corpus* secondo una teleologia “progressiva”, bisogna notare un altro radicale punto di contatto tra il testo continiano e quello di Agosti, che quest'ultimo potenzia e porta molto più in là rispetto al modello. Si tratta della vocazione “analitica”, che spinge i critici a visualizzare il *corpus*, e il corrispettivo percorso gnoseologico-eidetico di cui il *corpus* è l'estrinsecazione, sotto forma di una curva conica. Il critico mette in atto un vero e proprio “studio di funzione”, attraverso cui indagare costanti e punti critici, continuità e discontinuità del macrotesto e dei suoi corrispettivi eidetici. Agosti esplicita addirittura il tipo di curva che si accinge a studiare: una parabola discendente, che da sopra la *langue* – cioè la posizione rarefatta e iperletteraria di *Dietro il paesaggio* – decresce fino al «sottosuolo verminos»,¹⁰⁶ all'autenticità precomunicativa de *La Beltà*:

Fissata così ai suoi estremi la parabola discendente tracciata da Zanzotto sino alla *Beltà*, e lì chiusa, non resta che percorrerne (descrivere) la curva a partire da *Dietro il paesaggio*.¹⁰⁷

Il modello analitico non potrebbe essere chiamato in causa in modo pi diretto: una specie di *correctio* in parentesi assimila il procedimento critico che segue allo studio della curva, richiamandosi anche, implicitamente, al procedimento continiano di critica come “fenomenologia” del testo, tematizzato proprio nel cappello introduttivo al

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ «È una catabasi nel sottosuolo indifferenziato e verminos della lingua, ma nello stesso tempo è il tentativo di risalirne a ritroso la corrente, come l'anguilla montaliana, per ritrovarne una sua scaturigine autentica»; P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 (1990), pp. 873-874.

¹⁰⁷ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 26.

saggio del '38.¹⁰⁸ Tenute ferme le vistose differenze, il saggio di Agosti deriva da Contini proprio questo impianto fenomenologico, insieme alle sue implicazioni “dimostrative”: descrivere è già valutare, e lo schema proposto fin da subito dall’analisi critica è quello di un macrotesto orientato verso un “picco” di maturità – che in questo caso è una *valle*, collocata, ben al di sotto della lingua della comunicazione ordinaria, nel formidabile universo del Significante.

In ogni caso, come in ogni studio di funzione che si rispetti, Agosti procede investigando massimi e minimi, continuità/discontinuità, comportamento nell’intorno dei punti critici. Un altro aspetto rilevante del cappello introduttivo è la fissazione di alcuni presupposti teorici, che potremmo assimilare all’individuazione del campo di esistenza della funzione. Agosti vuol metter in guardia il lettore da eventuali interpretazioni riduttive dell’«esperienza verbale» di Zanzotto, ben lontano dai giochini linguistici (di vecchie e nuove avanguardie):

preme liberare il concetto di «esperienza verbale» da ogni accezione riduttiva, integrandolo subito nella sua matrice, per così dire, esistenziale, o magari fenomenica: quella che, nel nostro caso, non solo pone il linguaggio al centro dell’esperienza del mondo ma lo dichiara addirittura come costitutivo del mondo. Esperienza verbale sarà allora, qui, sinonimo di esperienza totalizzante e senz’altro, dal punto di vista del Soggetto, decisiva, se in essa si gioca la possibilità stessa di una reale consistenza-esistenza dell’Io. Autenticità del dire è autenticità di un «senso»: e solo sull’autenticità di un senso può fondarsi la certezza della realtà.¹⁰⁹

Da notare la perentorietà della prosa di Agosti, basata sulla sovraesposizione sintattica dei passaggi logici e sul piglio scientifico-dimostrativo (ad esempio rafforzato dall’uso del “futuro apodittico”, anch’esso tipicamente continiano).¹¹⁰ In questo passaggio,

¹⁰⁸ «Dalla premessa dovrebbe anche uscire già chiaro come una fenomenologia della poesia di Montale conduca immediatamente a un giudizio di valore. Fenomenologia da riconoscersi puntualmente, d’altra parte, poiché le liriche posteriori agli *Ossi*, o diciamo alla *Casa dei Doganieri*, frammentate in più riviste, costituiscono il più bell’inedito critico delle lettere contemporanee (non italiane soltanto).» G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, cit., p. 21.

¹⁰⁹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 25.

¹¹⁰ Tale futuro è connotato nel senso dell’inevitabilità, funzionale a rafforzare enfaticamente la “dimostrazione”. Si veda questo brano di Contini, sempre da *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*: «È a questo punto, un po’ dopo gli *Ossi*, che comincia veramente l’arte di Montale, come autoidentificazione perfetta dei suoi motivi: ogni sua lirica

fondamentale a livello euristico, Agosti mette in campo una prospettiva pienamente strutturalista e logocentrica, per cui, in una specie di pastone heideggeriano-laciano, il linguaggio è collocato contemporaneamente al centro dell'essere e al di sotto del soggetto (nel senso di "sostanza"). È utile confrontare questo brano con la conclusione de *I messaggi formali*, saggio che apre il coevo *Il testo poetico*:

Se il poeta allineando allitterazioni e istituendo rime, capovolgendo l'ordine abituale delle parole o costringendole entro speciali misure di sillabazione, sembra intento ad un gioco, egli sta in realtà scoprendo il senso celato del mondo, sta dando un senso al mondo, sta addirittura costituendo il mondo. «C'est le monde des mots qui crée le monde des choses», avverte Lacan, e nulla è più vero nei riguardi del poeta.¹¹¹

Il poeta, per l'appunto, è l'artigiano (o l'officiante) della parola più titolato a penetrare e praticare i segreti del linguaggio. Bisogna precisare che Agosti non scivola mai – almeno consapevolmente – in una deriva irrazionalista: come vedremo, per lui Zanzotto si distingue dagli esperimenti di scrittura automatica perché rimane vigile e ancorato al contesto storico. Com'è tipico di una certa area dello strutturalismo, la ricerca dell'autentico e del profondo si combina con l'esigenza di fondare scientificamente il pensiero critico-artistico che vi presiede. Un'altra contraddizione, produttiva a livello metodologico, riguarda il segno associato di volta in volta al linguaggio. Se da una parte il linguaggio è implicato nell'Essere autentico (si noti la *climax* di Agosti, per cui svelare il mondo significa porlo "ontologicamente"), dall'altra esso è il responsabile dell'alienazione: qualcosa da forzare, da decostruire e da oltrepassare per raggiungere una condizione di libertà dalle determinazioni sociali, culturali (il simbolico), *et coetera*. Questa ambiguità – tipica tanto del lacanismo¹¹² quanto dello strutturalismo – è reperibile nella posizione stessa di Zanzotto, e nel

consisterà, da allora, nella definizione d'un fantasma che abbia la possibilità di liberare il mondo nascosto.» G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, cit., p. 20.

¹¹¹ S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., p. 43.

¹¹² «Di qui l'emergere di un'altra versione teorica dell'alienazione che non definisce più il rapporto del soggetto con la sua immagine speculare, ma con l'Altro come luogo dei significanti che incide a tal punto sull'essere del soggetto sino a scrivere il "disegno del suo destino". Mentre prima il Simbolico coincideva con la disalienazione, adesso è ciò che promuove l'alienazione.» M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012, p. 104.

lavoro sperimentale compiuto sulla lingua poetica.

Dopo il cappello introduttivo, Agosti si accinge ad “eseguire” il suo studio di funzione, attraverso paragrafi dedicati a ciascuna sezione (o zona) del macrotesto. Nel primo paragrafo, *La funzione della «letterarietà»*, si trova subito uno schema ricorrente dell’argomentazione critica. Dopo aver rilevato la patina iperletteraria di *Dietro il paesaggio*, e averla ricondotta a ragioni espressive,¹¹³ Agosti fa una rapida e puntuale disamina delle fonti; a questo punto si accinge a descrivere il fenomeno attraverso una specie di polarizzazione o *individuazione divergente*:

Se si vuole fissare, all’interno di questa letterarietà generalizzata, la divaricazione massima, e tuttavia tale da non comportare differenza di funzione tra i luoghi in causa, si prenda una dizione di letteratura esclusivamente *naïve* come questa conclusione di componimento: «Nell’ombra dell’autunno / il chiuso bosco odora» (in «Assenzio»), e la si accosti a formulazioni decisamente metalinguistiche [...] quali «Sul libro aperto della primavera» (in «A foglia ed a gemma»), «lei [l’acqua] dal fittissimo alfabeto» (in «L’acqua di Dolle»).¹¹⁴

Come vedremo più avanti, un po’ tutta l’analisi di Agosti – in modo quasi frattale – è costituita da simili divaricazioni, individuate a diversi livelli, sia nell’ambito delle soluzioni formali che in quello delle posizioni gnoseologiche corrispondenti. Sempre nel paragrafo su *Dietro il paesaggio* bisogna segnalare un’altra enunciazione teorica di grande interesse. La letterarietà – dichiaratamente – è «misura dell’autentico e zona di resistenza alla storia»:¹¹⁵ la definizione ha sapore esistenzialista e strutturalista, ed è pure omologa a molte dichiarazioni di Zanzotto degli anni ’50-60. Agosti riconosce poi – prontamente – l’eccesso, le condizioni di oltranza in cui il poeta compie il suo esperimento letterario. La letterarietà assume quindi una doppia funzione, destinata ad

¹¹³ «Si dà, cioè, da un lato, letterarietà come assunzione di materiali già elaborati; dall’altro, letterarietà come modulo costante della manifestazione, diciamo pure: come forma del sentimento». S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 27. L’espressione, curiosa e inserita in una specie di *correctio* che suona come un’“autoconcessione”, è probabilmente un rimando stravolto alla vecchia estetica crociana: la letterarietà (notoriamente “struttura”) acquista uno specifico valore sentimentale, caricandosi di valore estetico. Un modo, probabilmente, per blandire il lettore post-crociano, spiegandogli che la messe di citazioni non è gratuita ma nasce da una vera urgenza espressiva.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Ivi, p. 28.

avere lunga fortuna nel lavoro zanzottiano e nella storia della critica: da una parte permette di opporsi alla storia, in senso etico e resistenziale (coniugando, quindi, le attitudini ermetiche e strutturaliste con un *engagement* di natura essenzialmente etico-teorica); dall'altra, permette di accedere, *via negationis*, alla dimensione dell'autentico:

L'ostentazione di letteratura è così pronunciata che l'esperimento si proclama, autonomamente, «falso»: ma alla pari di ogni falso, che qui è un falso per eccesso, esso include necessariamente la dimensione dell'autenticità come un livello a partire dal quale ha potuto effettuarsi l'operazione dell'inautentico.¹¹⁶

Si noti comunque come il discorso di Agosti su *Dietro il paesaggio risenta, après coup*, di alcune posizioni esplicitamente tematizzate in *Vocativo* e soprattutto in *IX Ecloghe*. A livello concettuale, Agosti coglie qui un altro procedimento tipico del pensiero zanzottiano, che potremmo chiamare dialettica bloccata, o *dialettica del limite*. Le rappresentazioni e le posizioni di Zanzotto si pongono spesso sotto il segno di un eccesso: dinamiche, stati di cose o del carattere, descrizioni di sfide o tendenze conoscitivo-esistenziali sono portate all'eccesso e rovesciate nel loro contrario secondo una logica confusiva non idealista, per cui gli opposti convivono “al limite”, senza elidersi o senza essere orientati teleologicamente in una *gradatio* assiologica. I due termini – in questo caso il “falso” e l’“autentico” – non si cancellano ma convivono in una struttura logica integrata, in uno spazio dell'oltranza, in cui le normali distinzioni non valgono ma non sono nemmeno del tutto sospese. Potremmo chiamarla – rifacendoci alle categorie di Bottioli – una logica congiuntiva “temperata”, in cui gli opposti si confondono pur rimanendo opposti. È a questo genere di logica che va ricondotto ad esempio lo stilema concessivo così tipico della prosa zanzottiana: in condizioni di oltranza, una cosa è *così e così* e *purtuttavia* nell'altro modo (spesso opposto), e in questo sta la sfida conoscitiva e anche un certo senso di distinzione intrinseco allo stesso schema logico. Chi “pensa” in modo

¹¹⁶ Ivi, p. 28.

confusivo, infatti, tende a contrapporsi ai “logici classici”, che rimangono bloccati alle opposizioni disgiuntive.

Esaurita la “descrizione” di *Dietro il paesaggio*, comincia un nuovo paragrafo, *Grammaticalismo e autenticità del senso. L’esperienza del terrore*, in cui Agosti studia il “punto critico” e la conseguente transizione al nuovo stadio del macrotesto (*Vocativo*). Il paragrafo si apre con una ridescrizione della situazione del primo libro, in cui si precisa il rapporto tra letteratura e *langue* e si inizia a chiarire il motivo dell’orientamento discendente della parabola. Agosti introduce un modello verticale; la letteratura è come una *langue* seconda, un metacodice che si innesta sulla lingua prima:

Sopra quel suolo, la letteratura agisce alla stessa stregua d’una stratificazione supplementare e compensativa, configurandosi né più né meno come una *langue* seconda. Si tratta, insomma, di una posizione di crisi, che contiene, virtualmente, e, si direbbe, senza rimedio, la rovina di qualsiasi prassi che le inerisca.¹¹⁷

La metafora geologico-edilizia, acuta trovata critica, si rivela efficace per l’argomentazione che segue: una crisi “sismica” mina il terreno, minacciando di scuotere fin dalle fondamenta l’edificio iperletterario (o la «stratificazione supplementare»)¹¹⁸ della poesia. I punti di rottura non si fanno attendere, e hanno un’origine storico-culturale:¹¹⁹ l’arbitrarietà del segno linguistico (letta in senso strutturalista) e il significante lacaniano. Questi due “fatti teorici”, alla base di una «formidabile» e «irrimediabile incrinatura»,¹²⁰ sono omologhi e complementari. Se il pensiero di Lacan degli anni ’50 deriva proprio da una personale rilettura di Saussure, è noto come egli rovesci il binomio saussuriano (Significante *su* significato),¹²¹

¹¹⁷ Ivi, p. 29.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Agosti mette l’accento – in linea con l’*habitus* autoriale – su uno Zanzotto particolarmente sensibile e aggiornato al dibattito e ai problemi della sua epoca: «come pochissimi vigile sulla realtà del suo tempo e sugli eventi che la incidono alle radici». *Ibidem*.

¹²⁰ Ivi, pp. 29-30.

¹²¹ «L’algoritmo lacaniano inverte il rapporto tra significato e significante nel senso che non è più il significato a essere sopra il significante ma viceversa è il significante a subordinare il significato. L’algoritmo di Lacan si costituisce come: S/s, da leggersi significante sopra significato. In questo modo Lacan può affermare l’autonomia e la supremazia dell’ordine simbolico del significante sulla natura immaginaria del significato, nel

subordinando “freudianamente” i significati “immaginari” alle catene linguistiche dell’inconscio. Agosti coglie questo nodo teorico, formulandolo attraverso la sua tipica predilezione per i termini “divaricati”.¹²² In ogni caso, se da una parte questi due presupposti implicano la separazione tra lingua e realtà e insieme la sovversione del soggetto come motore della persona, dall’altra ciò che sembra importare ad Agosti è la tensione istituita tra motivazione e immotivazione. Questa tensione, che sembra latrice di esiti potenzialmente disgreganti, viene in qualche modo bloccata agli estremi in *Vocativo*: secondo Agosti Zanzotto investe sulla grammaticalità pura (quella dei pronomi, o dei termini sincategorematici) e sull’invocazione, in cui tutto è motivato (probabilmente dall’innegabile rimando pragmatico tipico della domanda o del “vocativo”). Successivamente, dopo aver collegato questi investimenti stilistico-espressivi a un trauma soggettivo che però discende da un trauma storico e collettivo, Agosti dichiara che il terrore – sia tematizzato sia “implicito” nell’operazione – ha una specifica motivazione etica; da questo terrore dipende un nuovo doppio movimento di fuga dalla storia e di resistenza contro la storia. Segue l’individuazione di due fatti gnoseologico-espressivi tipici di *Vocativo*: «la disgregazione dell’Io»,¹²³ ridotto a fenomeni pronominali o interiettivi, e la desacralizzazione del paesaggio. In questo punto dell’argomentazione, conformemente alla proprietà della poesia zanzottiana che nel paragrafo precedente ho chiamato *densità della poetica*, Agosti tende a interpretare un motivo tematizzato, la «deflazione del soggetto»,¹²⁴ come meccanismo testuale pervasivo, quando in realtà in molti testi l’istanza enunciativa dell’io lirico rimane saldamente centrale (si pensi a *Colloquio, I paesaggi primi, Dove io vedo* e alla stessa *Esistere psichicamente*). Un altro procedimento critico degno di nota riguarda la

senso che la significazione è un prodotto immaginario della concatenazione tra i significanti.» A. DI CIACCIA – M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 50-51. Cfr. J. LACAN, *L’istanza della lettera dell’inconscio o la ragione dopo Freud*, in ID., *Scritti*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 488-523: pp. 491 e ss.

¹²² «Il concetto di “significante”, promosso da Lacan, mentre, da un lato, non intacca il sistema ordinato da Saussure, dall’altro sembra rovesciarne il postulato. [...] In psicoanalisi è provato che la lettera, più esattamente il “significante”, non solo organizza ma veramente fonda l’esperienza, sia sul piano normale della percezione, sia su quello patologico del trauma.» S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 30.

¹²³ Che deriva dalla disgregazione linguistica, se «negli istituti» linguistici l’io «trova il proprio fondamento storico e psicologico.» Ivi, p. 32.

¹²⁴ E. TESTA, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 20. Cfr. P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 42 e ss.

desacralizzazione del paesaggio; dopo aver enunciato il principio in generale, Agosti lo precisa ulteriormente, facendolo seguire da una serie disgiuntiva in cui si inquadrano diverse articolazioni del fenomeno. Questo artificio retorico, assimilabile alla *gradatio*, è tipico di Contini, ed è reperibile proprio in *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*.¹²⁵ Il critico descrive un fenomeno attraverso un'infilata di approssimazioni successive, ad intensità crescente, che si avvicinano sempre di più a un "caso limite" che raggiunge un picco di intensità ormai quasi incommensurabile con lo stadio di partenza. Ogni membro della serie è seguito da una citazione, per esemplificare e puntellare l'argomentazione:

Se «dietro» il paesaggio stavano prima gli dèi della prima raccolta, accertabile nei delicatissimi processi d'animazione del naturale o nel trepido bestiario [...] ora il paesaggio o si costituisce come minaccia (esempio limite in questo senso è l'equivalenza del «fosforo» della guerra hitleriana e del soffio «belluino» di Diana); o si dà come materia inerte da vivificare verbalmente, ma sempre nell'ambito di faticosi effati interiori (da «Caso vocativo» [...]); o, infine, si apre su un vuoto originario e primevo: «il verde altissimo», «il ricchissimo nihil». Ultimo stadio della dissacrazione: l'introiezione del paesaggio, i cui brani convivono con quelli dell'«altro» paesaggio, fatto di lacerti dolorosi e visibilizzati di psiche.¹²⁶

La sequenza implica una vera e propria *climax* fenomenologica che punta al picco del paesaggio psichico (lo stesso movimento retorico è reso in *Esistere psichicamente*).¹²⁷ Il paragrafo dedicato a *Vocativo* si conclude con un articolato rilievo di ordine sintattico, solo apparentemente accessorio. Agosti richiama la sintassi paratattica di

¹²⁵ «Così si propone l'istanza di un diverso sia pure, primitivamente, come impossibilità di rinnovamento dell'istante buono (*Vento e bandiere, Cigola la carrucola del pozzo...*); sia pure, d'altra parte, che la difficoltà interpretativa dell'indizio di grazia separi l'interpretazione dall'indizio e frammentariamente lo degradi a sensazione (*I Limoni*); o che l'impossibilità di variazione prevalga con la sua andatura sull'indizio di salvezza, e la poesia spetti a quel tema d'invariabilità, sempre appunto in quanto minacciata (*Arsenio*). In un caso-limite si parte addirittura dalla vita misteriosa, congetturabile per una sola traccia (*Delta*).» G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, cit., pp. 19-20.

¹²⁶ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 33.

¹²⁷ Si vedano specialmente i vv. 9-14. «Soltanto l'«artificiosa terra-carne» del paesaggio lirico riesce infatti a conferire un'organizzazione ai dispersi stati di percezione-coscienza, irreggimentandoli in una lunga anafora [...] semanticamente coesa dal nucleo tematico del paesaggio e da una sorta di *climax* ascendente (dai quasi impercettibili «esili acuminati sensi» alla, pur fatiscente, «psiche»), permeato da un medesimo afflato vocativo». F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., p. 57.

*Dietro il paesaggio*¹²⁸ per far percepire in maniera differenziale quella di *Vocativo*, mimetica del “turbamento psichico” e basata su oltranzie nominali («I lunghi periodi sono infatti spesso retti da proposizioni nominali, ove l’assenza del verbo postula l’impossibilità della formulazione del giudizio»)¹²⁹ Agosti precisa ulteriormente il concetto, mirando come sempre alle implicazioni gnoseologiche dello stile:

Se il linguaggio [...] diventa, in questa fase, semanticamente «vocativo», esso si fa «vocativo» anche a livello della sintassi: si propone, cioè, come ridotto al puro paradigma della vocatività. Il caso vocativo, a cui è affidata la reggenza delle sequenze, e, più in generale, la costruzione nominale, in quanto non comportano, nemmeno *in absentia*, l’istanza della voce verbale, esautorano, in definitiva, la «logicità» del discorso inteso come articolazione chiusa e fondante della realtà.¹³⁰

Se collegato all’elaborazione teorica coeva di Agosti, il passo acquista un notevole rilievo. Ne *Il testo poetico* infatti si trova un lungo discorso sulla riduzione del linguaggio della poesia a un nucleo profondo assimilabile al sintagma nominale. Il paragrafo *Le strutture del senso*, dedicato alla semantica connotativa del testo poetico,¹³¹ si concentra sui fenomeni di significazione non lineari, che trascendono la sintassi del linguaggio comune. Dopo aver studiato diffusamente relazioni omonimiche e sinonimiche, attive a livello della connotazione, Agosti propone una sintesi teorica, richiamandosi al pensiero semiotico di Greimas:

¹²⁸ «Il discorso si proponeva nelle forme rassicuranti della paratassi e dei coordinamenti per asindeto – al fine di creare attorno ai singoli enunciati il massimo di spazio e di silenzio suscettibili di evidenziare e come riprodurre, magari volontariamente e artificialmente, anche a livello translinguistico, la “verità” da essi detenuta.» S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 34. Come si è visto nel paragrafo 1.6, lo spoglio dei fenomeni iterativi porta a conclusioni diverse, specie per quanto riguarda l’isolamento degli enunciati, spesso inseriti in cascate o figure iterative centrifughe.

¹²⁹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 34.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ «Già a questo punto dell’indagine, si dovrà allora parlare non più di “significato” ma di “senso”, contrassegnando con questo secondo termine tutti quei fatti di semanticità effusa, non direttamente localizzata che, in ambito più specificamente semantico, vengono individuati come fenomeni di connotazione. Il senso, quindi, per il momento, si potrebbe definire così: l’espansione dei significati al di là delle frontiere stabilite dai significanti, espansione che comporta interferenze, sovrapposizioni, congiunzioni dei significati medesimi. Alla pari della fascia soprasegmentale, il senso si costituirebbe come una fascia semantica non circoscrivibile né formalmente né razionalmente, che scorre al di sopra degli enunciati effettivi che l’hanno prodotta. S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., pp. 50-51.

sul piano di una «grammatica» di superficie, *il testo poetico è riducibile non tanto a un enunciato elementare (una preposizione) quanto a un sintagma di tipo nominale (privo di verbo)*. Tale sintagma è costituito da termini in opposizione ove l'opposizione appare neutralizzata sul piano della manifestazione vera e propria. La formulazione di tale ipotesi è in grado di render ragione dell'organizzazione semantica del testo poetico. E cioè: a) dell'estromissione della sintassi quale struttura portante del discorso. Se [...] il testo si compone non per successione logica di elementi ma per addizione e *emboîtement* di complessi significanti secondo le procedure indicate, si è costretti a postulare, nell'ambito di una «grammatica» di superficie, l'eliminazione del verbo cui pertiene la fondazione del discorso inteso come progressione e azione degli elementi che lo costituiscono.¹³²

Troviamo qui una singolare convergenza tra il comportamento sintattico di *Vocativo* e la struttura di superficie che caratterizza il testo poetico (che però «è il suo stesso livello “profondo”»).¹³³ Vista l'identica data di pubblicazione dei due “passi paralleli”, si può rilevare un'interessante sovrapposizione tra “caso di studio” e formulazione teorica: *Vocativo* – con la sua esautorazione “logica” per via della sintassi nominale – realizza materialmente quella che per Agosti è una struttura intrinseca della lingua poetica. Sia che la raccolta preli le sue caratteristiche al modello teorico, sia che, viceversa, Agosti le assegni un carattere di piena esemplarità del sistema, la coincidenza rimane più che significativa. A conferma di questo rapporto d'elezione tra speculazione teorica generale e analisi *in re* dei lavori di Zanzotto, soccorre, da un lato, un'esplicita dichiarazione di Agosti,¹³⁴ e, dall'altro, un brano che contiene un probabile riferimento indiretto:

in poesia i significanti, in quanto svincolati dall'ordine sintattico, cui non pertiene più che un ruolo di connessione fra gli elementi [...], risultano incessantemente «in emergenza» a tutti i livelli della manifestazione

¹³² Ivi, p. 96.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Le coincidenze tra modello teorico prescrittivo e *topoi* critici zanzottiani è lampante fin da prima che il solighese venga chiamato in causa direttamente: «Il poeta, oggi, articolerebbe non tanto la menzogna del canto, quanto la verità della parola: verità che essendo situata su quel discrimine incerto che corre tra follia e ragione, può esprimersi, al limite, anche nel balbettio e magari nel silenzio. È probabile che la conquista più alta del poeta contemporaneo consista proprio in questo: nell'aver egli invertito consapevolmente la *physis* del verbo, la cui struttura autentica è riposta e indicata là ove vi è assenza di corpo: pensiamo all'esperienza dell'ultimo Zanzotto e a quella dell'ultimo Bonnefoy, non ancora edito in volume» Ivi, pp. 14-15. Cfr. ivi, p. 30.

testuale: in certi casi, tanto in emergenza da costituire essi stessi *un testo supplementare* [...] o da costituire essi stessi, senza più, *il testo*: vedi, a questo proposito, certe punte più avanzate dell'esperienza poetica contemporanea, ove il testo, destituito di coordinate sintattiche, si dà nella nuda purezza dei significanti, strutturati tra loro o a livello fonetico o a livello semantico secondo le «leggi» individuate.¹³⁵

Zanzotto può essere sicuramente annoverato tra le «punte più avanzate» della poesia coeva, che – nella prospettiva strutturalista di Agosti – attingono direttamente a una “lingua pura”, situata oltre la logica transitiva della comunicazione tradizionale. L'asintattismo funzionale qui descritto è poi comparabile, oltre *Vocativo*, allo stile più o meno informale de *La Beltà* e dei lavori successivi.

Chiuso il paragrafo su *Vocativo*, si apre *Posizione metalinguistica e ironia. La visione a distanza*, Agosti passa all'individuazione di un nuovo stato di crisi, e del conseguente superamento nella raccolta successiva. L'operazione di *Vocativo*, per cui l'io si difende dal terrore della storia e della psiche attraverso la riduzione al grammaticalismo, si rivela alla lunga insostenibile perché genera un «sovraccarico di tensione etica individuale»,¹³⁶ e per la stessa natura escapistica della strategia attuata. L'io si ritira in se stesso (nella minima «sillabazione individuale») che rende possibile la sua “notificazione di presenza”), e «la cesura effettuata con la realtà»¹³⁷ lascia campo libero al terrore, che occupa sia il linguaggio sia i contenuti (i motivi percettivi e quindi stilistici). Descritta l'*impasse*, Agosti fornisce la soluzione: “criticare” l'effusione lirica dell'io attraverso l'ironia, in conseguenza di un'evoluzione del fuoco tematico. La poesia mette ora al centro l'«istanza metalinguistica», e così facendo libera l'io dallo “stallo” di *Vocativo*: tale “trapasso” implica poi una conversione di registro, che muove dal «tragico» all'«ironia». La categoria di ironia impiegata da Agosti non si limita a un significato retorico: è farmaco contro il terrore, strumento etico-conoscitivo, viatico per «una visione ecumenica della realtà» legata a un distacco

¹³⁵ Ivi, p. 103.

¹³⁶ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 34.

¹³⁷ Ivi, p. 35.

quasi «siderale»,¹³⁸ cioè a una dislocazione del punto di vista noetico che combina abbassamento e parificazione di soggetto e oggetti (della poesia e del conoscere). Dopo aver chiarito la posizione teorica, Agosti procede come di consueto all'esemplificazione sul testo, cioè descrive le conseguenze stilistiche e gnoseologiche della nuova maniera: dopo aver rilevato il radicale plurilinguismo delle *Ecloghe*, che è il corrispettivo di una posizione noetica (la "visione siderale" sopracitata, in cui i «livelli assiologici»¹³⁹ a cui appartengono i noemi sono aboliti o mescolati), Agosti si sofferma sul caso del latino. Il latino e la lingua scientifica sono equiparati – oltre l'effettivo legame – rispetto a quello che esemplificano: da un lato la lingua sacra dell'origine, e dall'altro l'«irrealtà» della scienza. Al di là del contenuto del rilievo di Agosti, che è forse debitore di un autocommento zanzottiano da me citato nel paragrafo precedente,¹⁴⁰ è interessante soffermarsi sulla sua logica argomentativa. Il latino e il linguaggio scientifico (metonimie per la Storia e la Scienza) sono sottoposti a un reciproco scambio di proprietà, per cui l'uno acquista «lo statuto di irrealtà e di morte» e l'altro acquista una storicità «che nel quadro corrente dei valori non gli compete».¹⁴¹ Il rapporto tra latino e lingua della scienza esemplifica, seppur su grande scala, la struttura argomentativa binaria che informa l'intero saggio: due termini opposti generano una tensione dialettica che dà luogo a una circolazione, a uno scambio di proprietà. Bisogna notare la vicinanza di questa struttura logica con la logica congiuntiva "temperata" esposta sopra: i due termini del binomio non perdono la loro identità, e tuttavia, in condizione di oltranza, collassano l'uno nell'altro, cedendosi reciprocamente le qualità distintive. Tale dispositivo argomentativo è riproposto a brevissima distanza da Agosti, stavolta in un passaggio più centrale

¹³⁸ Ivi, p. 36. A questa osservazione di Agosti non è forse estranea la concezione zanzottiana della fantascienza, per la prima volta in atto nelle *Ecloghe* ed espressa in vari articoli, tra cui si veda *Alcuni sottofondi e implicazioni della S F*: «la S F abbandona la terra e la storia per insegnarci lo scarso valore di una terra e di una storia che non a caso ci appaiono terra di lotte tanto meschine quanto atroci, storia di piccole, balorde, atroci cose. [...] Infatti si riuscirà a superare l'attuale crisi soltanto abituando le nuove generazioni a guardare, come Micromégas, la terra e le cose e le storie terrene dalla prospettiva di Sirio o meglio da quella di Dante che, nel XXII del *Paradiso*, contempla il nostro pianeta e lo chiama "l'aiola che ci fa tanto feroci". [...] Incombe il compito sempre più difficile di salvare questa tragica, eppure mirabile aiola, anche guardando al di là di essa». A. ZANZOTTO, *Alcuni sottofondi e implicazioni della S F*, «Il contesto», 1, gennaio 1977, poi in ID., *Scritti sulla letteratura*, cit., vol. II, pp. 59-70: pp. 68-69.

¹³⁹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 36.

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 274.

¹⁴¹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 36.

dell'analisi. Il critico si sta sempre riferendo alla parificazione e all'eterogeneità linguistico-tematica delle *Ecloghe*:

Ma si dà anche un'altra e capitale conseguenza di quell'equiparazione, equiparazione che vede implicati, come si è detto, i punti estremi della divaricazione, configurabili, rispettivamente, nel corpo remoto e inautentico della lingua e nelle cellule vive d'una originaria sillabazione che il poeta fa circolare dentro di esso. La conseguenza è una duplice irradiazione di senso lungo le catene del discorso: quella del «silenzio» che circonda e percorre gli enunciati asseverativi e quella del «mormorio» che promana da una materia inerte e tacita. Ecco, a puro titolo di esempio, i testi di questa divaricazione-imbricazione: scorrimento *in re* del senso entro l'opaco e il non-significante, e del silenzio entro la realtà semanticamente più attiva proprio perché più fonda e irriducibile.¹⁴²

Si nota ancora l'attitudine analitica di Agosti, che studia sempre i punti limite della "funzione". Inoltre il discorso "del limite" rimanda alla logica tipica di Zanzotto, in cui i fenomeni e le loro concettualizzazioni vengono portati all'estremo per trascenderli e allo stesso tempo comprenderli *in re*, in un modo che sia anche psicologicamente sostenibile.¹⁴³ La divaricazione rilevata da Agosti funziona come una contaminazione circolare dei due *estremi*. Parafrasando: il «corpo [...] "inautentico"» della lingua riceve "iniezioni" di senso provenienti dallo strato originario, e, inversamente, il silenzio del non-senso invade il campo del senso (che, in conformità col "pensiero del limite", è sempre un senso "superlativo": «realtà [...] più attiva», più profonda e «irriducibile»). Agosti adduce poi due testi come esempio: un passaggio dell'*Ecloga I* mostra «lo scorrimento *in re* del senso entro l'opaco», mentre *Riflesso* mostra il caso inverso, l'«irradiazione» «del silenzio entro la realtà semanticamente più attiva».¹⁴⁴ Il

¹⁴² Ivi, pp. 36-37.

¹⁴³ Quel metodo argomentativo, che ho chiamato "logica congiuntiva temperata", è probabilmente legato al pensiero etico di Zanzotto, e segnatamente al suo costituirsi in antagonismo "strenuo" contro varie "emergenze" tipiche della seconda metà del Novecento, dalle guerre (calde e fredde) alla minaccia atomica, dall'ambivalenza della tecnica all'alienazione capitalista fino alla deturpazione del paesaggio, senza dimenticare «le ultime verità» che «dovevano stordire la mente», sconvolgendo l'interiorità e la psiche. A. ZANZOTTO, *L'inno nel fango*, cit., p. 16.

¹⁴⁴ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 36. In *Riflesso* il rilievo sembra valere, più che per il «semantico silenzio», v. 20, citato da Agosti, per la chiusa sospesa sulla «reticenza ellittica ma asseverativa» ottenuta tramite l'isolamento sintattico nel verso finale, «allora almeno.», v. 37. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., pp. 1471-1472. Bisogna tuttavia segnalare che l'uso di *Riflesso* per esemplificare lo

passaggio di Agosti mostra la sua spiccata predilezione per le configurazioni simmetriche e circolari, e rende conto di una dinamica effettiva che pervade le *Ecloghe*.

Il paragrafo delle *Ecloghe* si chiude con l'individuazione del punto limite che prelude al successivo nodo del macrotesto: la *langue* (i materiali culturali) e la *parole* (i «contenuti interiorizzati») collassano nel significante, e l'«istanza metalinguistica» estende il suo dominio sull'intero dire poetico, con le sue escursioni tematiche e formali.¹⁴⁵ Agosti fornisce esempi tratti dalle *Ecloghe* che rappresentano questa posizione limite, ormai già preludio de *La Beltà*. Tra di essi spicca il commento riservato a *13 settembre 1959 (variante)*, che incarna, ancora una volta, l'«esempio limite». Agosti mette subito in guardia, non si tratta di un «*pastiche*»¹⁴⁶ ludico, ma del passaggio a uno stadio successivo (una specie di passaggio di stato della fisica, magari dallo stato solido a quello gassoso), ottenuto sempre tramite la dinamica dell'eccesso:

i significanti, in turbinosa emancipazione, costituiscono essi stessi il testo, il quale si dà come spessore materico fonosemantico senza supporto di senso continuo. Il movimento circolare (la composizione si vuole ripetuta indefinitamente) sottolinea l'istanza non progressiva – non logica – del discorso.¹⁴⁷

In questa lettura si cela un altro aggancio a ciò che per Agosti costituisce la natura del testo poetico, autotelico, autoriferito e bloccato in una specie di circolarità del significante. Si riveda una citazione da *Il testo poetico* proposta sopra, che presenta una puntuale coincidenza anche sintattica con il commento a *13 settembre*:

i significanti [...] svincolati dall'ordine sintattico [...] risultano incessantemente «in emergenza» a tutti i livelli della manifestazione

«scorrimento» del silenzio nel senso è una variante tarda introdotta nella versione inclusa nel volume *Una lunga complicità*. In precedenza, Agosti impiegava un brano dell'*Ecloga IX* (vv. 102-111). Probabilmente, la variante è stata introdotta per aumentare l'efficacia espositiva: oltre l'indiscutibile pregevolezza, *Riflesso* esemplifica meglio il concetto propugnato dal critico (vedi ancora il v. 20).

¹⁴⁵ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 35.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 38.

¹⁴⁷ *Ibidem*, sottolineature mie.

testuale: in certi casi, tanto in emergenza da costituire essi stessi *un testo supplementare* [...] o da costituire essi stessi, senza più, il testo.¹⁴⁸

Il confronto non lascia dubbi: la nuova maniera zanzottiana coincide con l'idea generale di poesia di Agosti. Si dà qui – esattamente come nel modello critico rappresentato dall'articolo di Contini sul passaggio alle *Occasioni* – una singolare sovrapposizione euristica tra “metodo” e “oggetto del metodo”, cioè tra presupposizioni teoriche e oggetto dell'interpretazione.

Si giunge così al culmine dell'argomentazione di Agosti, che nel suo modello corrisponde alla “valle” della funzione: il paragrafo dedicato a *La Beltà, L'attività del significante e la «liberazione» del senso*, si apre con una ricapitolazione del percorso finora tracciato, con al centro una nuova riformulazione del meccanismo teorico sotteso. Nonostante la crisi dei margini di autenticità del linguaggio, che si restringono esponenzialmente lungo le raccolte, fino a *La Beltà* rimane

la certezza d'un punto di arresto – un punto privato di autenticità linguistico-esistenziale – a partire dal quale legittimare nuovamente (linguisticamente), magari nei termini della degradazione e della morte, la totalità del vissuto.¹⁴⁹

Il passaggio, oltre a ribadire la sovrapposizione tra esistenza e lingua, è forse ispirato al pensiero lacaniano. Il «punto di arresto»,¹⁵⁰ che nella prima parte del *corpus* impedisce la deriva del significante, ricorda il *punto di capitone* che nella teoria di Lacan blocca le derive immaginarie e linguistiche del Soggetto, fondando l'ordine simbolico.¹⁵¹ Saltato questo minimo di autenticità privata, si verifica la definitiva

¹⁴⁸ S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., p. 103, sottolineature mie.

¹⁴⁹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 39.

¹⁵⁰ Agosti usa anche questa espressione in sede teorica: «in quanto non rinvia a nessun significato, si potrebbe anche dire che il senso attua, in questa fuga o liberazione dai segni che lo costituiscono, la perdita *ad infinitum* di sé. Il senso che un testo poetico trasmette non conosce perciò nessun punto di arresto, né conosce nessuna modalità operativa che esternamente lo fissi, coagulandolo in un enunciato.» S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., p. 103.

¹⁵¹ «Mentre la metonimia indica la fuga del senso – il suo scorrimento infinito – la metafora lo polarizza, lo arresta, lo genera creativamente. [...] la metafora gode di un netto privilegio perché, diversamente dalla fuga metonimica del senso che dilegua senza ormeggi nella combinazione di un significante con l'altro, è in grado di produrre senso, ovvero di annodare la tendenza del senso alla fuga metonimica perpetua attraverso una

rottura del binomio saussuriano: «il rapporto significante/significato si rompe. Il significante [...] si istituisce esso stesso come depositario e produttore di senso».¹⁵² Il ragionamento svolto in questa zona del saggio è il cuore dell'interpretazione lacaniana della poesia di Zanzotto, e come al solito incarna perfettamente ciò che per Agosti costituisce il funzionamento del testo poetico. Il significante è portatore di un'«oscura [...] densità materiale»¹⁵³ slegata da qualunque significato e aperta sulla *béance* originaria:¹⁵⁴ uno dei risultati primari è quello dell'«estromissione dell'io dal campo dell'esperienza», e di conseguenza dell'istanza enunciativa lirica corrispondente. Messo fuori gioco l'io, insieme ai suoi ultimi frammenti di autenticità, la poesia di Zanzotto porta a compimento la parabola discendente, precipitando sotto la *langue* e il sistema di opposizioni che la costituisce. Sotto gli occhi del lettore si apre così il regno del Significante:

Con *La Beltà* il poeta si avventura su quel suolo originario dal quale si dipartono, in vertiginose catene infinitamente proliferanti, i significati che costituiscono gli oggetti. Ma si tratta di significati che nascono da segni irrelati, da vaste e insensate sequenze di suoni affini, da grumi disordinati di sillabe, da balbettii e da silenzi. È il regno del Significante: suolo turbato e malcerto, opaco e segretamente attivo come la materia stessa.¹⁵⁵

A questo regno appartengono le lingue marginali e non “comunicative” (secondo l'accezione ordinaria), tra cui l'afasia, la lingua dei sogni, dei folli, il *petèl*. «A livello simbolico», che per un lacaniano può valere per “culturale”, il regno del Significante è il luogo della «Madre» e della «Matrice»: da questi filoni culturali dipende la presenza rispettivamente del *petèl* e delle immagini oscene, diffuse nella *Beltà* più di quanto si

sostituzione significante. Questo annodamento è definito classicamente da Lacan “punto di capitone” (“*point de capiton*”), facendo allusione alla funzione svolta dai nodi trapuntati del materasso grazie alla quale viene assicurata la tenuta dell'insieme. Esso segnala l'arresto della significazione secondo lo schema della retroazione (“*après coup*”), per il quale il senso di una frase si compie solo con la parola che la conclude [...]. Arresto della significazione, sostituzione sintomatica e funzione paterna appaiono accomunati dalla capacità della metafora di ordinare attraverso il significante il movimento della significazione.» M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 119-120.

¹⁵² S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 39.

¹⁵³ *Ibidem*. All'interno e contro il *discorso* «è sempre stato attivo – pur se occultato o rimosso – un diverso processo: il processo che fa capo alla materialità (e matericità) del linguaggio, alla violenza eversiva del significante, alla sua “logica”» S. AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 162.

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 165.

¹⁵⁵ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 39.

tenda a ricordare (oltre che degli inserti dialettali). Un'ultima caratterizzazione del regno del Significante riguarda la storia: il Significante coincide con il "luogo originario", la sede, cioè, di un'autenticità – logica e ontologica – collocata prima della storia e della formazione del soggetto. Conformemente al pensiero lacaniano (ma anche sartriano),¹⁵⁶ tale origine è tuttavia «perduta» o «assente».¹⁵⁷ Il concetto dell'"origine vuota" riveste un doppio ruolo nell'esegesi di Agosti: da un lato si collega a un presupposto estetico di vecchia data, aggiornandolo (la poesia mira all'autentico e alla verità, per dirla con le stesse parole di Agosti); dall'altro, implica un discorso filosofico d'avanguardia, almeno per l'epoca. Evitando di definire l'origine in modo "positivo", Agosti declina i tradizionali impegni ontologici sulla "sostanza" delle cose. Infatti, il rifiuto di ammettere l'esistenza di un'origine che non sia "assente", e quindi connessa a un senso «"già là", che il linguaggio non farebbe che riprodurre»,¹⁵⁸ ha ascendenze derridiane, oltre che lacaniane. Agosti va considerato vicino al decostruzionismo: la sua critica è impegnata in una battaglia "antimetafisica" mossa da grande eticità.

Se la storia è estromessa dal regno del Significante, Agosti mette però in guardia da possibili interpretazioni escapiste. Quella di Zanzotto non è poesia automatica o transmentale, ma sempre vigile e fondata nella storia: il suo tentativo è infatti quello

di affrontare dimensioni di profondità originaria da un massimo di vigilanza e tensione mentale, e all'interno d'un contesto storico-culturale che non

¹⁵⁶ «Radicalizzando il concetto husserliano dell'intenzionalità della coscienza, il giovane Sartre giunge a concepire la soggettività come una sorta di vuoto dinamico, spalancato verso l'Altro, come un "esplodere verso" (*s'éclater vers*). La vita irriflessa della coscienza non consente nessuna versione sostanzialistica del soggetto, nessuna autocostituzione, non lascia sopravvivere nessun centro egologico, nessuna istanza riflessiva di governo dall'alto. Questa vita – la vita irriflessa o preriflessiva del cogito – è sfuggimento a se stessa, pura trascendenza, sradicamento, esposizione, espropriazione, assenza di sostanza, di interiorità.» M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., p. 3.

¹⁵⁷ «Ma lo spazio del Significante è anche il luogo ove la Storia è detrito e ove l'insignificanza ha un senso. In definitiva, è il luogo dell'Origine, pur se si tratta di un'origine perduta o, perfino, di un'assenza d'origine.» S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 40.

¹⁵⁸ S. AGOSTI, *Critica della testualità: strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 359 e ss. La stessa esperienza analitica, secondo Agosti, spinge verso un decostruzionismo antimetafisico, senza mai istituirsi come apriori veritativo essa stessa: il carattere «infinito» del significante analitico «non consente nessuna assolutizzazione della negatività su cui il significante si fonda, nessuna ontologizzazione negativa di quel *manque* di cui il significante sembrerebbe costituire l'abitacolo o il ricettacolo.» S. AGOSTI, *Cinque analisi*, cit., p. 166.

viene mai accantonato. Condizioni, queste, esattamente all'opposto di quelle che presiedono a tutte le esperienze di tipo, per così dire, «onirico».¹⁵⁹

Il passaggio è cruciale all'interno del sistema argomentativo di Agosti, e forse nell'ambito di tutta l'esegesi zanzottiana: se da un lato il critico coglie un tratto basilico del lavoro di Zanzotto, che è quasi sempre frutto di una riflessione (o saturazione) teorica, dall'altro finisce per creare una contraddizione "euristica". La profondità originaria del Senso, prelogica e presemantica, si pone come alternativa alla funzione mimetica della lingua, che appartiene invece al discorso così com'è configurato dall'*epistème* occidentale.¹⁶⁰ Se Zanzotto rimane vigile, come rimane, la sua poesia potrebbe in definitiva essere ricondotta alla stessa funzione mimetico-referenziale della lingua, anche quando rappresentasse la sua (supposta) funzione non mimetica. È questa la posizione di quella linea critica (ad esempio Bandini o Siti) che, pur tenendo conto delle altissime speculazioni linguistiche di Zanzotto, non ne viene fagocitata, o che, alternativamente, si distanzia *ab initio* per differenze di impostazione metodologica (diversamente dal caso di Agosti). Tornando al paragrafo su *La Beltà*, Agosti, nell'atto di ridefinire ulteriormente le conseguenze operative della discesa nel regno del Significante, applica di nuovo il consueto dispositivo binario:

L'operazione che Zanzotto attua nella *Beltà* sarà proprio improntata a un duplice e contraddittorio movimento: quello che spinge la massa enorme del «discorso», esterno e individuale, a contatto con quelle plaghe originarie, le quali lo investiranno, disgregandolo, con la forza inarticolata del loro mormorio, o magari con la violenza dei loro silenzi; e quella che sollecita dentro le trame sia pure elementari o magari abbozzate del dire, gli eventi muti, cancellati e furtivi che compongono le realtà minime o personalmente ineffabili.¹⁶¹

Il «duplice movimento di degradazione e di affermazione» è lo stesso descritto al termine del paragrafo precedente, con un *surplus* di articolazione simmetrica: il

¹⁵⁹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., pp. 40-41.

¹⁶⁰ Cfr. S. AGOSTI, *Cinque analisi*, cit., pp. 158-159.

¹⁶¹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 41, sottolineatura mia.

discorso della cultura (*esterno*) e dell'Io (*individuale*) viene degradato dal silenzio o dall'approssimazione al silenzio (*mormorio*); inversamente, la "schiuma della storia" (*realtà minime*) o gli eventi psichici che sfuggono alla coscienza (*personalmente ineffabili*) sono affermati, sia pure debolmente. L'operazione circolare, precisa Agosti, sfugge a una connotazione assiologica (positivo/negativo), perché si pone prima dell'«esperienza storico-individuale»: per questo attinge a una sorta di storia collettiva (con *globale* Agosti vuol forse significare un'universalità non metafisica), collocandosi prima della ragione e del linguaggio, cioè prima del sistema di opposizioni che costituisce la realtà inautentica e l'Io individuale.

Poco più avanti, Agosti afferma che il *sensò* (nel suo sistema teorico opposto al *discorso*) «non è mai passibile di conversione in enunciato razionale proprio perché, virtualmente, non sottende nessun enunciato linguistico».¹⁶² Anche questo passaggio ha un riscontro puntuale ne *Il testo poetico*, in un saggio dedicato all'esame contrastivo della poesia di Mallarmé e Valéry; se in Valéry «un enunciato reale (poetico) sottintende un enunciato preliminare, latente, non formulato ma pur sempre formulabile», in Mallarmé

le differenze risultano abolite in una identità superiore che oltrepassa la possibilità di una trascrizione virtuale del concetto in termini di linguaggio comunicativo. [...] Il significante è il solo depositario del proprio significato [...]. Ora, relativamente all'insistenza formale comune ai due poeti, se lo scopo di Valéry è lo «*charme*», quello di Mallarmé è, al contrario, la *significazione*: ma significazione che si situa a livello dei significanti e che, per ciò stesso, si colloca al di fuori del sistema della lingua.¹⁶³

Si capisce ora l'insistenza di Agosti nel collocare l'esperienza de *La Beltà* al di sotto (e quindi *al di fuori*) della *langue*. Prima di passare alla disamina delle tecniche con cui Zanzotto realizza questa posizione linguistico-gnoseologica, Agosti dedica un paragrafo alle differenze con la neoavanguardia: se i poeti sperimentali raggiungono l'asemantismo per motivazioni politiche (in sostanza, il binomio saussuriano esprime la relazione di potere tra dominanti e dominati), il testo di Zanzotto mira sempre alla

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., pp. 114-115.

«strenua costituzione d'un senso»,¹⁶⁴ attraverso la discesa agli strati autentici e originari dell'esperienza, opposti alla storia e al linguaggio ordinario ma "scatenati", in funzione eversiva, dentro di essi. Nell'enfasi dell'aggettivo (*strenua*) come nell'argomentazione generale, riecheggia forse la posizione di Zanzotto sulla neoavanguardia espressa nella recensione a *I «Novissimi»*.¹⁶⁵ Passando all'esemplificazione delle tecniche stilistiche, che Agosti chiama «le modalità secondo cui si effettua l'esperimento»,¹⁶⁶ si noti il principio fondamentale che accomuna le varie strategie: identità o somiglianze foniche (allitterazioni, paronomasie, figure etimologiche e "propagazioni fono-etimologiche") non aggiungono significati, ma al limite "producono le sequenze".¹⁶⁷ Agosti usa poi un esempio da *La perfezione della neve* per richiamare il moto circolare e divaricato al cuore della sua argomentazione: «E la vi(ta) (id-vid)», v. 25. Se il termine ad alto valore semantico *vita* subisce una «mutilazione», i radicali greci vengono innalzati al livello della piena significazione; il principio generale viene nuovamente enunciato: «per un verso, cancellazione o degradazione all'insignificante degli elementi verbali "pieni" [...]; per l'altro verso, assunzione, allo statuto del significato, di entità linguistiche normalmente non significative, o, per lo meno, non significative autonomamente». ¹⁶⁸ Ancora, la promozione semantica dei termini sincategorematici figura ne *Il testo poetico*,¹⁶⁹ e ha base nel pensiero linguistico lacaniano.

Al termine di una serie di esempi, differenziata al suo interno, Agosti riporta due casi in cui il "duplice movimento" di degradazione/assunzione è tematizzato,¹⁷⁰ e ribadisce

¹⁶⁴ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 42.

¹⁶⁵ Esemplare questo commento riservato a Sanguineti: «Proprio in quello scoppiettio "tracotante" di parole si profilava una sua mancanza di rispetto per il disordine nel suo esser patito qui ed ora e dal tale, fosse pure lo stesso autore: patito non tanto e non solo con "i tempi" e con l'arcistoria hegel-diamatistica e con un suo periodo di "esaurimento", ma più semplicemente nel contatto col singolo, sia pure più o meno interprete dell'arcistoria. [...] Il riapparire di faglie nella lingua è certo fatto sintomatico necessario [...], ma è sintomo di qualcosa di talmente oscuro da imporre, più di sempre, una resa dei conti ad ogni parola.» A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, cit., pp. 1109-1110.

¹⁶⁶ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 42.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 43.

¹⁶⁹ «A questo punto preme però sottolineare che il nucleo generativo a partire dal quale si sviluppa il poema, non comporta necessariamente significanti pieni (lessemi o gruppi lessicali costitutivi di immagini): esso può comportare anche significati vuoti (gli elementi sincategorematici del discorso) messi in relazione con altri significanti pieni, o addirittura con altri *syncategorematica*.» S. AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., p. 98.

¹⁷⁰ «Scardanelli sia compilato con passi dell'Histoire d'O.» (*L'elegia in petèl*) per la degradazione, «l'araldizzata minutaglia» (*Alla stagione*, v. 16) per la promozione.

il funzionamento del meccanismo, aggiungendo che la velocità di questo moto è cruciale per il risultato: è «l'escursione velocissima di questo doppio movimento» a generare l'«incessante instabilità della sequenza» e quindi la «liberazione» di un senso che non è riducibile alla somma dei suoi componenti: «sequenza significativa attraverso ogni suo minimo costituente – e perciò stesso impossibilitata a fondarsi».¹⁷¹ Quest'ultima notazione corsiva – che chiude il paragrafo su *La Beltà* – ha un valore teorico non immediatamente percepibile, che vorrei provare a esplicitare. Secondo una comunicazione orale privata di Stefano Agosti,¹⁷² Zanzotto rimase fortemente colpito dalla lettura di un saggio di Jean-Joseph Goux, *Dérivable et indériverable*, uscito nel 1970 su «Critique».¹⁷³ Il saggio è dedicato alle cosiddette curve di Bourbaki, un tipo particolare di funzioni, scoperte nell'800, che gettarono nello scompiglio i matematici. Queste curve si presentavano come *funzioni continue non derivabili*, cioè come curve che – pur esistendo senza interruzioni nel dominio – erano refrattarie alla derivazione, e di conseguenza non rappresentabili. In nessun punto della funzione è possibile calcolare la derivata, il che significa, graficamente, l'impossibilità di determinare la direzione della curva in qualunque suo punto:

Supponiamo una linea continua ma spezzata. Trasformiamo per ora ciascun segmento, all'interno dei suoi limiti, in una nuova linea spezzata. Moltiplichiamo questa operazione *all'infinito*, in modo che tutti i punti della linea siano punti di rottura e di giuntura, punti doppi. Anzi, dato che è impossibile realizzarla, immaginiamo questa costruzione moltiplicarsi all'infinito. Accade così, con alcune riserve, che ciascun punto della linea arrivi a perdere il suo carattere di punto doppio e che questa curva, senza cessare di essere continua, non ammetta più una tangente in nessuno dei suoi punti. Si tratta di una curva continua senza tangente, “rappresentazione” di una funzione continua inderivabile. Matematicamente, è impossibile fermare, calcolare, in un punto preciso di questa curva, la *direzione* della curva. È una traiettoria continua senza direzione. [...] Per simili curve, infatti, ogni punto è un punto di rottura, non

¹⁷¹ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 45.

¹⁷² Risalente al 14 aprile 2016. Agosti ricorda una conversazione in cui Zanzotto sosteneva di avere apprezzato molto il saggio di Goux, tanto da avergli “battuto le mani” alla fine della lettura.

¹⁷³ J. GOUX, *Dérivable et indériverable*, «Critique», 272, 1970, poi *Derivable e inderivable*, in ID., *Freud, Marx. Economia e simbolico*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 101-121, da cui le citazioni.

indica niente del punto precedente né del punto conseguente, non continua quello né insegue questo in alcun modo.¹⁷⁴

Simili curve – similmente a un «mostro» o a una «grave malattia»¹⁷⁵ – attentavano al pensiero matematico, basato in modo quasi dogmatico sul calcolo differenziale e sul “mito” della continuità. Il discorso di Goux non si limita all’ambito tecnico dell’analisi, ma mira a una contestazione molto più ampia e complessa del «pensiero del tragitto».¹⁷⁶ La «derivabilità» è un «caso» di un’ideologia attiva in molti ambiti dell’esperienza,¹⁷⁷ dall’economia fino al linguaggio. Per Goux, vicino a Derrida e al decostruzionismo, la derivabilità è strettamente legata al logocentrismo che domina il pensiero occidentale:¹⁷⁸ «come la derivata di una funzione indica un “senso”, così un “senso” sarà indicato dalle relazioni fra gli elementi della lingua».¹⁷⁹ La lingua – codificata da Saussure come sistema di differenze – è affine al calcolo differenziale, si basa sullo stesso meccanismo di semplificazione e di astrazione, su una teoria per cui i “rapporti puri”¹⁸⁰ importano più dei valori semantici concreti (si pensi alle coppie minime o alle relazioni verticali sul piano paradigmatico). La differenza reale decade in favore di una “continuità” generata dalla presupposizione ideologica (o teleologica: il *pensiero del tragitto* «rettifica» ciò che non è lineare) che puntella il pensiero *conscio*:

¹⁷⁴ Ivi, pp. 104-105.

¹⁷⁵ Ivi, p. 102.

¹⁷⁶ Ivi, p. 109.

¹⁷⁷ «Cinematicamente, economicamente, metafisicamente più *corrente*, più familiare al senso comune, la derivabilità è solo un caso molto particolare.» Ivi, p. 104.

¹⁷⁸ «Sin dai suoi inizi, il calcolo infinitesimale [...] si sorregge quindi sul fatto di pensare il tempo e la linea come *corsa*, *descrizione*, come *corso*, *cursus*. Infatti qui non viene presupposta soltanto la continuità [...] ma una certa qualità (che, matematicamente, dovrà ritrovarsi) di ciò che scorre, di ciò che *discende*, di ciò che ha un senso, una finalità, una causalità; da un’altra angolazione e in modo più generale diciamo che qui viene presupposta appunto la *discorsività* (della linea e del tempo). Le figure del logocentrismo, denominate e precisate da Derrida con un vivace gesto di spostamento che apre bruscamente la chiusa che costringeva i testi del lavoro occidentale sotto il peso del loro senso, sarebbero individuabili – e la digressione che segue dovrà confermarlo – nel carattere, legato a tutto un orientamento dottrinale, delle false evidenze del calcolo differenziale, quale appare per la prima volta con Newton.» Ivi, pp. 110-111.

¹⁷⁹ Ivi, p. 111.

¹⁸⁰ Simili a quelli che compongono il limite del rapporto incrementale $\frac{\Delta y}{\Delta x}$, in cui i «termini pieni» vengono a mancare in favore di un «puro rapporto». *Ibidem*. «Come il senso di una curva non dipende dal valore assoluto dei numeri che la definiscono in quel punto, ma dal puro rapporto dx/dy , allo stesso modo il senso di una parola non dipende dalla forma sensibile delle lettere ma dal rapporto puro tra le forme.» Ivi, p. 114.

Il paradosso del linguaggio consisterebbe nel fatto che le differenze lo costituiscono per fare funzionare meglio la sua continuazione. Esso è sistema di differenze; ma questo sistema, questa funzione e questo funzionamento gli consentono di aver corso. Con la derivabilità funziona il discorso e si risolve la scansione della traccia. Il discorso è appunto derivabile, come si dice infatti delle funzioni continue, o *differenziabile*. È rapporto di differenze. La corrente fonica è lavorata dalla differenza e la linea alfabetica è scandita dalla discrezione solo a mo' di un puntellamento che dispone rapporti, differenze che, al limite, fanno sparire nelle soluzioni i limiti che li avevano sorretti. [...] La letteralità non sarebbe altro che il puntello evanescente di rapporti puri, di valori puri, di un sistema puramente differenziale: di un senso allo stato puro, come limite, quando una forma tende verso la sua pura differenza, del rapporto delle differenze.¹⁸¹

Considerando l'originale trattazione di Goux, è possibile chiarificare l'argomentazione di Agosti, e forse anche gettare luce sulle motivazioni profonde dell'operazione zanzottiana. L'"escursione velocissima" del doppio movimento di degradazione/promozione praticato nei testi de *La Beltà* genera sequenze paradossali assimilabili alle funzioni continue non derivabili.¹⁸² Da un lato le sequenze sono continue, per gli incessanti meccanismi di proliferazione formale (secondo le "nostre" categorie: per l'*adiectio* praticata ai massimi livelli, specialmente per quanto riguarda il piano fonico e morfologico) con valore 'costruttivo'; dall'altra sono radicalmente "slogate", per la negazione della coesione sul piano testuale (con Agosti, per la radicale estromissione della sintassi dal testo poetico). Per questo la sequenza è «significativa attraverso ogni suo minimo costituente».¹⁸³ se ogni punto è inderivabile, ed è impossibile prevedere una direzionalità, un ponte verso il punto successivo, esso viene caricato di una densità massima. La sequenza è quindi, paradossalmente, *impossibilitata a fondarsi*; la lingua di Zanzotto sembra mimare proprio questo

¹⁸¹ Ivi, pp. 118-119.

¹⁸² Proprio di «continuità nel discontinuo» parla Zanzotto a proposito della vicenda del *Canzoniere* petrarchesco: «È una vicenda che si svolge come insistita continuità del discontinuo di una disseminazione di attimi che sembrano nutrirsi dei loro stessi detriti, del loro angoscioso e coattivo autoannullarsi coinvolgendo stimoli provenienti oltre che da tutti i livelli della psiche (compresi quelli inconsci) dalla realtà esterna fratta in seducenti o inquietanti scaglie, in incentivi sensibili o sensuali, in flash di "notizie" e di storia e di gnosi.» A. ZANZOTTO, *Petrarca tra il palazzo e la cameretta*, cit., p. 265.

¹⁸³ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 45.

monstrum matematico, che lancia la sua sfida alle sicurezze del logocentrismo e – per dirla con Bachelard – alla «surdeterminazione della concatenazione lineare»:¹⁸⁴

Quasi che il desiderio e il godimento della riduzione, in una parola la tendenza all'economia, i privilegi ben stabiliti della linea retta, ci avessero reso ciechi dinanzi alla punteggiatura sempre più fitta, alla grana infinitesimale e incostruibile, al punteggiamento giustapposto senza configurazione retta che dà e sostiene qualsiasi linea. [...] L'inderivabile resta inintelligibile a un'economia del tracciato, a un pensiero del tragitto.¹⁸⁵

Le «sequenze» linguistiche della *Beltà* sono contrassegnate, in qualsiasi punto, da un'indecidibilità di tipo testuale. Una lingua che procede liberamente per associazioni foniche subordina la coerenza alle sue nuove regole di coesione, che sono di volta in volta rinegoziate o inferibili dal macrotesto poetico.¹⁸⁶ È questo, riformulato nei termini della linguistica testuale, il meccanismo descritto con acribia e partecipazione da Agosti.

Nel paragrafo che chiude il saggio, *Dopo «La Beltà»*, il critico rimarca ancora la soluzione di continuità rappresentata dalla grande raccolta sperimentale. “Dopo *La Beltà*”, vera apocalisse della lirica zanzottiana, avviene la fondazione di un nuovo ordine, cioè di un inedito terreno di gioco: «Da questo punto può aprirsi davvero il nuovo discorso».¹⁸⁷ Lo slogamento della *langue* in direzione del senso «permette ora al poeta di affrontare spazi discorsivi più ampi»,¹⁸⁸ aumentando il ventaglio di possibilità tecniche della lingua. Dalla regressione prelinguistica «ancora più

¹⁸⁴ Citazione tratta e tradotta da G. BACHELARD, *La philosophie du non*, Paris, PUF, 1940, p. 95, *apud* J. GOUX, *Derivabile e inderivabile*, cit., p. 105.

¹⁸⁵ J. GOUX, *Derivabile e inderivabile*, cit., pp. 108-109.

¹⁸⁶ «In una funzione derivabile, almeno in certe porzioni anche piccole, si può prevedere una solidarietà reciproca di tutti i punti; che derivano gli uni dagli altri senza sorpresa, con passaggio dallo stesso allo stesso; che si susseguono l'un l'altro, in modo che ciascun punto *lasci presumere* la porzione di quello seguente [...]. L'esame di curve senza tangenti ci obbliga a considerare proprio questa connessione anello per anello o, meglio, punto per punto. [...] Un tracciato non orientabile, uno spostamento senza direzione, la cui continuità non è altro che continuità, giustapposizione senza finalità, rotta e non percorso, tracciato intracciabile, acausale, in cui ciascuno dei punti, sebbene tocchi il punto vicino, non è ad esso conseguente, né trova in alcun altro punto il proprio antecedente: così è la curva inderivabile» Ivi, pp. 104-105.

¹⁸⁷ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 45. Si noti la clausola “continiana” *da questo punto*, usata per marcare una soluzione di continuità, come piazzando una “pietra miliare” nella diacronia del *corpus*: «È a questo punto, un po' dopo gli *Ossi*, che comincia veramente l'arte di Montale» G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, cit., p. 20.

¹⁸⁸ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 46.

originaria»¹⁸⁹ (*Pasqua di maggio*) allo sviluppo del tema pedagogico (*Misteri della pedagogia*) e alla dissacrazione del mito lunare (*Gli sguardi i fatti i senhals*), Agosti sembra sempre muoversi secondo lo schema binario consueto: da un lato Zanzotto lavora in direzione del significante, realizzando in forme sempre più estreme la sua “eversione della grammatica” poetica; dall’altro porta quest’eversione a livello del concetto, cioè dei contenuti, esplicitando la carica demistificante e specificamente teoretica sottesa al lavoro sul linguaggio. Dopo l’interessante rilievo di come gli ultimi lavori sviluppino *topoi* macrotestuali di lungo corso (il motivo pasquale e quello lunare), Agosti chiude il saggio con la disamina di *Per lumina, per limina*, che rappresenta il campione di un movimento ancora più radicale della deriva del significante tipica de *La Beltà*. Attraverso una sempre maggiore autonomia del *logos*, la poesia si spinge al di là del “doppio movimento” alla base della grammatica «originaria»:

La poesia «Per lumina, per limina» offre, a nostro avviso, l’esempio abbastanza singolare di un percorso attraverso gli spazi vuoti e abbaglianti del transmentale effettuato non più sul filo di quella «grammatica» originaria del significante di cui si è discorso, e tanto meno sul filo, sia pure impossibile, d’una concettualizzazione diversa da quella normale, ma piuttosto attraverso la propagazione e la crescita sempre più dilatata e vertiginosa della parola su di sé. Componendo e scomponendo incessantemente se stessa, la parola sembra instaurare nel testo infiniti punti di fuga che la rilanciano continuamente, pur mantenendola ferma in tutta la sua pienezza e plasticità anche se incrinata o infranta, in un al di là senza fondo di senso.¹⁹⁰

Non è difficile scorgere in questa esegesi il riferimento – non so se intenzionale – alle curve di Bourbaki “lette” da Goux. *Per lumina, per limina* non si avvale né della regressione panlinguistica del significante né del suo corrispettivo tematico (la ricerca di una «concettualizzazione» scartante), ma mette in scena la vertiginosa autotelica della parola.

Esattamente come una curva di Riemann, la poesia è costituita da infiniti punti

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 48.

“inderivabili” (*punti di fuga*), che pure costituiscono una sequenza continua (dotata di *pienezza e plasticità*) anche se «assolutamente spezzata»¹⁹¹ (*incrinata o infranta*). In un passaggio di Goux, è impiegata una citazione di Derrida che potrebbe essere una fonte (non solo concettuale, ma anche letterale) del brano di Agosti su *Per lumina*:

Che il derivabile possa essere solo l’approccio e l’approssimazione dell’inderivabile, che non possa coincidere con esso senza perdersi, che lasci così al di fuori e da parte un resto inesauribile e incostruibile, una riserva aperta sull’indefinito e sul non senso, tutto questo ci pone dunque dinanzi a un tipo di rapporto complesso, asimmetrico, in cui le qualità si perdono nel loro limite, senza conciliazione e composizione possibili. L’inderivabile non si lascia elevare, tradurre dal senso, forma in rapporto ad esso un resto mai esaurito, un resto che non è il residuo finto di una sottrazione, ma la perdita e il senza fondo sullo sfondo dei quali, per economia, il senso preleva e leva via il proprio fondo. In tal modo, l’inderivabile sarebbe la notazione enigmatica del “senza fondo del non senso a cui attinge e in cui si esaurisce il fondo del senso.”¹⁹²

Il saggio di Agosti è un campione formidabile di scrittura critica, sia perché rappresenta una sintesi “pionieristica” e “avventurosa” di due culture critiche, la grande stilistica italiana e le nuove avanguardie strutturaliste, sia per la sua funzione eminentemente paratestuale. Con questo intendo non soltanto la presenza nell’antologia del ’73, fondamentale per la canonizzazione e la divulgazione della poesia di Zanzotto, ma anche la funzione di *filtro* e di *soglia* critica rispetto allo stesso *corpus*, cioè per l’istituzione e l’istituzionalizzazione di luoghi interpretativi che hanno avuto lungo corso nella storia della ricezione zanzottiana. È quindi interessante completare l’analisi esaminando l’aggiunta all’introduzione del «secondo volume antologico»¹⁹³ pubblicato sempre da Mondadori nel 1993.¹⁹⁴ Il nuovo capitolo, intitolato *La trilogia, il dialetto*, è dedicato agli ultimi sviluppi della poesia zanzottiana, e specialmente alla “pseudo-trilogia” (*Galateo in bosco, Fosfeni e*

¹⁹¹ J. GOUX, *Derivabile e nderivabile*, cit., p. 104.

¹⁹² Ivi. p. 109. Per la citazione di Derrida, J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, p. 333.

¹⁹³ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 187.

¹⁹⁴ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, capitolo II dell’introduzione a A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, cit., poi in S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., pp. 49-72.

Idioma). Se da un lato la giunta si collega con estrema coerenza ai metodi e ai modelli impiegati nel saggio del '73, dall'altro la prospettiva euristica di Agosti si sposta sensibilmente verso nuove acquisizioni. In particolare, balza all'occhio l'indebolimento della vecchia struttura "dimostrativa" a base analitica, che sarebbe suonata inattuale negli anni '90, oltre che non in sintonia con la maturità del critico. Procederò a un'analisi meno dettagliata, soffermandomi specialmente su continuità e innovazioni rispetto al lavoro del '73. All'inizio Agosti ribadisce il suo modello ("Beltà-centrico") e rileva l'importanza "eversiva" dei testi di Zanzotto nel pieno della "temperie" strutturalista. Ho già commentato questi passaggi, ma è utile rilevare come i toni apodittici e sinceramente entusiasti di Agosti funzionino come meccanismo di valorizzazione, e, si vorrebbe dire, inculcamento ermeneutico, anche al di là della (indubbia) forza specifica delle argomentazioni:

Anche il meno avvertito dei lettori percepiva subito che *La Beltà* parlava da una falda remotissima e tuttavia centrale dell'essere, da una zona assunta come «originaria», ove l'afasia e magari il silenzio fiancheggiavano il vociferare babelico, e le grandi voci della Storia si perdevano nel murmure segreto e indistinto delle cose (addirittura le più infime) e queste, viceversa, acquisivano il privilegio del dire, mentre le ragioni del *logos* razionale si intrecciavano con le voci del sonno (con le voci del sogno), e la parola del dormiente o il balbettio dell'*infans* foravano il discorso con tutta la forza sotterranea del loro contatto diretto con l'essere.¹⁹⁵

In questo lungo e articolato periodo Agosti consolida il presupposto ontologico della sua lettura (la lingua poetica proviene dalla e tende alla falda dell'essere) e ribadisce il movimento contraddittorio fondamentale de *La Beltà*, con le varie inversioni assiologiche (Grande storia/insignificanza, babele/afasia, ragione/inconscio) a lungo esaminate. Segue una ricapitolazione/riformulazione dell'"operazione" zanzottiana per cui la centralità è assegnata, dalle *Ecloghe* in giù, al motivo metalinguistico «del linguaggio come fondamento».¹⁹⁶ A questo punto si inserisce un'importante novità: Agosti storicizza Zanzotto "con Zanzotto", cioè appellandosi a una categorizzazione

¹⁹⁵ Ivi, p. 50.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

storiografica tratta dal famoso saggio *Tra ombre di percezioni «fondanti»*.¹⁹⁷ Vediamo prima il passaggio di Agosti:

Al problema [...] dell'espressione poetica [...], Zanzotto faceva subentrare il problema del linguaggio come fondamento, problema già istante, di fatto, lungo una linea otto-novecentesca della ricerca poetica, soprattutto europea, i cui estremi divaricatissimi e, per ciò stesso, sommamente emblematici, possono essere individuati nelle esperienze – letteralmente e a tutt'oggi abnormi – di Mallarmé e di Artaud;¹⁹⁸

Agosti sta “amplificando”, secondo la sua passione per le divaricazioni estreme, un *topos* zanzottiano, che, secondo quanto messo in luce nel paragrafo precedente, è accolto all'interno del testo critico in funzione di autocommento:

Mi riferisco ad alcuni temi che sono stati una costante nella poesia del nostro secolo, ad atteggiamenti che si risolvono in almeno due linee fondamentali che hanno caratterizzato la poesia del Novecento, non solo italiano, e che comunque si riscontrano come un dato persistente. [...] Il primo atteggiamento si potrebbe certamente riferire, come a simbolo, al poeta in cui è assunto ed incarnato più che negli altri: è questo Artaud. [...] Infatti egli è un vero crogiolo di espressioni soffocate di una fisicità (prima che psichismo) per cui è quasi impossibile l'«ordinata» formazione di un dato stilistico in senso proprio. [...] esiste anche quello per cui al posto della negazione dello stile, al posto del vischioso [...] ha determinante rilievo ed un primato la poesia-lingua percepita come qualche cosa che ha una assoluta vita propria, ricca di una totale autonomia, basata sul vigore del significante [...]. È questa una linea che si potrebbe far risalire a Mallarmé.¹⁹⁹

Insomma, l'esperienza di Zanzotto si svolge tra *soma* e significante puro, e questa distinzione, “autorizzata” dall'autore, serve ad Agosti per preparare alla lettura critica del *Galateo* e di *Fosfeni*, “divaricata” come di consueto (e come richiesto dalla “complementarità” dei due libri). Lo stesso laceramento di Agosti sembra più maturo e

¹⁹⁷ A. ZANZOTTO, *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)*, «il verri», 1-2, 1990, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1338-1346.

¹⁹⁸ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 50.

¹⁹⁹ A. ZANZOTTO, *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, cit., p. 1341.

articolato al suo interno, se il linguaggio è inteso «simultaneamente, come struttura di separazione e come luogo di presentificazione».²⁰⁰ Questa duplicità deriva dalla stessa teoria lacaniana: da un lato il linguaggio è ciò che struttura l'inconscio, dall'altro pertiene all'ordine simbolico, che per Lacan coincide approssimativamente col dominio della cultura.²⁰¹ Sebbene Agosti respinga con nettezza «una ontologia del senso»,²⁰² ciò che finisce per essere ontologizzato è il linguaggio *tout-court*, in una specie di sincretismo heideggeriano-lacanian, in cui si tengono sia il *manque-à-etre*, e quindi la struttura forata, negativa, sottrattiva del desiderio del soggetto, sia l'esaltazione di un'originarietà linguistica che funge da sostanza (e da finalità etico-estetica) del reale. Nel fissare i suoi presupposti di metodo, Agosti non potrebbe essere più chiaro:

Per Zanzotto, il problema del poetico, affrontato di petto con *La Beltà*, è quello stesso di una circoscrizione dell'essere al suo livello massimo di autenticità (di «verità»), circoscrizione da effettuare mediante la traversata a doppio senso dei codici e del linguaggio (del significante), dato che l'essere, per le definizioni avanzate più in su, non è altro che essere-di-linguaggio.²⁰³

In ogni caso, nell'articolata ricapitolazione dello sperimentalismo della *Beltà*, spicca una più precisa messa a fuoco della complessa interazione tra polo del significante puro e polo "dei codici". Se ne *La Beltà* il rapporto tra i due versanti del linguaggio è «inassestabile»,²⁰⁴ per le continue conversioni assiologiche, nella trilogia si verifica un altro tipo di situazione, che in qualche modo spinge ancor di più sul pedale di quella

²⁰⁰ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 51.

²⁰¹ Il passaggio di Agosti presenta significative tangenze con il capitolo teorico posto alla fine di *Critica della testualità*, intitolato *Significante saussuriano, significante lacaniano, significante poetico*: «Per quanto è del secondo punto-chiave della teoria saussuriana, vale a dire il concetto di arbitrarietà, esso è assunto da Lacan come il *fondamento stesso del linguaggio in quanto struttura originaria di separazione*. [...] Come in Saussure, ove l'autonomia del sistema presuppone l'arbitrarietà, la quale a sua volta ne relativizza i valori, analogamente, in Lacan, la nozione prioritaria, radicale, è quella del linguaggio come struttura di separazione, luogo di insistenza di un "manque" che le è costitutivo, e che permette, appunto, il gioco delle sostituzioni che si è descritto». S. AGOSTI, *Critica della testualità*, cit., p. 366.

²⁰² Ivi, p. 359.

²⁰³ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 51. Si veda un riscontro puntuale in un brano di *Significante saussuriano*, in cui Agosti ragiona sul rapporto tra Saussure e Lacan: «Lacan, per continuare con la stessa immagine, sviluppa invece la teoria in senso inverso: *la svolge, insomma, a ritroso, verso l'«origine», reinventando in essa i fondamenti dell'antropologico*, o, per usare termini lacaniani, *dell'essere in quanto essere di linguaggio*». S. AGOSTI, *Critica della testualità*, cit., p. 362.

²⁰⁴ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 54.

“logica confusiva” perseguita tanto da Agosti quanto da Zanzotto stesso. Il sistema costruito per rovesciamenti dialettici e divaricazioni cede il posto a un modello in cui le opposizioni vengono realmente neutralizzate. Inoltre, la metafora analitico-algebrica è sostituita da un modello “fluidodinamico”: il «significante primitivo»²⁰⁵ è implicitamente paragonato a un fluido che invade lo spazio “occupato” dai codici, comprimendoli verso la superficie, verso i limiti “fisici” del linguaggio. Il limite inferiore, con il *soma*, nel caso del *Galateo*; il limite superiore, con l’astrazione-assunzione quasi teologica del *logos*, nel caso di *Fosfeni*. Al di là del consueto gusto per le simmetrie complementari, la trovata di Agosti rende prima di tutto la forte coesione macrotestuale delle due “ante” della trilogia (o, riformulando, della densità eidetica dei loro nuclei tematico/formali, che attraggono a sé ogni faccia o livello del testo):

nel *Galateo* [...] e in *Fosfeni* [...] il sistema descritto delle tensioni in antagonismo si applica invece su una sorta di drastico livellamento del materiale espressivo. Praticamente, si assiste all’invasione plenaria del significante all’interno dei codici, volta a neutralizzarne, o a confonderne, le opposizioni di base che determinano la fondazione e l’articolazione della cosiddetta «realtà». In altre parole, gli ordini del mondo, da quelli mentali a quelli fattuali, da quelli culturali a quelli naturali, da quelli antropologici a quelli animali, vegetali o minerali, tendono tutti a ridursi, sotto la pressione del significante primitivo, nel *Galateo*, al livello informe e indifferenziato del residuo, del rimasuglio e della sedimentazione confusiva, e, in *Fosfeni*, al livello, parimenti omogeneizzante, della sublimazione (anche in senso chimico), cristallo o pura goccia di luce, campitura astratta di colore.²⁰⁶

A questa descrizione generale segue l’esame specifico delle due ante, corredato di una vasta campionatura. Ciò che più importa in questa sede, sono le strategie adottate per superare le “rimanenze” della dialettica “separativa” in direzione di una “confusività” sempre maggiore. Per quanto riguarda il *Galateo*, Agosti rileva la presenza, quasi inscritta tematicamente nel motivo portante della raccolta, di una transizione tra i *realia* che comporta la caduta delle opposizioni fondamentali (tra cui ad esempio

²⁰⁵ Ivi, p. 53.

²⁰⁶ Ivi, pp. 52-53.

quella sancita dal principio di non contraddizione, alla base della logica distintiva). L'*ingens sylva* originaria del Montello è davvero «sovrapposizione di tutto su tutto»,²⁰⁷ perché ogni cosa è inserita nello stesso sistema di creazione/decomposizione, nell'ecosistema/organismo che ricomprende la molteplicità delle sostanze, dalle norme letterarie ai rifiuti dei turisti, dalle ossa dei soldati ai detriti inorganici e geologici.

Ma quella che si dava come potente articolazione antinomica – originaria e inasestabile – del dire-conoscere, dalla *Beltà* a *Pasque*, [...], qui, nel *Galateo*, sembra invece assumere – a motivo del suo investimento nella già descritta informità del residuo – piuttosto l'aspetto di una contaminazione, o transizione, dall'uno all'altro, o dell'uno nell'altro, degli elementi (e dei «campi») che ne definiscono la struttura.²⁰⁸

Se inizialmente Agosti rileva «contaminazioni fra gli estremi» (come uomo/natura o organico/inorganico), successivamente abbandona lo schema “oppositivo” in favore dell'individuazione – all'interno del tessuto figurale – di un «termine medio» che “catalizza” «eventuali» opposti. (*Perché*) (*crezca*) è l'esempio portato per questi effetti di contaminazione tra le forme del reale. Va detto che il componimento in questione, al di là dei versi direttamente citati nel saggio, è un vero e proprio manifesto della logica congiuntiva “avanzata” di cui sopra. Il superamento dell'«articolazione antinomica» si dà, ad esempio, per via formale attraverso l'uso di antitesi depotenziate perché non enfatizzate, subito riassorbite nella corrente retorica del testo e perciò impossibilitate a stabilizzarsi in polarità distinguibili, per quanto paradossalmente congiunte. D'altra parte, questo stesso superamento della dualità gnoseologica e ontologica è esplicitamente tematizzato in versione “erotica” alla fine del componimento:

E pluralità innumerabile di modalità
dell'oscuro, secarsi in innumerevoli – non due –
60 d'oscuro sessi
Qui in feccia, all'oscuro, immanere
Là in volta, all'oscuro, esalarsi

²⁰⁷ A. ZANZOTTO, *Su «Il Galateo in Bosco»*, cit., p. 1218.

²⁰⁸ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 54.

Il passaggio è anche un esempio lampante di come il “termine medio” (*l’oscuro*) catalizzi i due estremi (*feccia e volta*), scaricandone il potenziale dialettico. A ben vedere, la transizione notata qui da Agosti non è un fatto nuovo in Zanzotto: nel capitolo II ho cercato di dimostrare come la figuralità metamorfica ed estenuata, al di là della sua ascendenza e delle sue implicazione letterarie postermetiche, sia già un modo di connettere i *realia* secondo categorie confusive e “informali”.²⁰⁹

Anche la lettura di *Fosfeni*, sia pure meno direttamente, impone un cambio di paradigma che spinge verso il superamento della dialettica. Oltre a reimpiegare lo strumento del “termine medio”, stavolta puntellandolo con un riferimento all’antropologia strutturale di Lévi-Strauss,²¹⁰ Agosti adotta altre strategie, tra cui spicca l’individuazione di una costellazione di lessicalizzazioni del motivo eidetico portante: il *loghion* fosfenico, che rappresenta «il significante della sublimazione, dell’altezza siderale, del sottozero», si rifrange in tante altre lessicalizzazioni, cioè in altre immagini o oggetti poetici o dispositivi formali che incarnino l’isotopia semantica («la parola vuota», il «nome-cristallo», il «punto luminoso», *et coetera*).²¹¹ Il motivo eidetico e l’effetto di “transizione logica” congiuntiva passano anche attraverso l’uso del cromatismo, con notazioni su come l’uso del colore (per stesura o per sottrazione) comporti ancora una volta la mediazione tra termini opposti o eterogenei (sublime/basso, astratto/concreto, spazio/tempo). Si veda come anche in questo caso le strategie siano presenti, sebbene in forma più canonica, fin da *Dietro il paesaggio* (cromatismo “assoluto”, «cosificazione del tempo» e «antropomorfizzazione dello spazio»).²¹² Ma l’esame di *Fosfeni* dà ad Agosti la possibilità di fornire acuti rilievi latamente stilistici, che travalicano il singolo contesto di applicazione. Interessante il richiamo alla fisiologia del testo zanzottiano, che già da solo è sufficiente a testimoniare un cambio di paradigma a livello della

²⁰⁹ Interessante anche il contrasto tra *iperletterarietà* e *extraletterarietà*, che viene disinnescato. Il rapporto tra i due opposti poli di un’assiologia culturale non è più simmetrico-complementare ma realmente confusivo, se nel picco di iperletterarietà si affaccia l’“incollocabile”, l’allotrio, e, viceversa, nel mezzo della fuga *extra moenia*, nel grafismo bambinesco e fumettistico fa capolino il più denso cultismo: «entrambe le punte dell’esperimento, pur così abnormi, e divaricate, non si danno allo stato puro» Ivi, p. 56.

²¹⁰ Con riferimento ai cosiddetti termini *dédoublés*, «che nel pensiero mitico (o “selvaggio”), assicurano la mediazione fra due estremi (tali sono, ad esempio, le figure del “cacciatore”, che media fra l’agricoltore e il guerriero, o dello “sciacallo”, mediatore fra erbivori e carnivori ecc.)» Ivi, p. 62.

²¹¹ Ivi, p. 57.

²¹² Ivi, pp. 59-60.

metaforizzazione scientifica. A marcare la distanza dal vecchio modello algebrico-analitico è stavolta l'adozione di un paradigma biologico, in consonanza con un orientamento globale dell'epistemologia coeva.²¹³

Se una ricognizione sperimentale della fisiologia del testo zanzottiano a partire dalla *Beltà* non è stata ancora effettuata, tuttavia possiamo avanzare quanto segue. Al tessuto globale del discorso, di natura parcellare e dinamica tendenzialmente centrifuga, si opporrebbe la configurazione compatta dei suoi diversi livelli di rappresentazione: fonica, lessicale, sintattica e semica.²¹⁴

Questa divergenza strutturale tra livello globale, organico, mosso da una dinamica centrifuga, e livello “atomico”, in cui si dà una sorta di “chiusura sistemica”, richiama ancora le curve di Bourbaki “lette” da Goux. Il testo, come la curva senza tangente, è continuo e contemporaneamente slogato in ogni suo punto, autonomo e indecidibile rispetto a quelli che precedono, a cui si trova tuttavia legato. Il rilievo è particolarmente utile per comprendere il meccanismo costruttivo e “comunicativo” del testo zanzottiano: la convergenza di piani così densamente autonomi, la loro sfasatura e “sovrapposizione” è uno dei nuclei generatori del personale idioletto di Zanzotto. Tuttavia, bisogna forse aggiungere che se la sintassi può costituire un “piano centripeto” esattamente come gli altri livelli del testo, essa funziona anche come struttura portante che, tramite l'*adiectio*, alimenta il movimento centrifugo e proliferante del testo, fungendo da collante logico (ed estetico) e contribuendo a realizzare il *tout se tient* della poesia, (che per Zanzotto è, dantescamente, il «legame musaico»)²¹⁵

Agosti esemplifica il nuovo “modello fisiologico” esaminando il caso di *Futuri semplici – o anteriori?*, in cui la struttura sintattica di certe frasi è recuperabile solo

²¹³ Cfr. M. CERUTI, *La fine dell'onniscienza*, cit.; R. ESPOSITO, *Pensiero vivente*, Torino, Einaudi, 2010.

²¹⁴ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., pp. 60-61.

²¹⁵ «Un massimo di figure retoriche signatae, già classificate, si fonde a una particolare innovazione «acrobatica» - a un «andar per sommi», cioè, nel realizzare la perfetta sincronia di musica mentale, intelligibilis (analogica?), e onda fonico-ritmica. È ciò che Dante stesso chiama «legame musaico», il *tout se tient* della poesia, piano autonomo voluto dalla Musa, e di tale coesione che «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (Conv., I, 7)» A. ZANZOTTO, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, «Corriere della Sera», 10 settembre 2004.

connettendo a distanza le parti, con patente violazione della linearità testuale. Ma, in modo leggermente più moderato che nel saggio del '73, è proprio l'azione del paradigma a consentire un "ritrovamento di senso", per dirla col significativo titolo della monografia di Motta:²¹⁶

la coerenza del testo – non facilmente rilevabile sul piano di una lettura lineare – sarà probabilmente da ricercare nella possibilità di relazioni individuabili «in verticale», fuori dall'asse sintagmatico del discorso (relazioni tabulari): così, nella struttura apparentemente spezzata della rappresentazione sintattica [...] sono proprio le relazioni tabulari quelle che ne consentono la linearizzazione, e cioè la possibilità di lettura. Il che attesta, in definitiva, ancora della pressione del significante sulle strutture oppostive dei codici.²¹⁷

Pur rimanendo coerente alla sua lettura lacaniana (il significante puro che insiste nei codici disarticolandone le opposizioni), è degno di nota come Agosti si concentri sulla leggibilità, per quanto ardua, del testo zanzottiano. Per quanto sia forte l'azione del paradigma, in *Futuri semplici* essa agisce come una condizione di leggibilità che crea un'ambiente – se vogliamo "pragmatico" – in cui il senso non è «già là»,²¹⁸ ma si dà a prezzo di una deroga dalle abitudini ermeneutiche invalse. Si legge in sottotraccia la polemica "politica" contro la "semplice presenza" del significato, molto probabilmente condivisa sia dal critico che dal poeta.

L'ultima parte del saggio – dedicata a *Idioma*, l'anta centrale della pseudo-trilogia – contiene la maggiore innovazione teorico-metodologica. Secondo Agosti, *Idioma* incarnerebbe una sorta di "sperimentazione zero" (o «sperimentazione della non-sperimentazione»),²¹⁹ in cui sia i codici sia il Significante puro si azzerano davanti all'evento della morte reale, vissuta sul piano individuale e antropologico: il fenomeno si verifica "in purezza" nella sezione centrale, dedicata esplicitamente ai morti (*Onde éli e Mistieròi*), ed è descritto da Agosti con un'altra metafora fisico-algebrica, che però rimane in sottotraccia;

²¹⁶ U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

²¹⁷ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 62.

²¹⁸ Cfr. *supra*, p. 298.

²¹⁹ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., p. 65.

In questi luoghi, significante della separazione e significante della rimozione (i codici) si sovrappongono e si annullano, attuando una sorta di livello zero del dire-conoscere.²²⁰

L'immagine è probabilmente quella dell'interferenza distruttiva, che in fisica si dà quando due onde con fase opposta si sovrappongono perfettamente, annullandosi. Il livello zero del conoscere consiste nell'aperta comunicatività dei testi, a cui Zanzotto perviene quasi per eccesso di sperimentalismo, e non per la facile adozione di una lingua piana e transitiva. La «morte reale» va intesa in senso lacaniano, come ciò che resiste alla simbolizzazione, un resto mai del tutto integrabile nelle categorie della cultura (l'ordine simbolico o, con Agosti, i «codici»)²²¹ Dopo una precisazione sull'uso del dialetto, vera “lingua materna” soltanto in *Idioma*, non come in *Filò* (in cui il lessico dialettale viene impiegato secondo gli ordini della cultura), Agosti inserisce nuove categorie di lettura mutate dalla semiotica greimasiana. In particolare, una nota esplicita il riferimento teorico, una saggio di Jacques Fontanille intitolato *L'épistémologie du discours*, in cui l'autore propone una lettura semiotica del discorso epistemologico, ristretta alla questione del rapporto tra Soggetto e Oggetto, o, più precisamente, tra Osservatore e Informatore.²²² Partendo dalla “questione” di Heisenberg, cioè dalla sfasatura epistemica tra osservatore e oggetto dell'osservazione, Fontanille prende in esame i classici problemi riguardanti la probabilità e l'incertezza delle misurazioni. In termini semiotici, è stimolante ragionare sulla dialettica complessa tra realtà e modelli, e sui vari modi in cui essa viene risolta in tradizioni epistemologiche differenti:

Dans la mesure où ce qui est remis en cause, c'est le référent interne du discours scientifique, et, à travers lui, la réalité des systèmes physiques, il

²²⁰ Ivi, p. 63.

²²¹ Per la categoria di Reale in Lacan, cfr. M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 271-278.

²²² «Les rapports entre la sémiotique et l'épistémologie sont envisagés le plus souvent comme l'occasion d'une réflexion sur les présupposés de la sémiotique, donnant lieu à un méta-discours dont le propos est l'épistémologie de la sémiotique. [...] ces rapports peuvent être momentanément inversés: on peut tenir un discours sémiotique sur l'épistémologie. [...] on se contentera ici de proposer un modèle limité, celui de l'“objectivisme” e du “subjectivisme” de la connaissance.» J. FONTANILLE, *L'épistémologie du discours*, in AA. VV., *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, vol. 1, Amsterdam, Benjamins Publishing Company, 1985, pp. 179-202, p. 179.

est aisé de prévoir sur cette question deux types d'attitudes: ou bien on remet en cause *l'informateur*, c'est-à-dire qu'on récuse le concept de réalité et on renonce à organiser le référent interne autour de l'objet-informateur; ou bien on discute de l'adéquation de l'observation, en lui reprochant d'être soit incomplète, soit perturbatrice, et on renonce à bâtir un référent interne autour de *l'observateur*;²²³

Successivamente, Fontanille applica alla relazione Osservatore-Informatore il quadrato semiotico greimasiano (che è una riedizione del vecchio quadrato logico aristotelico): ciascun vertice del quadrato è collegato a una variabile, e la combinazione di due variabili descrive una posizione epistemologica specifica. Parafrasando la teoria di Fontanille, la variazione di ciascun termine (Osservatore/Informatore) secondo l'opposizione *forte/debole*: si ha così la possibilità di "postulare" un io forte («subjectivité forte») o debole («subjectivité faible»),²²⁴ e, allo stesso modo, un referente reale forte o debole.²²⁵ Incrociando le possibilità, si ottengono quattro modelli che Fontanille schematizza come in fig. 2, associando a ciascuna combinazione la corrispondente posizione semiotica ed epistemologica. Si hanno così, agli estremi, due posizioni "pure": il «realismo integrale», che postula un io forte e

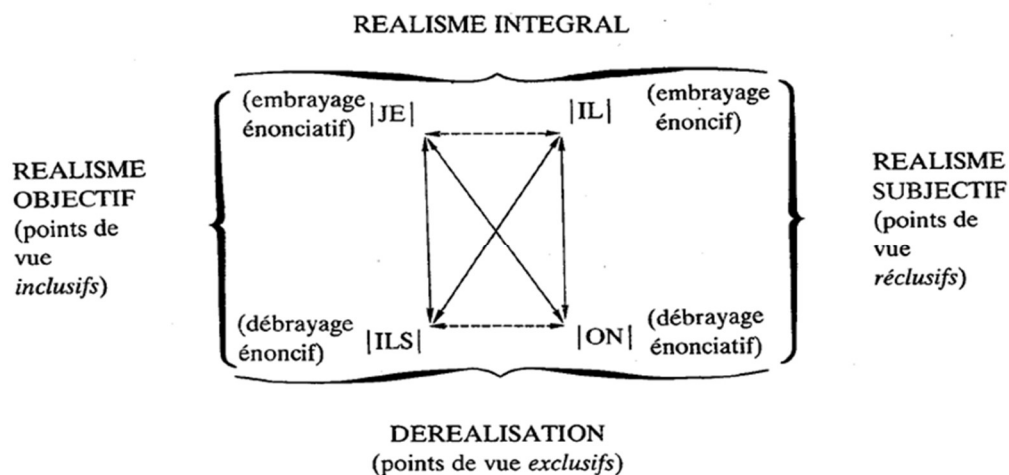


Fig. 2 Quadrato semiotico-epistemologico di Fontanille.

²²³ Ivi, p. 182.

²²⁴ «Nous appellerons "*subjectivité forte*" le postulat selon lequel l'observateur se réduit à un *JE* unique, une seule "*conscience*" [...] La "*subjectivité faible*" sera le postulat selon lequel l'observateur n'a pour compétence que ce qu'il partage avec l'ensemble de la communauté scientifique: savoir-faire et bon sens.» Ivi, p. 189.

²²⁵ «Nous appellerons "*objectivité forte*" le postulat qui affirme que, sous-jacent à l'informateur, il y aurait un référent pragmatique unique et globalement déterminé qui serait la cause de nos observations. [...] L'"*objectivité faible*" sera le postulat selon lequel l'informateur se trouve démultiplié en un paquet de variables figuratives, exclusives les unes par rapport aux autres.» Ivi, pp. 189-190.

unitario come soggetto epistemico di una realtà altrettanto forte e “universa”; e la «*déréalisation du discours*»,²²⁶ in cui non è possibile definire univocamente né il soggetto né l’oggetto della conoscenza. I termini laterali invece consistono in posizioni miste, rispettivamente io forte + realtà debole e io debole + realtà forte («*réalisme subjectif*» e «*réalisme objectif*»). Il riassunto del saggio di Fontanille è necessario perché il discorso di Agosti applica direttamente la griglia epistemologica sopra descritta alla struttura macrotestuale di *Idioma*: così facendo, il critico sposta il fuoco del discorso dall’insorgenza del significante a un versante latamente gnoseologico. Questo non significa abbandonare il lacanismo, ma semmai arricchirlo e dilatarlo: il problema della poesia è soprattutto conoscitivo, e come tale implica delle presupposizioni sullo statuto dell’oggetto e del soggetto della conoscenza. Stile e motivi di *Idioma* rappresentano, simmetricamente, diverse posizioni epistemologiche, riproducendo in *mise en abyme* la stessa struttura a trittico della pseudo-trilogia. Inoltre, anche tutta la precedente produzione sperimentale del *corpus* viene fatta rientrare in questo modello; da *La Beltà* in poi si assiste a una sfasatura tra Osservatore e Informatore, ricomposta soltanto con *Idioma*:

Si tratta di un totale rovesciamento della situazione epistemologica attestata nelle opere precedenti, dalla *Beltà* a *Fosfeni* (compreso, naturalmente, *Filò*). Infatti, anteriormente a *Idioma*, il Soggetto di sapere rappresentato dal Mondo, e dagli Oggetti o dagli Eventi del mondo [...] si davano entrambi in posizione di diffrazione, instabilità ed eterogeneità, di cui forniva testimonianza la tensione, in permanente inasestabilità e antagonismo, fra codici e linguaggio. Con le due serie dialettali di *Idioma* («*Onde éli*» e «*Mistierói*») i due Soggetti di sapere si trovano invece in posizione di totale univocità e reciprocità, configurandosi, per ciò stesso, come suscettibili di sovrapporsi l’un l’altro, di coincidere. Per fornire un esempio limite: nel calcolo matematico, la soluzione, una volta attuata, opera la sovrapposizione – senza residui – dell’uno e dell’altro Soggetto di sapere: l’Osservatore e l’Informatore.²²⁷

²²⁶ Ivi, p. 195.

²²⁷ S. AGOSTI, *La trilogia, il dialetto*, cit., pp. 64-65.

A differenza che nel saggio di Fontanille, per Agosti sia l'Osservatore sia l'Informatore sono "soggetti di sapere" (gli "oggetti" sono già «depositari» di un sapere assegnato culturalmente):²²⁸ se da *La Beltà* a *Fosfeni* la posizione epistemologica implicata è quella del "discorso derealizzato", in cui si dà la doppia eterogeneità dei soggetti, in *Idioma* si danno invece le altre tre combinazioni. Per la prima parte della raccolta, la situazione è quella del "realismo oggettivo": «se il soggetto di sapere proiettato (l'evento fisico della morte) si dà in tutta la sua assolutezza e univocità, [...] il Soggetto di sapere introiettato permane, viceversa, in posizione di diffrazione ed eterogeneità».²²⁹ Come già anticipato, la continuità con la "vecchia" impostazione lacaniana non viene meno:

In base alla griglia linguistica adibita nel corso del presente lavoro, diremo allora che l'Io si fa depositario dell'attività del significante originario (il significante della diffrazione e della separazione), mentre l'evento si asside nell'univocità del codice (in questo caso di un codice ipotizzato come assoluto). [...] In altre parole, alla discorsività dei fatti, alla loro «prosa», cui portano avallo precise circostanze referenziali [...] fa contraltare, al polo dell'Io, l'antidiscorso, la non-linearità, la diffrazione multipla della recezione e del sapere, anche autobiografico.²³⁰

Per l'ultima parte di *Idioma* la situazione è invece invertita, e si ha quello che Fontanille chiamerebbe "realismo soggettivo": «il Soggetto di sapere introiettato nell'Io [...] figura ora in posizione di stabilità, mentre il Soggetto di sapere esterno si dà come sfuggente, mobile, e, al limite, indecidibile».²³¹ In un brano successivo, in cui si ricapitola l'applicazione del nuovo modello semiotico-epistemologico, Agosti cita direttamente le categorie di Fontanille:

E se, per la parte centrale di *Idioma*, la prospettiva è quella, come si è anticipato, del «realismo assoluto» (azzeramento nella più totale, univoca neutralità, dei due Soggetti di sapere), in tutta la produzione precedente, dalla *Beltà* a *Fosfeni* compreso, si dovrà parlare [...] di prospettiva

²²⁸ Ivi, p. 64.

²²⁹ Ivi, p. 67.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Ivi, p. 69.

«derealizzante» (entrambi i Soggetti di sapere sono in posizione di diffrazione ed eterogeneità [...]).²³²

Dopo l'interessante "svolta", o arricchimento epistemologico, Agosti chiude il saggio spiegando che *Idioma* rappresenta una specie di congedo da un'intera "maniera sperimentale", un punto di arrivo di una «situazione espressiva».²³³ Si noterà come l'impostazione dinamica profonda, attraverso cui Agosti descrive il *corpus*, sia la stessa che informava il saggio del '73, sebbene risultati e rilievi descrittivi siano sicuramente più morbidi e lontani dal finalismo algebrico e leggermente dimostrativo tipico della "prima introduzione".²³⁴ L'idea profondamente "etica" soggiacente l'esegesi di Agosti riguarda il coraggio culturale di Zanzotto, che spinge la sperimentazione a demistificare il *già dato* in direzione di una continua critica alle condizioni della conoscenza. A questa prospettiva va ricondotto anche il saggio del '73, nonostante l'oracolarità "deduttiva" di molti passaggi. Tornando alla chiusa del discorso su *Idioma*, Agosti si muove tra interrogazione e aposiopesi, e conclude mettendo in questione il significato degli spazi «fuori idioma»: il discorso del critico raddoppia quello svolto da Zanzotto in *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, citandone vari stralci. Il critico non conclude, preferendo lasciare la palla al lettore; ma il componimento di Zanzotto non rimane in sospeso. Alla fine del «lungo, impervio, solitario cammino»²³⁵ dell'autore "attraverso il linguaggio", rimane una minima ma anche inossidabile "professione di fede" nella poesia:

Ma che m'interessa ormai degli idiomi?
Ma sì, invece, di qualche
35 piccola poesia, che non vorrebbe saperne
ma che pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa
e del foglio di carta
per sempre rapinato dall'oscurità
ventosa di una ValPiave.²³⁶

²³² Ivi, pp. 69-70, sottolineature mie.

²³³ Ivi, p. 71.

²³⁴ Probabilmente ereditati dal modello continiano.

²³⁵ Ivi, p. 72.

²³⁶ *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, vv. 34-39.

3.3. INTERAZIONE ED ESEMPLIFICAZIONE: RIPENSARE LO SPERIMENTALISMO ZANZOTTIANO

Dopo aver ricostruito i lineamenti della *vulgata* lacaniana – di cui Stefano Agosti rappresenta l’indiscusso campione – il mio obiettivo è quello di proporre una revisione dei paradigmi critici normalmente associati all’opera di Zanzotto. Non voglio per questo storicizzare in modo teleologico la critica zanzottiana, forzandola in uno schema semplicistico per cui all’“età oscura” (lacaniana e conforme alla poetica) seguirebbe un rinascimento basato sulla pragmatica e attraverso una presa di distanza rispetto alla posizione autoriale. Un’altra semplificazione che vorrei evitare è quella di contrapporre rigidamente due linee, l’“ortodossia” lacaniana, capitanata da Agosti e magari autorizzata dallo stesso Zanzotto, e l’“eresia” retorica e pragmatista, aperta dal tuttora fondamentale saggio di Siti sulla ripetizione ne *La Beltà*.²³⁷ Se nel paragrafo 3.1 ho posto la necessità, con Tecla Gaio e altri interpreti, di superare la densità della poetica, ritengo anche che tale densità costituisca un elemento non secondario dell’esperienza testuale di Zanzotto. La questione interessa da un lato la costituzione stessa dell’oggetto poetico (i segnali e i protocolli di intesa in esso iscritti) e dall’altro la storia della ricezione e la sua collocazione nel canone. Inoltre, come si è discusso nel paragrafo 3.1, le condizioni di eccesso che caratterizzano la scrittura e la lettura della poesia di Zanzotto valgono in qualche modo come esempi limite di alcune dinamiche tipiche della lirica secondonovecentesca. Un punto di partenza utile per evitare e insieme oggettivare la densità della poetica è studiare il meccanismo dal versante della ricezione. Se dal lato del produttore del testo l’opera di Zanzotto si presenta come “esperienza verbale” (uso le parole di Agosti), da quello del lettore possiamo pensarlo come un’“esperienza ermeneutica” o “critica”. Questo è valido per qualunque testo, nell’ottica dell’estetica della ricezione: se è vero, con Jauss, che l’opera letteraria porta iscritti in sé, oggettivati, i propri protocolli di lettura (l’orizzonte d’attesa),²³⁸ è lecito pensare al testo come a un oggetto che contiene le

²³⁷ W. SITI, «Possibili prefazi o riprese o conclusioni», cit.

²³⁸ H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969, p. 41 e ss.

“istruzioni” per la sua decodifica. Tali istruzioni sono necessarie ma non sufficienti all’interpretazione, che dipende anche dalla presenza di una comunità di lettori disposta a riconoscere il testo letterario come tale. Un lettore privo dell’educazione estetica necessaria non è in grado né di intendere né di seguire le istruzioni autoesegetiche contenute dal testo. Ora, concepire il testo come un’“esperienza ermeneutica” – nel solco dell’estetica della ricezione – porta ad arricchire la sua complessità, annettendo al prodotto estetico anche le condizioni pragmatiche che ne rendono possibile il consumo e il godimento. Ho richiamato i rudimenti dell’estetica della ricezione per mettere a fuoco un’urgenza critica posta dal *corpus* zanzottiano in modo non più rimandabile: la necessità di includere la *vischiosità*, la densità della poetica, nella stessa struttura del testo. Tale problema non riguarda soltanto i numerosi livelli di oscurità-difficoltà. Attraverso i suoi originali percorsi tematici, Zanzotto parla quasi sempre anche della poesia, e del valore del linguaggio: se la poesia descrive se stessa, il contenuto di questa descrizione tende a sovrapporsi e a coincidere con i protocolli di intesa che regolano l’interpretazione, imponendone percorsi e poste in gioco. È ancora il meccanismo di attrazione nell’“orbita” della poetica: l’idea di linguaggio presupposta nell’atto interpretativo tende a coincidere con quella messa in scena o direttamente tematizzata dal testo. Ad esempio, se Zanzotto ne *La Beltà* mima il prelinguaggio dell’inconscio – o la lacaniana catena significante – i presupposti metacomunicativi da essa implicati tendono a spostarsi, in sede esegetica, dal posto dei motivi o dello stile a quello delle strutture interpretative. In altre parole, la dominante metacomunicativa della poesia zanzottiana finisce per programmare *a priori* i protocolli della sua interpretazione. Il meccanismo non vale soltanto per l’idea di linguaggio, ma anche quando interessa altre componenti dell’interazione poetica. Si veda, ad esempio, la questione dell’«io grammaticale» in *Vocativo*: è giustissimo rilevare, come ad esempio fa Carboognin, la radicale messa in questione dell’io operata nella raccolta, la riduzione del pronome a un conato vocativo che «si leva ostinatamente ingordo di una referenza materiale, sempre negata»;²³⁹ o, ancora, come indica Baldacci, «l’artificialità di un io vissuto solo come fatto grammaticale, caso

²³⁹ F. CARBOGNIN, *L’«altro spazio»*, cit., p. 47.

vocativo».²⁴⁰ Ogni rilievo di questo genere è autorizzato e in qualche modo “imbeccato” dal risvolto di copertina della prima edizione, peritesto autoriale imprescindibile per l’interprete della raccolta.²⁴¹ Tuttavia, non è detto che la posizione enunciativa realmente messa in campo coincida con quella “inscenata”.²⁴² Se nelle poesie l’io “protagonista” si attesta su «notificazioni di presenza» affidate a conati psichici (*Esistere psichicamente*) o alla «sillabazione originaria» e pronominale (*Prima persona*), l’io “enunciativo”, inteso come istanza lirica, rimane ben più tradizionale, autobiografico (*I compagni corsi avanti, I paesaggi primi, Impossibilità della parola*), rammemorante (*Altrui e mia*) e comunque più o meno saldamente installato in situazioni “topiche”: l’apostrofe (*Dove io vedo*), la passeggiata solitaria (*Colloquio*), il confronto coi cari defunti (*Impossibilità della parola*). Anche i testi più “sperimentali”, raccolti nella seconda sezione del volume, sono riconducibili a un’istanza lirica, intesa come “effusione sentimentale”. A cambiare visibilmente sono casomai l’intensità e gli strumenti concettuali con cui il soggetto mette in atto l’effusione lirica, o il fatto che questa stessa effusione sia tematizzata e messa in questione nella sua rilevanza esistenziale. Si crea quindi uno scarto tra come la poesia si vuole e come la poesia “funziona” a prescindere dalla sua “intenzionalità” testuale. Nello specifico caso di *Vocativo*, si potrebbe addirittura parlare di *iperlirismo*, per la volontà dell’io di inscenare se stesso preso nel dramma della riduzione a lettera o a puro conato psichico.

Un primo imperativo critico coincide dunque col riconoscimento della dominante metacomunicativa dei testi di Zanzotto (da *Vocativo* in poi) e con lo studio dei suoi

²⁴⁰ L. BALDACCI, *Andrea Zanzotto*, cit., p. 122..

²⁴¹ «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 documentarvisi meglio che per accadimento, né oltre la sua miseria di fatto “grammaticale”. La stessa tensione al colloquio, che oggi si avverte violenta [...], non si chiamerà più che “interrogativo” o “vocativo”». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1435. I luoghi critici coinvolti nel meccanismo in questione sono molto più numerosi di quelli riportati a titolo di esempio.

²⁴² La categoria di *scena poetica*, o *drammatizzazione* si presta particolarmente a descrivere l’operazione di Zanzotto, che presuppone una fruizione così *immersiva* (a forza di intensità e di scarto dalla percezione e dalla semantica normali) da essere assimilabile a quella di altri prodotti medialti. Non a caso, Laura Neri usa il verbo *mettere in scena* proprio per descrivere le operazioni stilistiche de *La Beltà*: «Allora, più e meno che oniricamente, la lingua mette in scena lunghe serie di associazioni libere, frequentemente estrapolate da un contesto e prive di un significato immediato, ma organizzate a loro volta lungo percorsi metrici, sintattici, lessicali che producono talora nuove aggregazioni semantiche» L. NERI, *La scomposizione del linguaggio*, in AA. VV., *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di Claudio Milanini e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 401-415: pp. 401-402.

effetti sull'interpretazione. Tale dominante va considerata come parte integrante dei testi, e storicizzata in base al contesto della lirica secondonovecentesca e alle sue costanti di lungo periodo. La definizione della questione metalinguistica e della sua conseguente azione di *framing* ermeneutico aiuta a ripensare la *vulgata* zanzottiana, e in particolare il sopravvento del Significante che, lacanianamente, da *La Beltà* in avanti si configura come nucleo o possibilità operativa dello stile. Questo non significa negare l'importanza di Lacan, imprescindibile per Zanzotto e per l'esegesi dei suoi testi: al contrario, affermare il paradigma dell'interazione poetica può rendere maggior giustizia al modo in cui Zanzotto drammatizza e sviluppa il problema del significante, sul versante poetico, psicanalitico e al limite filosofico-esistenziale. A questo proposito giova sgombrare il campo e partire da un assunto di base: Zanzotto è un poeta comunicativo, a dispetto della *vulgata* e della difficile transitività della sua lingua poetica. Si veda ad esempio la presa di posizione di Laura Neri, a supporto dell'approccio fondamentalmente retorico allo stile del poeta:

Nella “scissione segno-significato”, nell'operazione linguistica che la fa esplodere, il poeta proietta la dissacrazione della realtà, l'immagine riflessa e mediata della degradazione del mondo. Allora, la poesia è innanzitutto il percorso di un esaurimento storico, prima ancora che di una nevrosi psicologica; se la lingua diventa il luogo in cui si esplica l'esperienza del soggetto, ciò non significa affatto che essa non possieda una forte componente referenziale. Al contrario, la dissociazione dell'espressione poetica e la sua disarticolazione rendono ragione di un rapporto ormai quasi impraticabile tra l'io e la modernità, e al contempo testimoniano la consapevolezza di non poter più prescindere dalla necessità di una qualche “verbalizzazione del mondo”: anche se poi l'esito di tale processo giunge ad una commistione talvolta caotica e disorganizzata di linguaggi e ad una escursione lessicale abnorme. In tal senso, anche Zanzotto nega, proprio in questa fase di accentuato sperimentalismo, ogni autonomia dell'arte e del discorso letterario.²⁴³

Credo che la migliore strategia per neutralizzare gli “effetti collaterali” della poetica sia la riaffermazione della letterarietà della poesia di Zanzotto, il suo saldo inserimento

²⁴³ L. NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 56.

in una cornice comunicativa. A partire da tale riaffermazione, sarà poi possibile indagarne le dinamiche idiosincratiche: in linea di principio, la lettura di una delle poesie più impervie di Zanzotto deve essere paragonabile a quella di un sonetto di Petrarca o di Belli, o di un qualsiasi romanzo. Il modello dell'oltranza stilistica e conoscitiva deve essere dismesso, almeno temporaneamente. Dal punto di vista della letterarietà, nella poesia di Zanzotto non c'è nessuna oltranza. Si pensi a quando il poeta mette in scena il Significante, il paradigmatico, il "corpo-scrittura", quando rovescia la tradizione o quando si avvale di una lingua iconica, glossolalica, slogata *et coetera*: in tutti questi casi, Zanzotto sta sempre agendo all'interno della comunicazione poetica. Qualunque strategia di eversione formale si consideri, il testo rimane ben fissato sulla terra, senza accedere a qualsivoglia empireo o cielo poetico. Per sviluppare il nodo teorico della letterarietà intendo procedere sulla strada indicata da Laura Neri: la sua poesia esprime la fatica del pensiero,²⁴⁴ e forse più di altre attesta l'*eteronomia* dell'estetica letteraria insieme alla *specificità simbolica* dei suoi meccanismi comunicativi. Nella sua monografia "retorica" su Sereni, Zanzotto e Giudici,²⁴⁵ Neri si sofferma sul problema "pragmatico" del *riferimento* posto dalle poesie sperimentali del solighese; appurata la comunicatività di fondo dei testi, bisogna indagarne le condizioni specifiche, chiamando in causa con decisione la "posizione" del lettore:

Le perplessità che comunque insorgono riguardano invece il valore comunicativo di un linguaggio che, lo si è visto, giunge frequentemente ai limiti dell'incomunicabilità e della asemanticità, o che costruisce nuove associazioni di senso. Ma forse il punto è proprio questo: il riferimento dell'intero sistema simbolico zanzottiano non contiene alcuna virtù immanente, piuttosto si fonda su un principio di relazionalità tra i fruitori

²⁴⁴ «Indubbia è l'influenza della psicanalisi sull'opera dell'autore, disciplina che gli ha fornito però uno strumento eccezionale di indagine, non certo materiale da trascrivere in versi. È assolutamente da respingere la conseguenza che deriva da un simile rapporto tra linguaggio ed emersione dell'inconscio, poiché conduce inevitabilmente alla concezione di una poesia intesa come creazione irrazionale, frutto di un'ispirazione improvvisa o, appunto, estranea al controllo soggettivo. L'artificiosità dei testi di Zanzotto è la testimonianza, semmai, di un processo opposto, che riversa nell'atto poetico tutta la fatica del pensare e del rappresentare attraverso la scrittura creativa.» Ivi, p. 120.

²⁴⁵ La monografia segue un approccio parallelo e "comparativo", muovendosi tematicamente attraverso i principali dispositivi retorici. Per quanto riguarda le parti dedicate a Zanzotto, si segnala anche il paragrafo *La scomposizione del linguaggio*, lettura retorico-lauserghiana degli sperimentalismi zanzottiani incentrata soprattutto sulla categoria dell'*adiectio-detractio*, cfr. ivi, pp. 105-120.

del testo che rende ragione di tutte le sue aggregazioni di significato, delle catene analogiche investite di nuove connotazioni, di tutti quei luoghi in cui il senso rimane sospeso e non rintracciabile.²⁴⁶

A questo punto Neri, con il sostegno teorico di Franco Brioschi, esclude alla radice qualsiasi ontologizzazione indebita del testo, fondando la sua natura relazionale ed eteronoma proprio là dove lo stile appare più intransitivo e assoluto, sciolto da aspettative e competenze dell'interlocutore:

“Non sono, insomma, le proprietà dell'oggetto che decidono di quale sistema esso è simbolo, bensì è il sistema a cui lo assegniamo nel produrlo e nel percepirlo che decide se e di quale simbolo si tratta”. L'oggetto, scrive ancora Franco Brioschi, deve possedere le proprietà pertinenti, ma occorre stabilire una gerarchia di pertinenza tra tali proprietà: “Siamo noi a istituirle, nel momento in cui *facciamo riferimento* alle sue proprietà secondo questa o quella regola”. Certo, su tale dinamica si fonda ogni sistema di linguaggio, ma le poesie di Zanzotto sembrano riproporre all'origine il problema del riferimento, proprio perché le regole che stipulano gli accordi appaiono reinventate volta per volta. In questa prospettiva, è possibile superare almeno in parte l'annosa dicotomia significato-significante, entro la quale l'interpretazione della poesia di Zanzotto è stata eccessivamente e univocamente ridotta.²⁴⁷

La strada segnata da Neri è chiara: invece che accantonato, il modello “pragmatico” basato sul riferimento dev'essere applicato con maggiore rigore, proprio perché «la sperimentazione di Zanzotto non annulla le relazioni tra gli individui, al contrario le presuppone come una condizione della poesia».²⁴⁸

Seguendo il solco tracciato dalla Neri, il modello teorico di Brioschi può essere applicato in modo ancora più approfondito al caso di Zanzotto. L'operazione presenta una doppia ragione euristica: da un lato è un modo per verificare la tenuta del modello, attraverso l'applicazione a un tipo di poesia almeno in apparenza refrattaria al

²⁴⁶ Ivi, p. 119.

²⁴⁷ Ivi, p. 119. Per le citazioni di Brioschi, F. BRIOSCHI, *Un mondo di individui*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 48-49.

²⁴⁸ L. NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 119.

“nominalismo” brioschiano.²⁴⁹ Dall’altro lato, la poesia di Zanzotto potrebbe venire inclusa in un modello saldamente incentrato sulla letterarietà e sulla sua specificità comunicativa. Come già asserito, anche quando la poesia di Zanzotto tende all’*obscurisme* più radicale, sta comunicando “al limite” questa intransitività, mettendola in scena sul palcoscenico della lirica. Leggere Zanzotto con Brioschi significa rifondare l’operazione di Zanzotto nel dominio della letterarietà, storicizzando e funzionalizzando tanto la sperimentazione linguistica quanto i protocolli e gli accordi pragmatici che regolano la comprensione e l’interpretazione del testo.

La teoria letteraria di Brioschi si configura come una rigorosa critica ai presupposti logici e ontologici dello strutturalismo. Nei saggi raccolti nei suoi scritti teorici (*La mappa dell’impero, Un mondo di individui, Critica della ragion poetica*), Brioschi studia la tendenza dello strutturalismo a recuperare – surrettiziamente e/o inconsapevolmente – un’idea platonica della lingua, basata sulla proliferazione ontologica, cioè sull’idea che il linguaggio “esista” invece di “vigere” come una regola. Figlia di un tale presupposto linguistico, la critica letteraria tende a estremizzare il carattere veritativo del testo, non in senso meramente gnoseologico, ma rispetto a una supposta verità-autenticità ulteriore a cui il testo “sacro” attingerebbe senza riserve:

Che cos’è l’espressione che noi chiamiamo letteraria, l’adempimento di una virtualità coestensiva alla lingua naturale e alla coscienza della comunità, o un regime essenzialmente alternativo di discorso, retto da una sua idiosincratica legalità, una forma indipendente, e magari superiore, di comunicazione e di conoscenza?²⁵⁰

L’ontologizzazione del codice linguistico e letterario non è senza conseguenze sul piano metodologico: se lo strutturalismo è stato una fonte inesauribile di strumenti d’analisi, la sua idea “trascendentale” e “platonica” del codice ha spesso condizionato

²⁴⁹ Cfr. F. BRIOSCHI, *Linguaggi dell’arte*, in ID., *Critica della ragion poetica*, cit., pp. 221-241.

²⁵⁰ F. BRIOSCHI, *Critica della ragion poetica*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 149-176: p. 156.

la scientificità dei risultati. A ben vedere, è proprio in nome di un paradigma di “scientificità forte” (ad oggi superato dall’epistemologia)²⁵¹ che lo strutturalismo ha giustificato la sua più o meno palese ontologizzazione del linguaggio:²⁵²

L’idea stessa di “oggettività” scientifica, cui per lungo tempo si sarebbe ispirata buona parte della tradizione strutturalistica in linguistica e in semiotica, ha contribuito a renderci familiare un’immagine del linguaggio come di un codice indipendente e autonomo (la *langue* «considerata in se stessa e per se stessa»), quasi che i valori linguistici non dipendessero in modo essenziale da ciò che noi *facciamo* con i suoni o i segni grafici ma godessero di una propria specie di esistenza. Entità astratte e teoriche, si badi, e tuttavia sempre *entità*: che è certo un modo di parlarne, ripeto, per nulla innocente sotto il profilo concettuale. [...] A una nozione “giuridica” di codice, costituito esclusivamente da regole, subentra ora una nozione “ontologica” di codice, costituito da entità universali. [...] il soggetto nemmeno più parla il linguaggio, bensì «è parlato» dal linguaggio, o se preferite «dalla dinamica delle funzioni segniche».²⁵³

Dal brano si capisce come la *pars construens* del pensiero brioschiano sia legata a una base teorica di tipo pragmatico. Optando per un’«ontologia più sobria»,²⁵⁴ in cui si ammette l’esistenza di soli individui e non di classi universali,²⁵⁵ è possibile bloccare alla radice la proliferazione nel metodo di “ipostasi” che rendono il “Testo” più simile a una *parusia* che a un elaborato prodotto del lavoro e delle convenzioni sociali. Un’urgenza teorico-metodologica della massima importanza riguarda dunque la demistificazione dello stereotipo del linguaggio poetico, «per eccellenza autonomo, intransitivo, plurivalente».²⁵⁶ Oltre il mito della *differentia specifica*, che guida la

²⁵¹ Cfr. M CERUTI, *La fine dell’onniscienza*, cit.

²⁵² Ontologizzazione che ha però il suo antecedente ideologico nell’irrazionalismo ottocentesco e modernista, a sua volta collegato a dinamiche storico-sociologiche connesse all’evoluzione dell’industria culturale. «Più in generale, la letteratura del modernismo tende a definirsi in termini contrastivi, polemici, antagonistici, rivendicando un nucleo irriducibile di autonomia che volta a volta la oppone ai saperi discorsivi, alle pratiche strumentali, al mondo alienato della tecnica e del principio di prestazione, come depositaria di superiori valori conoscitivi, morali ed esistenziali, o anche semplicemente edonistici, capaci di risarcirne l’autenticità.» F. BRIOSCHI, *Nel segno di Chronos*, in ID., *Critica della ragion poetica*, cit., pp. 60-78: p. 72.

²⁵³ F. BRIOSCHI, *Come non sono diventato un semiologo*, in ID., *Critica della ragion poetica*, cit., pp. 242-256: pp. 251-253.

²⁵⁴ F. BRIOSCHI, *Semantica della finzione*, in ID., *Critica della ragion poetica*, cit., pp. 195-218: p. 200.

²⁵⁵ La descrizione teorica del sistema letterario di Brioschi si basa su una complessa dimostrazione logica, ispirata perlopiù a Nelson Goodman e Andrea Bonomi.

²⁵⁶ F. BRIOSCHI, *Critica della ragion poetica*, cit., p. 156.

fondazione jakobsoniana della funzione poetica (e, “a cascata”, di tutte le formulazioni teoriche che a essa si ispirano) è dunque necessario superare il «principio dell’analisi immanente»²⁵⁷ e fondare la ricchezza o l’opacità semiotica del testo letterario al di fuori di esso, in un “mondo di individui” e non di assunti metafisici. Nella teoria nominalista di Brioschi – che si ispira fortemente a *I linguaggi dell’arte* di Nelson Goodman²⁵⁸ – acquistano così una grande importanza due «primitivi pragmatici»: il riferimento e la convenzione. Tenendo ferma la base convenzionale del linguaggio, ch’è quasi sempre il prodotto di un accordo sociale, l’intransitività tipica di tanto novecentismo non viene così svalutata esteticamente, ma ripensata in base ad altri presupposti, in grado di restituirne più efficacemente il funzionamento:²⁵⁹

Da qui il profondo mutamento di senso che assume, in Goodman, il tema tradizionale dell’opacità, o intransitività, dell’opera d’arte. [...] Appare evidente il parallelismo, supponiamo, con l’analogo ruolo svolto dalla ‘funzione poetica’ di Jakobson: la “concentrazione sul messaggio”, da parte di un fruitore chiamato a percepirlo nella sua irriducibile individualità formale. Ma, rispetto a Jakobson, l’intransitività non ha nulla a che vedere con una pretesa “autoreferenzialità” o “sospensione del riferimento”. Lungi dal sospendere il riferimento, l’opera d’arte è opaca semmai, perché sono in atto determinate modalità di riferimento. [...] Noi abbiamo qui anche un mutamento decisivo di soggetto: mentre è il testo che possiede le proprietà che possiede, siamo noi che facciamo riferimento ad esse. La concezione dell’atteggiamento estetico come azione, piuttosto che come disposizione ad accogliere passivamente l’impronta “intrinseca” delle cose, non potrebbe trovare conferma più coerente.²⁶⁰

È questo l’approccio con cui vorrei pensare alla difficoltà della poesia zanzottiana: l’intransitività non deriva dalla sospensione della funzione referenziale, ma dalla complessità e dalla varietà con cui il testo esercita tale funzione. Non bisogna credere che Zanzotto sia uno zelota dell’opacità e dell’autotelìa del testo: il poeta è ben

²⁵⁷ Ivi, pp. 164-165.

²⁵⁸ N. GOODMAN, *I linguaggi dell’arte*, Milano, il Saggiatore, 2013. Cfr. ID., *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza, 2008.

²⁵⁹ Anche considerando casi estremi amati da Zanzotto, come le xenoglossie, il linguaggio patologico-autistico, i referti “automatici” di chi viaggia nell’*espace du dedans*, ad esempio grazie all’uso di droghe, non cambiano i termini della questione. Dal momento che i testi “anomali” vengono immessi nel circuito letterario, acquistano una base pragmatica e sono descrivibili per mezzo di protocolli (*habitus*) d’interazione condivisi.

²⁶⁰ F. BRIOSCHI, *Linguaggi dell’arte*, cit., p. 240.

consapevole, fin dagli esordi, dello statuto finzionale del testo letterario. Ma la sua poesia, ben più di quella di altri grandi autori italiani, ha risentito dell'influsso della cultura strutturalista, e non solo per quanto riguarda le questioni strettamente legate alla lingua. Zanzotto è un poeta-intellettuale con un rapporto privilegiato con le teorie strutturaliste: oltre a essere costantemente aggiornato, spesso anticipa come un pioniere la ricezione italiana, anche per la sua prossimità con la cultura francese, centro di elaborazione e irradiazione del pensiero strutturale. Tali teorie inoltre coincidono spesso con gli stessi motivi tematici delle poesie, quando non ne costituiscono l'impulso genetico. Tra lacanismo, neo-heideggerismo, antropologia strutturale e decostruzionismo (per citare solamente i filoni più evidenti), Zanzotto si segnala come un letterato in cui il versante speculativo conta almeno quanto il lavoro sullo stile. Potremmo quasi definirlo un *intellettuale-poeta*, se non corressimo il rischio di svalutare la sua indiscutibile capacità tecnica o la qualità formale dei suoi risultati.

Tornando al pensiero di Brioschi, è utile soffermarsi sull'interpolazione di due "piani complementari" relativi allo statuto della letterarietà. Per Brioschi un testo è letterario se contemporaneamente sottoposto a *condizioni pragmatiche e condizioni simboliche*.²⁶¹ Le condizioni pragmatiche coincidono, almeno in via preliminare, con il *riuso*; quelle simboliche riguardano le modalità con cui il testo *fa riferimento*, cioè, in prospettiva nominalista, svolge la sua funzione comunicativa. Il riuso – concetto di origine lausberghiana – coincide con la pratica istituzionale di concepire un testo *come letterario*, sottraendolo al destino effimero dei discorsi di consumo (come la conversazione orale) per destinarlo a una fruizione reiterata nel tempo. Le condizioni simboliche del testo letterario coincidono perlopiù con i *valori esemplificazionali*: nel testo letterario non contano soltanto *denotazione* ed *espressione*, ma anche *l'esemplificazione*. L'esemplificazione è una modalità del riferimento che può essere intesa come l'inverso della denotazione: un campione di tessuto esemplifica la sua composizione, ma non ad esempio la sua forma. Un testo esemplifica una proprietà che possiede, perché sono i lettori a fare riferimento a quella proprietà e non ad altre,

²⁶¹ Cfr. F. BRIOSCHI, *Critica della ragion poetica*, cit., pp. 171 e ss.

in una serie di atti di lettura regolati socialmente. Un endecasillabo formato per caso all'interno di un testo in prosa non esemplifica la sua "proprietà" metrica, perché il fruitore non farà riferimento a quella determinata proprietà. D'altra parte, il finto testo di Stanley Fish può dare vita alle più raffinate interpretazioni, proprio perché viene letto "pragmaticamente" come letterario, anche se è un falso costruito *ad hoc* per l'esperimento.²⁶² Il meccanismo dell'esemplificazione permette di costruire una teoria integrale dello stile, che valga in modo diversificato per ciascuno degli spessori simbolici del testo. Studiare le modalità del riferimento implicate in un testo letterario, studiare il modo in cui esso esemplifica la sua letterarietà, in una prospettiva strettamente pragmatica, è la sfida posta dalla speculazione teorica di Brioschi.

Se una semantica intensionale e autonoma ha dato vita a un fiorente repertorio di metodi, anche una pragmatica estensionale del testo poetico può farlo: si tratta di aprire gli strumenti di analisi alla linguistica testuale, alla retorica (intesa come teoria dell'argomentazione, con Perelman e Olbrechts-Tyteca),²⁶³ allo studio dei valori esemplificazionali. In tale direzione, è possibile giungere a riconsiderare la capacità simulativa delle opere, fondando pragmaticamente la concezione del testo come "modello di mondo".²⁶⁴

Nel caso di Zanzotto, un tale approccio permette di sfuggire definitivamente a quel fenomeno che ho chiamato *attrazione della poetica*, analizzandolo come parte integrante della stessa dinamica testuale. Propongo allora di ragionare sulla sperimentazione linguistica zanzottiana innanzitutto a partire dalle condizioni

²⁶² S. FISH, *C'è un testo in questa classe?: l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1987.

²⁶³ C. PERELMAN – L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2001.

²⁶⁴ Un altro importante spunto di Brioschi, passibile di numerosi sviluppi applicativi, è il concetto di semantica della finzione, basato sul concetto di l-esistenza mutuato dalla logica di Andrea Bonomi. I mondi del testo non vanno sovradeterminati dal punto di vista ontologico: in una prospettiva nominalista, le entità modellizzate nel testo letterario partecipano dello stesso statuto ontologico delle entità linguistiche. Cioè, semplicemente, non esistono, o meglio "esistono" di un'esistenza modalizzata, vera solo in mondi di finzione. L'esistenza linguistica, o l-esistenza, rende giustizia alla specificità dell'esperienza letteraria, e insieme la connette a quella cultura della simulazione che gioca un ruolo via via più importante nella modernità (ma che forse è stata una componente antropologica di base, a partire dalle manifestazioni artistiche d'epoca preistorica). «L'esistenza linguistica non è un'esistenza "oggettiva", "creata" dal testo ma al tempo stesso imprigionata nel testo. Essa dipende dalla nostra attività metalinguistica: che è appunto un'attività, una nostra attività. Per quanto vincolata al linguaggio, voglio dire, la l-esistenza può prendere forma soltanto in una dimensione pragmatica.» F. BRIOSCHI, *Semantica della finzione*, cit., p. 216.

pragmatiche e simboliche a cui Brioschi lega lo statuto delle opere letterarie. Oggettivare le condizioni pragmatiche del testo poetico significa ragionare sulle regole del “gioco comunicativo” messo in atto con la lettura.

A questo proposito, il concetto di *riuso* può essere articolato e ampliato. Cosa significa leggere e rileggere un testo di Zanzotto? Perché si rilegge? Quali protocolli di lettura, storicamente determinati, entrano in gioco? Quale orizzonte d’attesa è iscritto nel testo, e quale idea di poesia è presupposta e insieme avallata da tale riuso?

In primo luogo, la poesia di Zanzotto comporta un tipo di riuso che chiamerei *ingenuo/elitario*. Posto che nella società il pubblico della poesia novecentesca e contemporanea costituisce una “nicchia nella nicchia”, la poesia di Zanzotto è ulteriormente connotata in senso iperletterario. Il motivo non è tanto, o non solo, l’oscurità formale “in sé”, ma specialmente la privatezza dell’universo mentale e culturale messo in campo nei testi. In questo sta il cuore più nascosto del lacanismo di Zanzotto: i testi di Lacan sono oscuri, oltre che per le arguzie e i *calembours* al limite del nonsenso, perché sono costituiti come un’esegesi infinita di testi e pensieri altrui, di cui però viene presupposta la conoscenza da parte degli ascoltatori/lettori. Tale esoterismo, apertamente esibito, possiede una funzione performativa a finalità terapeutica, ma è anche spia di un atteggiamento teoretico estremamente libero, che mescola le fonti culturali più diverse, piegandole con audacia ai propri fini argomentativi.

Le due possibilità del riuso nel caso dei testi “esoterici” coincidono con la *valorizzazione ingenua* o col *reimpiego elitario*. Da un lato, la via più facile è quella di subire la fascinazione tipica del *trobar clus*: ciò che è oscuro piace perché si presuppone che la difficoltà implichi automaticamente profondità di pensiero. Dall’altra, la fruizione diventa forzatamente elitaria, se non altro per l’investimento temporale necessario a penetrare la complessità del testo zanzottiano,²⁶⁵ dipanando uno a uno i fili di cui è composta tanto la matassa intertestuale “extra-letteraria” quanto quella dei percorsi isotopici interni al *corpus* (per tacere della complessità più

²⁶⁵ «Il progetto estetico che entrambi [Giudici e Zanzotto] realizzano è fondato sì su una struttura dialogica, ma esclude il vasto consenso dei fruitori: la lingua di Zanzotto, lo si è visto, implica uno sforzo di interpretazione che penalizza l’immediatezza di lettura.» L. NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici*, cit., p. 137.

strettamente formale e delle sue motivazioni semantiche).

È dunque necessario individuare una seconda specificità pragmatica, il *culturalismo lirico*. I testi di Zanzotto, se letti in profondità, obbligano il lettore a un continuo movimento pendolare tra messa a fuoco concettuale e resa lirica. Il mito dell'uso delle tessere culturali come "materiali da costruzione" va decostruito, o meglio rivisto: come testimonia il bel lavoro sugli avantesti compiuto da Luca Stefanelli,²⁶⁶ la poesia di Zanzotto è "supersatura" di motivi culturali, e si presenta anzi come un vero e proprio precipitato in cui la speculazione dell'autore è distillata e concentrata nella verticalità sapienziale della lirica.

Un'altra condizione pragmatica rilevante, lo si è visto nel par. 3.1, è una sorta di *vincolo macrotestuale*: come e più dello standard novecentesco, il *corpus* di Zanzotto è soggetto a crescere su se stesso attraverso legami interni che vanno dall'autocitazione all'ipertrofia della rete isotopica. Le competenze per fruire "correttamente" il testo zanzottiano si acquisiscono alla scuola stessa del *corpus*: se pensiamo alla poesia come a una situazione comunicativa basata su un *accordo specifico*²⁶⁷ condiviso dagli attori, nel caso di Zanzotto l'accordo è fluido (continuamente rinegoziabile), altamente specializzato (quindi meno dipendente da protocolli che caratterizzano situazioni comunicative standard) e cumulativo, perché fortemente legato al macrotesto.

L'ultima condizione pragmatica, fortemente imbricata alle altre, è stata già ampiamente indagata: la *densità della poetica*, cioè la tendenza ad assumere i principi metacomunicativi tematizzati o presupposti dal testo come istruzioni per l'esegesi.

Passando alle condizioni simboliche, il primo rilievo che salta all'occhio, da *La Beltà* in avanti (ma si potrebbe risalire, con le dovute differenze tecniche, fino a *Dietro il paesaggio*) è l'attenuazione della funzione referenziale. Si potrebbe parlare, a prima

²⁶⁶ Si veda in particolare il capitolo II, 'Implicazioni macrotestuali e intertestuali nella genesi di *Pasque*', in L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., pp. 46-119; cfr. ID., *Attraverso la «Beltà»*, cit.

²⁶⁷ L'accordo è una nozione di base della teoria dell'argomentazione: «sia lo svolgimento, sia la base dell'argomentazione, presuppongono l'accordo dell'uditorio. L'accordo può riferirsi al contenuto delle premesse esplicite, come ai collegamenti particolari utilizzati e al modo di utilizzarli: da un estremo all'altro l'analisi dell'argomentazione concerne quanto si ritiene ammesso da parte degli ascoltatori.» C. PERELMAN – L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, cit., p. 69. Per gli «accordi specifici» (ivi, p. 109), si veda il nesso con nicchie specializzate di "pubblico": «esistono degli accordi propri ai cultori di una disciplina particolare, sia essa di natura scientifica o tecnica, giuridica o teologica. Questi accordi costituiscono il corpo di una scienza o di una tecnica, possono risultare da alcune convenzioni o dall'adesione a certi testi, caratterizzano alcuni auditori.» Ivi, p. 105.

vista, di sospensione moderata del riferimento: la lingua, invece di rappresentare o riferirsi a stati di cose, prolifera su se stessa, «in turbinosa emancipazione»²⁶⁸ dai significati. Le cose sono però più complesse: quello che avviene in *13 settembre*, in *Per lumina, per limina*,²⁶⁹ o in qualsiasi testo de *La Beltà*, non è una vera e propria sospensione del riferimento, ma una modifica delle dinamiche interne al riferimento. Mi spiego: secondo Brioschi la denotazione è solo uno dei modi in cui il testo letterario fa riferimento; oltre alla *denotazione*, il testo lavora secondo i meccanismi dell'*espressione* e dell'*esemplificazione*. L'equivoco teorico relativo alla sospensione del riferimento, per Zanzotto come per qualsiasi altro poeta "sperimentale", sta nello schiacciamento del riferimento sulla denotazione,²⁷⁰ nell'ottica di un'estetica anti-referenziale del testo letterario. Ma anche espressione e connotazione (o, con Brioschi, l'esemplificazione) sono forme di riferimento, modi in cui agiamo con i segni. In questa prospettiva referenziale è possibile leggere la poesia di Zanzotto: ad essere sospesa e indebolita è la funzione denotativa (o mimetica) del linguaggio, l'uso "mimetico" in senso stretto, come rappresentazione di un reale convenzionalmente rapportabile agli stati di cose di cui facciamo quotidianamente esperienza. Abbassando al minimo il "volume" della denotazione, la pressione del riferimento viene convogliata negli altri canali liberi: *espressione* e, specialmente, *esemplificazione*. Si può quindi parlare di *iper-esemplificazione*, in cui questa modalità del riferimento è investita della responsabilità semantica e in definitiva estetica che caratterizza il testo. Prendiamo come esempio questo brano da *La Beltà* (*La perfezione della neve*, vv. 17-25):

E la tua consolazione insolazione e la mia, frutto

²⁶⁸ Il concetto è tolto dalla lettura di Agosti di *13 settembre 1959* (variante). S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, cit., p. 38.

²⁶⁹ Altro campione dell'autonomia del significante secondo Agosti, cfr. *supra*, p. 306.

²⁷⁰ «È frequente nella letteratura linguistica (la teoria delle funzioni di Jakobson ne è un esempio) l'identificazione tra riferimento e denotazione.» F. BRIOSCHI, *Teoria e insegnamento della letteratura*, in ID., *La mappa dell'impero*, cit., p. 148. «il meccanismo dell'esemplificazione appare pressoché identico a quello della connotazione così come è descritto da Hjelmslev [...] Nelle versioni correnti, tuttavia, la connotazione viene spesso presentata sbrigativamente come una caratteristica distintiva del linguaggio letterario, ed è intesa come qualcosa che "sospende" il riferimento (identificato arbitrariamente con la denotazione). Con ogni evidenza, l'esemplificazione non ha nulla a che vedere con queste versioni (estranee, ripeto, a quella di Hjelmslev): lungi dal sospendere il riferimento, essa è una forma di riferimento.» F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, in ID., *La mappa dell'impero*, cit., pp. 189-231: p. 210.

di quest'inverno, allenate, alleate,
 sui vertici vitrei del sempre, sui margini nevati
 20 del mai-mai-non-lasciai-andare,
 e la stella che brucia nel suo riccio
 e la castagna tratta dal ghiaccio
 e – tutto – e tutto-eros, tutto-lib. libertà nel laccio
 nell'abbraccio mi sta: ci sta,
 25 ci sta all'invito, sta nel programma, nella faccenda.

È chiaro che i procedimenti messi in campo rappresentano, *mimano* – come è stato messo in luce da molte parti – quel meccanismo di proiezione del paradigmatico nel sintagmatico che per Jakobson rappresenta la funzione poetica. Il sintagmatico ospita il paradigmatico, nel senso che la sintassi linearizza il principio di equivalenza, con la conseguente estromissione delle regole di combinazione²⁷¹ in favore di procedimenti giustappositivi che seguono il criterio della somiglianza formale. Si ha quindi accostamento per *derivatio* grammaticale (*consolazione insolazione*, v. 17, con anche rima baciata interna); paronomasia stretta per sottrazione di una lettera (*allenate, alleate*, v. 18); proliferazione allitterante (*vertici vitrei*, v. 19); semantizzazione di *syncategorematica* opposti (*sempre* e *mai*, avverbi probabilmente sostantivati che in questo caso sono qualcosa di più di mere parole vuote); passaggio repentino da una “transizione semantica” a una *iunctura* a base grammaticale, con balbettamento allitterante (*tutto eros > tutto lib.* [rimando inevitabile alla *libido*, qui ridotta ad abbreviazione] > *libertà nel laccio, nell'abbraccio* [in cui però il motivo erotico portante non viene abbandonato, ma anzi è moltiplicato da un addossamento preposizionale, con rima interna scopertamente petrarchesca]).²⁷²

Un volta riconosciuto in sede esegetica il meccanismo di “proliferazione paradigmatica”, si impongono due strade: o postulare, con Jakobson, che il testo di Zanzotto si avvicina radicalmente all'essenza del “poetico”, scivolando più o meno inevitabilmente verso la sospensione del riferimento; o valorizzare, in prospettiva pragmatica, quella che Carbognin ha chiamato a ragione *dismisura retorica*.²⁷³

²⁷¹ Come secondo Agosti, cfr. *supra*, pp. 291 e ss.

²⁷² «e nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio: né per suo mi riten né scioglie il laccio», *Rerum vulgarium fragmenta*, 134, vv. 3, 6.

²⁷³ F. CARBOGNIN, *L'«altro spazio»*, cit., pp. 135-160.

Sviluppando questa seconda alternativa attraverso le teorie brioschiane, si noterà come l'indebolimento della denotazione (o funzione referenziale) comporti un vero e proprio sovraccarico delle altre modalità di riferimento. Si dirà allora che il testo "iper-esemplifica" ad esempio la patina letteraria, iperbolicamente realizzata attraverso l'eccesso di figure di parola e di pensiero. Altri oggetti teorici esemplificati sono la stessa funzione poetica – vero e proprio mito fondativo della cultura letteraria negli anni de *La Beltà* – e il linguaggio dell'inconscio, con le sue catene significanti che proliferano all'infinito.

L'adozione di questa prospettiva non è un modo per negare la densità semantica della poesia di Zanzotto, ma permette di fondare razionalmente la ricchezza e l'originalità dei procedimenti sperimentali messi in campo. Anche l'ambito dell'espressione risulta radicalizzato e quasi ingolfato: per via dell'estrema privatezza lirica e della densità dei riferimenti culturali, la sperimentazione di Zanzotto implica un registro metaforico "in subbuglio", che costringe a una continua rinegoziazione degli accordi riguardanti i *realia* chiamati in causa nei tropi. Si veda ad esempio *Pasqua di maggio* (capitolo IV), complessa "fantasia regressiva" in cui la teoresi antropologico-psicanalitica si fonde con suggestioni scientifiche, etologiche, mediche, nel contesto di una testualità franta e insieme ricorsiva, dal lato sintattico e visuale.

Abbassando il "volume" della denotazione al minimo, gli aspetti formali e connotativi vengono potenziati indefinitamente. La riduzione del riferimento avviene attraverso una specie di atomizzazione delle sequenze lineari che costituiscono il testo: in questo processo la sintassi gioca un ruolo cruciale. Una sintassi centrifuga basata sistematicamente sull'*adiectio* – dominante nel *corpus* dall'esordio in giù – costituisce il "continuo" che Zanzotto sloga attraverso anomalie semantiche che vanno dall'analogismo spinto ai limiti dell'inconsequenza testuale. Si genera così l'effetto di «continuo nel discontinuo»: ²⁷⁴ ogni punto o nodo del testo è, al limite, in sé compiuto, ²⁷⁵ ed è impossibile prevedere la direzionalità, l'orientamento, gli sviluppi successivi della catena discorsiva. Come già notato, il testo "impone" i suoi protocolli

²⁷⁴ A. ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, cit., p. 265.

²⁷⁵ Dal Bianco dimostra che qualcosa di simile avviene per la metrica del primo Zanzotto.

di lettura, agendo pragmaticamente sulle presupposizioni del lettore, che vengono spesso disattese: il lettore si trova a sperimentare uno straniamento continuo che comporta la rinegoziazione dei protocolli di intesa, subendo una sorta di tirannia comunicativa. Il lettore viene contemporaneamente “fidelizzato” dagli artifici letterari (abbondanti e scoperti) e frustrato dalle enormi difficoltà di ricostruire la semantica del testo. La vera tecnica sperimentale di Zanzotto riguarda così la *dispositio*, il montaggio imprevedibile di unità a denotazione più o meno bassa ma che è sempre possibile ricondurre alle urgenze tematiche del *corpus*, magari per via macrotestuale. Unità “puntiformi” e non comunicanti, ma dotate di una continuità semantica il cui tragitto è a priori indecidibile, perché appannaggio dell’universo di senso privato dell’autore. Il saggio di Jean-Joseph Goux, *Derivabile e inderivabile*, che ho impiegato nell’analisi critica dell’introduzione di Agosti, si rivela utile anche per comprendere i procedimenti testuali zanzottiani. Il discorso di Zanzotto è davvero simile a una curva continua non derivabile,²⁷⁶ composta di punti contemporaneamente connessi e slogati tra loro.

All’esemplificazione testuale è possibile ricondurre anche il citazionismo spinto che caratterizza pressoché ogni componimento. Dal punto di vista simbolico, la citazione implica il riferimento a una serie di valori attribuiti (dall’autore o dal canone) al testo di partenza: pensiamo ad esempio al dialogo con l’opera dantesca, che attraversa per intero il *corpus*.²⁷⁷ Il dantismo non è solo recupero erudito, ma esemplifica un’idea totale di poesia, una specie di baluardo psicologico-stilistico a cui Zanzotto non smette di “fare riferimento” davanti ai tanti mostri che lo tormentano dall’interno e dall’esterno (la nevrosi, il terrore della guerra fredda, l’ecosistema deturpato, *et coetera*);²⁷⁸ gli ipotesti danteschi, puntelli inseriti nel caos informale de *La Beltà* e delle altre opere, esemplificano la fede nella tradizione e nella poesia,²⁷⁹ insieme alla messa in crisi, vorrei dire quasi alla rigenerazione della tradizione che è uno degli

²⁷⁶ Cfr. *supra*, pp. 302 e ss.

²⁷⁷ Per Tassoni, Dante in Zanzotto «forma un concreto ipotesto dentro la poesia, senza che se ne parli mai in un vero e proprio saggio.» L. TASSONI, *Caosmos*, cit., p. 12

²⁷⁸ Sono numerosi i casi di reimpiego scoperto di tessere, ma è diffusa anche la presenza di prestiti lessicali o di rime dalla *Commedia*.

²⁷⁹ Ne è un esempio il dantismo di *Oltranza oltraggio* (già nel titolo), in cui la Beltà è definita in termini paradisiaci e “apofatici”, come qualcosa di irraggiungibile dalla parola poetica

obbiettivi intellettuali dello Zanzotto maturo. Per Zanzotto, il tassello dantesco, magari anche muto o grammaticalizzato – come le rime della *Commedia* sparse ne *La Beltà* – rimanda a un’idea sacrale della poesia, basata sulla forza inclusiva del linguaggio poetico (il poema come *summa* dell’universo visibile e di quello invisibile) e contemporaneamente sullo scarto inesauribile tra la lingua e il suo oggetto (che Dante inscena alla fine del *Paradiso*).²⁸⁰

Riassumendo, la poesia sperimentale di Zanzotto si contraddistingue per una particolare realizzazione del riferimento: la funzione denotativa si abbassa d’intensità in favore di un potenziamento abnorme di esemplificazione ed espressione. Secondo Brioschi, nell’esemplificazione letteraria ogni elemento del testo può essere significante:²⁸¹ Zanzotto persegue questa estensione del linguaggio al di là dell’uso (sia poetico sia comune), per fabbricare una lingua oscura per saturazione comunicativa e non per intransitività afasica od orfica.

A questo proposito, anche la dominante metacomunicativa è legata al problema dell’esemplificazione. La poesia “iperesemplifica” perché mette in scena, in condizioni di oltranza, la stessa dinamica dell’esemplificazione alla base della letterarietà. In altre parole, il testo di Zanzotto si impone come un campione del meccanismo esemplificazionale: mostra cioè come, al di là di preoccupazioni denotative o tradizionalmente mimetiche, qualsiasi elemento della lingua possa funzionare secondo le leggi dell’esemplificazione, facendo riferimento. È questo il caso, ad esempio, delle parole vuote, degli inserti prosastici, delle zone in cui il linguaggio è spinto verso l’afasia o il nonsenso. Si veda questo verso: «L’archi-, trans, iper, iper (amore) (statuto del trauma)» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IV, v. 1), solitamente usato come esempio di semantizzazione dei suffissi: il verso esemplifica la lingua disarticolata e proliferante del paradigma, ma è il meccanismo stesso dell’esemplificazione, cioè del fatto che qualunque materiale semantico e

²⁸⁰ Cfr. A. ZANZOTTO, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, cit. Ad esempio, sempre in *La perfezione della neve* la citazione dantesca dei vv. 11-13 («Ma come ci soffolce, quanta è l’ubertà nivale, | come vale: a valle del mattino a valle | della luce plurifonte») rimanda ironicamente all’integrità ideologico-poetica del modello, contrabbandandola sotto la copertura del sarcasmo nel “caos” storico-culturale di fine anni Sessanta.

²⁸¹ Cfr. F. BRIOSCHI, *Teoria e insegnamento della letteratura*, cit., pp. 163-166.

formale può essere usato per significare all'interno del sistema letterario. La potenza simbolica dell'esemplificazione letteraria è tale da applicarsi a qualsiasi "stringa linguistica", dal balbettamento pregrammaticale all'inserito ipercolto. La differenza tra un sonetto di Petrarca e il lavoro di Zanzotto sta nell'indebolimento della funzione denotativa e nello spettro dei materiali simbolici impiegati. Anche un verso della *Commedia*, o di qualunque opera più o meno legata alla tradizione, mette in atto dinamiche di riferimento esemplificazionale, ma nel caso di Zanzotto l'operazione si dà, per così dire, in purezza; inoltre, l'uso di un linguaggio assolutamente privato, che pone esso stesso i suoi protocolli di intesa e le sue condizioni di accordo, finisce per far risaltare le dinamiche esemplificazionali con maggior vigore.

Riassumendo, la poesia di Zanzotto si inserisce saldamente nelle dinamiche *normali* della lingua letteraria; si distingue semmai da altre esperienze poetiche più comuni per un *più* e non un *meno* di comunicazione. La semantica del testo poetico non viene annullata nella sospensione del riferimento, o nel linguaggio che significa, autoreferenzialmente, se stesso, ma bensì è potenziata in un *surplus* simbolico, tutto incanalato nell'esemplificazione e nell'espressione.

Si può dunque affermare che la poesia di Zanzotto metta in atto una vera e propria forma di *iperriferimento*: in primo luogo, perché esemplifica a tutti i livelli, sfruttando estensivamente una proprietà tipica di ogni testo letterario; in secondo luogo, per l'oltranza con cui il riferimento viene praticato, sul piano dell'espressione e dell'esemplificazione; in terzo luogo, perché esemplifica al quadrato, cioè propone se stessa come un campione del funzionamento della testualità letteraria (è poi il fruitore a fare riferimento agli oggetti in questione, seguendo i protocolli di intesa inscritti nel testo e nel sistema di convenzioni legate alla fruizione del testo poetico novecentesco).

Pensare a Zanzotto come a un poeta comunicativo non significa negare o ridurre la portata del suo *obscurisme*: la poesia di Zanzotto è impervia non perché spinge il linguaggio oltre se stesso, ma perché potenzia, estensivamente ed intensivamente, i meccanismi classici della letterarietà. Questo anche dove la poesia si ponga apertamente in contrasto con tali meccanismi, o dove ne metta in scena il superamento. Come ho cercato di sostenere lungo questo capitolo, la poesia di Zanzotto, per motivazioni storiche e morfologiche, è stata organica al *milieu* culturale strutturalista.

È dunque possibile e auspicabile tarare gli strumenti su un paradigma diverso (linguistico prima che letterario), aperto alla dimensione comunicativa, alla pragmatica e alla testualità, ma anche a questioni interazionali legate alla “periferia antilirica”. Rispetto alla sua appartenenza al genere, la poesia di Zanzotto tende a essere interpretata come caso extravagante o isolato: in realtà si colloca saldamente al centro di alcune tendenze della lirica novecentesca. Si pensi all’estensione dei contenuti, alla tendenza metacomunicativa, alla mescolanza dei registri, al problema dello statuto dell’io e a quello del confronto con saperi alternativi a quello umanistico. Rispetto a quest’ultimo punto, Zanzotto si rivela addirittura legato a modelli pre-moderni, che precedono la specializzazione dei saperi moderni. Zanzotto è un intellettuale davvero onnivoro, aperto sia alle scienze dure sia alle moderne discipline umanistiche, e allo stesso tempo deciso a far confluire tutti i campi del sapere nel crogiolo dell’esperienza poetica. Sotto il profilo epistemologico, Zanzotto è assolutamente dantesco, di un dantismo formale e non materiale, votato alla costruzione di una moderna enciclopedia del sapere che, per quanto diversificata, tende sempre a rovesciarsi nel *tout se tient* della poesia.²⁸² A questo proposito, non si deve trascurare l’aspetto teologico della cultura zanzottiana: come la critica ha mostrato,²⁸³ il motivo del sacro è uno dei più produttivi nel *corpus*. Al di là delle singole declinazioni, tra *logos erchomenos* “paolino”, *tremendum* veterotestamentario, religiosità popolare e suggestioni orientali, vale la pena di concentrarsi su una conseguenza più generale. Il senso del sacro in Zanzotto implica un rapporto particolare con la conoscenza, si rovescia, cioè, in una posizione epistemologica, che comporta un doppio movimento: da un lato, la massima apertura tematica e formale, l’irriducibilità semantica di ogni *quantum* che compone l’universo poetico; dall’altro, ogni componente slogata, ogni stato del sistema, anche quando rasenti l’autismo, viene riassorbito in una specie di perenne *kairos*, di slancio verso un massimo di senso e di felicità umana. Se si accettano questi presupposti, pare ancora più necessario dimostrare come il testo di Zanzotto mira sempre a un sovrappiù

²⁸² Cfr. A. ZANZOTTO, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, cit.

²⁸³ Cfr. S. DAL BIANCO, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, cit.; L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà»*, cit.; ID., *Il divenire di una poetica*, cit.; AA. VV., *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto: atti del convegno, Abbazia di Praglia, 6 ottobre 2012*, a cura di Mario Richter e Maria Luisa Daniele Toffanin, Pisa, Ets, 2013.

di senso, anche quando ne drammatizza l'assenza o ne inscena l'inseguimento, come forsennato brancolare tra le "discontinuità" e le pieghe del linguaggio.

IV

PASQUA DI MAGGIO:

AL VERTICE

DELL' OBSCURISME

4.1. CONDIZIONI DI TESTUALITÀ E MANIERA SPERIMENTALE

L'ipotesi circa la radicale comunicatività della poesia di Zanzotto comporta l'apertura di una serie di questioni euristiche non più rimandabili, pena l'inefficacia o l'incoerenza dell'analisi. L'approccio "brioschiano", come si è visto, chiama in causa una ridiscussione del paradigma letterario e prima di tutto linguistico sotteso agli strumenti dell'analisi testuale. In particolare, la teoria del riferimento e dei valori esemplificazionali vede l'ingresso della pragmatica nel cuore stesso delle «condizioni simboliche» che istituiscono la letterarietà del testo. Mi propongo ora di commentare un campione significativo tratto dal *corpus* "sperimentale", *Pasqua di maggio*, cercando di sviluppare le conseguenze di quanto discusso sul piano teorico-metodologico nel capitolo III.

Pasqua di maggio è un poemetto articolato in 9 sezioni non numerate incluso in *Pasque*, collocato verso la fine della sezione eponima. Insieme a *La pasqua a Pieve di Soligo*, è tra i componimenti più impegnativi dell'intera raccolta, tanto sul piano teoretico quanto su quello stilistico-formale. Collocandosi ai vertici dell'*obscurisme* zanzottiano, *Pasqua di maggio* costituisce un ottimo banco di prova per sondare le caratteristiche specifiche dell'interazione comunicativa istituita dal testo e analizzarle sotto il profilo semantico e pragmatico. Il tema generale del poemetto è noto: una regressione onirica verso la prelingua materna s'innesta nel culmine liturgico della Pasqua, che cade però a maggio, con realizzazione dell'*adynaton* contenuto in un «detto popolare».¹ A una prima lettura, *Pasqua di maggio* presenta tutte le caratteristiche tipiche del "verbalismo" informale di Zanzotto: disposizione tabulare, grafismi, proliferazione del significante, asintattismo, *calembours*, montaggio libero di «allusioni saggistiche»² *et coetera*. Aumentando la profondità dell'analisi, il poemetto risulta costruito su un'intensa sovrapposizione di suggestioni tematiche e figurali. Richiamando gli strumenti utilizzati nel capitolo II, l'oltranza più accesa sembra riguardare il montaggio. Dal punto di vista figurale, *Pasqua di maggio* funziona attraverso due spinte complementari e integrate: da un lato l'"addensamento" attorno ad alcune scene teoretico/visive, dall'altro l'"annodamento"

¹ «Quando Pasqua verrà di maggio...», A. ZANZOTTO, *Note a Pasque*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 455-460: p. 458.

² Cfr. *supra*, p. 257.

dei percorsi semantici in una struttura spezzata e non lineare. Per scene teoretico/visive intendo evocazioni di immagini dotate di un valore filosofico riflessivo, che però non viene esplicitato direttamente. Il termine *scena* sembra più appropriato di quello di inquadratura, perché il regime figurale di *Pasque* è fondamentalmente molto più vischioso e mobile di quello di *Dietro il paesaggio* e delle altre opere della prima fase.

Lo svolgimento della dimensione teoretica è affidato perlopiù all'intertestualità o alla "supposta" capacità di decodifica del lettore, le cui "conoscenze pregresse" dovrebbero almeno in parte coincidere con quelle dell'autore. Si pensi allo sviluppo del motivo dell'uovo, che ha funzione portante in tutto il componimento ed è "deposito" di molteplici significati: l'uovo ritorna in numerose scene, tra cui quella del *rodolét*, una specie di gioco delle bocce con uova sode dipinte che si tiene tradizionalmente a Pasqua, quella della vipera e quella del pollaio.³ Un'altra strategia figurale, di sapore quasi "minimalista", consiste nella riduzione "omeopatica" dei materiali tematici, che vengono scarnificati e smembrati attraverso lo scorcio, la decontestualizzazione o l'oltranza metaforica: ad esempio, la scena liturgica legata alla celebrazione della Pasqua, che affiora sulla superficie testuale solo nell'ottava sezione, o il *topos* leopardiano della natura matrigna, rivisitato originalmente in una "virulenta"⁴ e «cornucopiosa»⁵ pioggia di uova, una specie di flusso mestruale cosmico che disperde entropicamente la vita. Tornando a ragionare sulla "tecnica" con cui le scene tematiche vengono montate, bisogna ragionare sugli effetti della non linearità: più precisamente, si tratta di una linearità spezzata o fortemente indebolita, per via dell'estrema esilità dei legami testuali e della ricorsività caotica dei materiali tematici. Sebbene la continuità tra i nodi testuali venga molto spesso contestata, il testo non produce un effetto di staccato; al contrario, si crea una specie di "effetto melassa", di montaggio diffuso in cui la fluidità è ottenuta non grazie alla transizione dissimulata, senza cuciture, ma per l'estrema lassità, o prolasso, dei legami logici. In questo senso è utile sviluppare l'intuizione di Dal Bianco, che nel commento alla prima sezione parla di «una partitura instabile di ritmi, sonorità e "chiazze" analogiche».⁶ La

³ In assenza della nota autoriale in cui si dà notizia del *rodolét*, sarebbe impossibile quasi per chiunque ricostruire il senso di questa scena, che è sempre presentata di scorcio, senza una messa a fuoco diretta e "frontale".

⁴ Cfr. IX, v. 9. Per le citazioni da *Pasqua di maggio*, d'ora in avanti adotterò il criterio "numero di sezione + numero dei versi", senza segnalare il titolo quando implicito.

⁵ VIII, v. 24.

⁶ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1559.

metafora delle chiazze evoca una labilità dei contorni, un indebolimento della semantica lineare in favore di una “fruizione areale”,⁷ qui non solo visiva ma legata più generalmente al tessuto retorico, alla costruzione globale del senso.

Per descrivere l’operazione di Zanzotto è utile richiamarsi al saggio di Goux già citato nel paragrafo 3.2: Zanzotto nega la continuità testuale, compiendo un’operazione stilistica che ha una base filosofica e soprattutto etica. Zanzotto non sta solo cercando di “mimare” il linguaggio dell’inconscio o la catena del Significante lacaniano: la sua operazione si collega anche a uno slancio teorico di genere decostruzionista. Come nel caso delle curve inderivabili di Bourbaki, il testo sperimentale di Zanzotto funziona come un *monstrum* che scombinava il senso comune, rivelando l’arbitrarietà dei suoi presupposti. La continuità del senso viene costantemente disattesa; tuttavia, come nelle curve continue inderivabili, essa persiste anche nell’impossibilità di prevedere o calcolare la traiettoria che lega un qualsiasi punto a quello successivo. Il tratto più caratteristico della sperimentazione poetica zanzottiana sembra essere proprio questa sistematica riconfigurazione della coerenza testuale, combinata alla contemporanea e complementare fabbricazione di una coesione artificiale, tramite strategie formali in ultima analisi tutte riconducibili all’*adiectio*. Si è già discusso dell’*adiectio* nel capitolo I, a proposito delle costanti sintattiche in *Dietro il paesaggio*, estensibili – coi dovuti distinguo – all’interezza del *corpus*. Analizzato sotto questo profilo e rispetto alla produzione sperimentale, la sintassi dell’*adiectio* diventa un dispositivo cruciale per delineare la situazione comunicativa implicata dai componimenti di Zanzotto. Allargando il campo e riformulando la questione, il testo di Zanzotto implica la fabbricazione di una coerenza alternativa, perché basata sulla discontinuità dell’informazione, sulla privatezza dei significati e sui rimandi intertestuali; dal lato della coesione, invece, il testo presenta soluzioni diverse, da un massimo di violazione, basata specialmente su interruzioni brusche della frase o impiego oltranzistico della sintassi nominale, a zone più tradizionali, magari improntate alle movenze del discorso orale.

Il mio proposito è di dimostrare il funzionamento di questo meccanismo all’interno di *Pasqua di maggio*, lavorando parallelamente anche su un più tradizionale piano ermeneutico. Questo significa contemporaneamente criticare (esplicitando) e insieme accettare le regole del gioco

⁷ Cfr. *supra*, pp. 176 e ss.

imposte, non senza tirannia, dall'autore. Il compito dell'interpretazione, di fronte a una tale oltranza sperimentale, diventa doppio: da un lato, ricostruire con la maggiore precisione possibile l'universo semantico del produttore, esaminando intenzioni e contenuti dei suoi progetti testuali; dall'altro, ragionare sui vincoli pragmatici a cui l'utente viene sottoposto, con particolare riguardo per gli effetti estetici attivati in un regime di testualità anomala.

A questo proposito si impone una discussione preliminare di ordine metodologico. Se una componente cruciale del verbalismo zanzottiano riguarda il rapporto tra coesione e coerenza, è giusto rivolgersi agli strumenti della linguistica testuale. Come è noto, un paradigma linguistico autoreferenziale e "intensionale" ha dominato le metodologie d'analisi letteraria per un periodo che si estende ben oltre la stagione storica dello strutturalismo.⁸ Almeno dagli anni 70, la linguistica ha tuttavia iniziato ad aprirsi a unità superiori a quelle dell'enunciato, abbandonando un paradigma teorico basato sulla virtualità (categoria riconducibile a Saussure) in favore di un approccio pragmatico incentrato sull'uso reale:

Per molti anni sia la sintassi che la semantica sono state studiate senza tener conto del problema di come i parlanti usano la grammatica e costituiscono il significato in una situazione reale. L'uso del linguaggio è stato relegato al campo della PRAGMATICA o dell'esecuzione (ovvero "parole") ed è rimasto prevalentemente inesplorato. Se concepiamo, invece, il testo come un'entità frutto di un processo, siamo obbligati a descrivere tutti i livelli del linguaggio in relazione al suo uso.⁹

Nonostante i progressi del metodo e delle cosiddette estetiche della ricezione, a oggi gli strumenti della critica letteraria sono ancora troppo lontani dall'intendere il testo come un supporto informativo che vincola il lettore a una situazione comunicativa specifica. Nel caso di testi particolarmente oscuri, come quelli zanzottiani, la prima preoccupazione rimane quella della "traduzione ermeneutica" e dell'annessa valorizzazione estetica, trascurando i protocolli pragmatici che regolano la situazione comunicativa. In una prospettiva pragmatica e

⁸ Sul problema dell'ipotesi delle strutture, da cui si distanzia l'approccio pragmatico della linguistica testuale, si veda questa notazione di De Beaugrande e Dressler, riguardante alcuni tentativi di indagine testuale condotti attraverso metodologie strutturaliste negli anni 60 e 70: «Generalmente, però, le strutture sono state concepite come qualcosa di dato e manifesto invece che qualcosa che venga creato dall'interazione degli uomini per mezzo di procedure operazionali.» R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., p. 38.

⁹ Ivi, p. 45.

interazionale, è invece la situazione comunicativa a venire in primo piano: il testo provoca degli effetti sul lettore, secondo alcune tipicità che è possibile individuare all'interno di un'epistemologia morbida, possibilista e contestuale. Il lettore non è un'entità astratta e trasparente che si deve conformare alla "domanda" dell'opera letteraria, e nemmeno "soltanto" un insieme di funzioni endotestuali che preselezionano un lettore reale. È invece un "giocatore reale", che si trova a ricoprire la posizione del lettore implicito, cioè quel ruolo frutto della mediazione tra i vincoli pragmatici inscritti nel testo e quelli imposti dal discorso sul testo fornito dal contesto culturale in cui si verifica la fruizione estetica.

In questa prospettiva lo studio dell'interazione poetica deve contemplare la ricostruzione dei protocolli inscritti sia nel testo sia nel contesto, ragionando sulle modalità della loro sovrapposizione. Nel perseguire questo obiettivo rispetto a *Pasqua di maggio*, mi avvarrò degli strumenti basilari della linguistica testuale, come vengono codificati da De Beaugrande e Dressler nella loro *Introduzione alla linguistica testuale*. Il punto di partenza è la definizione generale di testo, del tutto valida anche in ambito letterario: «definiamo il testo come un'occorrenza comunicativa che soddisfa sette condizioni di TESTUALITÀ».¹⁰ Le sette condizioni sono: coesione, coerenza, intenzionalità, accettabilità, informatività, situazionalità, intertestualità.¹¹ Durante l'analisi di *Pasqua di maggio* intendo avvalermi di alcuni di questi parametri per descrivere la dinamica di un'«occorrenza comunicativa» che a prima vista potrebbe essere rubricata come vero e proprio non-testo, perché non in grado di soddisfare le condizioni di testualità. Se da un lato «quando una di queste condizioni non è soddisfatta, il testo non ha più valore comunicativo»,¹² dall'altro i vincoli necessari e sufficienti sembrano variare molto in base a parametri contestuali e generici.¹³ Riflettendo in questi termini sul caso di Zanzotto, è possibile porre il problema dell'accettabilità di testi in cui condizioni così importanti, come la coesione e la coerenza, sono apertamente violate: questi interrogativi non hanno solo un interesse "fisiologico", relativo alla descrizione del funzionamento della poesia sperimentale, ma posseggono anche una significativa rilevanza estetica. Ad ogni modo, prima

¹⁰ Ivi, p. 18.

¹¹ Per una sintetica presentazione del modello si veda ivi, capitolo 1, 'Concetti fondamentali', pp. 15-28.

¹² Ivi, p. 18.

¹³ «Si dovrebbero respingere come non-testi soltanto quei prodotti linguistici che contravvengono in modo tanto forte ai criteri della testualità (ad esempio, per l'assoluta impossibilità di riconoscerne coesione, coerenza, riferimento situazionale) da comprometterne seriamente l'utilizzazione comunicativa. Questa linea di confine può dipendere da fattori esterni al testo quali, ad esempio, la tolleranza e le conoscenze precedenti degli astanti, oppure dal tipo di testo usato.» Ivi, p. 48.

di entrare nel merito dei meccanismi sperimentali, bisogna inquadrare i parametri tipici del testo letterario, e nella fattispecie poetico. Dressler e De Beaugrande, fedeli al loro approccio procedurale e radicalmente pragmatico, mettono l'accento sulla fluidità della situazione comunicativa letteraria, in cui modelli del mondo e del testo vengono rinegoziati:

La definizione più comprensiva di “testo letterario” potrebbe essere: un testo il cui mondo stia in una relazione sistematica di alternativa alla versione accettata del “mondo reale”. Questa alternatività deve motivare visioni profonde dell'organizzazione del “mondo reale” non come qualcosa di dato oggettivamente, ma come qualcosa che si sviluppi dalle conoscenze, dalle interazioni e dalle trattative sociali. [...] Il mondo testuale non è “reale”, ma, al massimo, un esempio di un modo alternativo di vedere la “realtà”. Solo nella misura in cui questa intenzione prevale su quella di riferire dei “fatti”, si può considerare un testo anche prodotto letterario.¹⁴

Da notare la sicurezza teorica dei due linguisti: la definizione convenzionalizza l'alternatività estetica del prodotto letterario, liberandola da facili fondamenti ontologici. Segue la discussione delle specifiche caratteristiche del testo poetico, che comporta un significativo aumento di questo scarto “pragmatico”, basato su convenzioni socialmente determinate relative al genere:

I testi POETICI sarebbero in questa prospettiva, quella sottoclasse di testi letterari in cui l'alternatività viene ampliata tanto da riorganizzare le strategie con cui sono riprodotti nel testo di superficie i progetti e il contenuto. La coesione di un testo poetico è assicurata dall'accordo parziale con convenzioni testuali specifiche e dall'opposizione, anche parziale, alla coesione tipica di altri tipi testuali. [...] La funzione poetica ha, quindi, l'intenzione di motivare una visione dell'organizzazione di un'espressione in quanto interattiva e negoziabile. Non ci sorprende affatto che molti testi non poetici sfruttino la funzione poetica per far emergere la natura interattiva e negoziabile del discorso sul mondo reale.¹⁵

Dalla specola della linguistica testuale, il testo letterario propone un modello di mondo alternativo a quello reale che ha lo scopo di aumentare la conoscenza di quello reale. La

¹⁴ Ivi, p. 203.

¹⁵ Ivi, p. 204.

«sottoclasse» dei testi poetici spinge sull'alternatività fino a riorganizzare le strategie di base della testualità. Propongo di integrare in questa cornice teorica i meccanismi chiave dello sperimentalismo zanzottiano, specialmente quelli che riguardano la violazione di coesione e coerenza, da più parti registrata. In questo modo, è possibile rendere conto in modo forse più preciso dei procedimenti stilistici usati da Zanzotto per costruire il testo poetico, senza fermarsi alle pur necessarie implicazioni tematiche o mimetiche.

Avendo appurato che il testo sperimentale è un testo comunicativo che segue i meccanismi della letterarietà, è interessante inquadrare il modo "alternativo" in cui si realizza tale comunicazione. Se per Dressler e De Beaugrande il testo poetico impone una rinegoziazione del discorso in confronto con altri tipi standard di testo e di conoscenza, nel caso di Zanzotto questa rinegoziazione spinge ai limiti stessi della testualità, perché ingenera nel ricevente una frustrazione tale da rendere la decodifica altamente dispendiosa, e in molti casi impossibile.

Il lettore si trova a misurarsi con un testo che in prima battuta potrebbe essere rubricato come non-testo, almeno per l'irrecuperabilità di coesione e coerenza, che vengono stravolte, dissestate o al limite rinegoziate secondo modelli alternativi e "privati", cioè in prima istanza estranei alle «trattative sociali» più larghe, ma appartenenti alla nicchia simbolica della poesia contemporanea e, al suo interno, alle regole istituite dal *corpus* autoriale. Come si è già intuito, entrano in gioco parametri riconducibili alle altre condizioni della testualità, e precisamente a situazionalità, accettabilità, intertestualità e informatività. Per quanto riguarda la situazionalità,¹⁶ si impone innanzitutto l'asimmetria comunicativa¹⁷ tipica del testo letterario. Più nello specifico, la situazione comunicativa inscritta in un testo di poesia sperimentale secondonovecentesca presuppone un lettore colto e tendenzialmente conforme all'assiologia del nuovo. Inoltre, il buon posizionamento editoriale di Zanzotto (dall'esordio ne 'Lo specchio' all'"unzione" del Meridiano "in vita") ha garantito una precoce e solida canonizzazione, dovuta anche alla notevole risposta critica.¹⁸ Un'altra componente che contribuisce al configurare la situazione comunicativa è l'appartenenza dei testi zanzottiani

¹⁶ «Questa condizione riguarda quei fattori che rendono un testo rilevante per una SITUAZIONE comunicativa.» Ivi, p. 25. Per il capitolo interamente dedicato alla *situazionalità*, cfr. ivi, capitolo 8, pp. 181-198.

¹⁷ Per Brioschi una caratteristica del riuso letterario. Cfr. F. BRIOSCHI, *La mappa dall'impero*, cit., p. 202; ID., *Critica della ragion poetica*, cit., p. 163.

¹⁸ Per tale questione, cfr. *supra*, paragrafo 3.1.

alla *periferia antilirica* della poesia pura, secondo la categoria di Mazzoni.¹⁹ È dunque possibile che il lettore medio condivida alcuni presupposti ideologici legati a questo genere di poesia, come l'oscurità oltranzistica, l'orfismo, il logocentrismo, nelle loro varianti più o meno aggiornate, dalle estetiche post-romantiche fino al neo-heideggerismo). Per quanto riguarda l'intertestualità, rimando a quanto discusso nel paragrafo 3.1, e ai rilievi specifici emersi nell'analisi di *Pasqua di maggio*. In estrema sintesi il peso dell'intertestualità aumenta vertiginosamente per via della combinazione tra privatezza lirica e indebolimento radicale della coerenza. È impossibile ricostruire in modo completo il significato simbolico del mottetto degli sciacalli senza ricorrere, intertestualmente, all'autocommento fornito da Montale sul «Corriere della Sera»;²⁰ tuttavia, un utente di cultura media è in grado di comprendere in modo esaustivo sia la parte riflessiva sia quella descrittiva (l'inciso dove è tratteggiata l'*Occasione*), nonostante faticosi a coglierne il legame:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

5 e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un *tuo* barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
10 due sciacalli al guinzaglio).²¹

La speranza di pure rivederti si colloca al di sopra di una soglia minima di intelligibilità, perché, in linea di massima, rimane codificabile attraverso le conoscenze pregresse, o conoscenze sulla realtà.²² Nel caso dei testi di Zanzotto, come vedremo, la quantità di

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Nell'articolo *Due sciacalli al guinzaglio* Montale racconta l'occasione da cui è nato il mottetto. E. MONTALE, *Due sciacalli al guinzaglio*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1950, poi in ID., *Sulla poesia*, cit., pp. 84-87.

²¹ E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., p. 108.

²² «La coerenza non è solamente una caratteristica dei testi, ma piuttosto il risultato di processi cognitivi degli utenti dei testi stessi. Il semplice allineamento di avvenimenti o situazioni in un testo mette in moto delle operazioni che producono o suscitano nella mente relazioni di coerenza. [...] Quando si aggiunge il proprio sapere al fine di ricostruire un mondo testuale, si parla di INFERENZIAMENTO. [...] Un testo non produce da sé un senso, ma piuttosto mediante l'interazione fra le CONOSCENZE TESTUALI (ossia presenti nel testo) e le CONOSCENZE MEMORIZZATE dai singoli utenti del testo.» R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., pp. 21-22. Cfr. *ivi*, pp. 120 e ss.

conoscenze pregresse necessarie al raggiungimento di tale soglia è molto alta; inoltre, le conoscenze minime tendono a coincidere con quelle in possesso dell'autore. La valorizzazione della dimensione intertestuale è quindi imposta quasi "forzatamente" dalla scarsa utilità delle conoscenze memorizzate dagli utenti, oltre che dalla possibilità di attivare numerosissimi rimandi su diverse scale, dal componimento al "libro di poesia" fino all'interezza del *corpus*, comprensivo degli autocommenti diretti e indiretti.

Rispetto all'informatività, si può richiamare una legge generale che non riguarda soltanto i testi poetici e letterari: «l'elaborazione di notizie altamente informative è più impegnativa di notizie meno informative, però, in compenso, è più interessante.»²³ La poesia di Zanzotto porta al parossismo il rapporto di proporzionalità diretta tra sforzo elaborativo e informatività: gli «elementi testuali» sono talmente «inattesi» e «ignoti/incerti» da «compromettere il buon esito della comunicazione»,²⁴ attendendo sistematicamente alla coerenza. Nel contesto situazionale della fruizione, l'informatività aumentata si lega al problema della valorizzazione estetica: il testo "meno noto" è anche portatore di un *surplus* di valore estetico, dovuto agli standard assiologici attivi nel sottocampo della poesia "pura" novecentesca. Attraverso l'implicazione estetica, il discorso sull'informatività chiama in causa l'accettabilità, una condizione di testualità che considero cruciale nel caso del verbalismo zanzottiano. In ogni caso, tutte le condizioni di testualità sono interconnesse, ed è impossibile pensarle come piani isolati: mi propongo dunque di ridescrivere la situazione comunicativa implicita nei testi zanzottiani, nella sua interezza processuale, a partire dalle questioni legate all'accettabilità. Perché accettiamo il testo di Zanzotto, nonostante la parziale violazione delle condizioni di testualità? E, soprattutto, perché siamo disposti a sopportare uno sforzo elaborativo enorme, con altissime probabilità di frustrazione? Il problema è risolvibile individuando la "posta in gioco" alla quale è subordinato lo sforzo del lettore:²⁵ la posta in gioco è di natura estetica, e coincide con la ricompensa in termini di distinzione e di esclusività, oltre che con la soddisfazione di misurarsi con una sfida ermeneutica altamente competitiva. In altre parole,

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ È lecito parlare di sforzo elaborativo in qualunque caso, sia che il lettore si avvicini o al limite coincida con il *critico implicito* delineato nel paragrafo 3.1, sia che se ne discosti in modo significativo. In base alle maggiori o minori competenze specifiche del lettore, alla sua conoscenza del *corpus* e al grado di prossimità con l'universo mentale dell'autore, è possibile ipotizzare una variazione dello sforzo, e quindi della "tolleranza" necessaria per partecipare alla situazione comunicativa implicita nel testo zanzottiano.

come discusso nel capitolo precedente, l'*obscurisme* oltranzistico di Zanzotto genera un effetto di imposizione estetica, subito più o meno passivamente, a seconda delle competenze del lettore. Quest'ultimo è portato a credere "sulla fiducia" all'importanza e al valore veritativo del testo. Il fenomeno si verifica soprattutto nel caso del lettore attrezzato, perché lettori meno disposti vengono respinti dall'altissima soglia di tolleranza richiesta. Bisogna collegare tale "effetto estetico" anche al fatto che la scrittura zanzottiana può essere considerata a pieno titolo una scrittura esoterica. Come ho accennato nel paragrafo 3.1, per scrittura esoterica intendo un tipo di scrittura in cui l'oscurità/difficoltà è generata soprattutto dall'"ellissi dei riferimenti": pensiamo a Lacan, o, in misura ridotta ma pur sempre rilevante, alla scrittura saggistica di Contini. In questi casi, in prima battuta, non è la difficoltà del pensiero a scoraggiare (o esaltare) l'utente. La prosa di Lacan e Contini è difficile perché occulta i propri riferimenti intertestuali, nascondendoli nell'implicito e nell'idiotismo raffinato dello stile. Tornando a Zanzotto, da *IX Ecloghe* in avanti questo genere di esoterismo aumenta in modo parossistico, diventando una delle componenti costitutive del testo. Di fronte all'oltranza con cui Zanzotto monta le sue «allusioni saggistiche», "tagliando i ponti" con gli intertesti,²⁶ al lettore "cooperativo" si presentano quindi due strade: cedere alla seduzione dell'*obscurisme* o rallentare così tanto il processo di lettura da ricostruire una pur minima coerenza testuale e specialmente intertestuale. L'accettabilità del testo viene configurata secondo un regime particolare. Si veda la definizione di De Beaugrande e Dressler:

concerne l'atteggiamento del *ricevente* ad attendersi un testo coesivo e coerente che sia utile o rilevante per acquisire conoscenze o per avviare la cooperazione ad un progetto. Questa attitudine del ricevente reagisce a fattori diversi quali il tipo di testo, il contesto sociale o culturale e la desiderabilità dei fini.²⁷

A essere "socialmente" desiderabile è proprio l'esperienza estetica, che si suppone direttamente proporzionale all'oscurità-difficoltà del testo. La posta in gioco rende accettabile tanto l'imposizione ingenua quanto l'esegesi "lenta". Ad ogni modo, il processo sembra

²⁶ Le indicazioni fornite nelle note autoriali non sono sufficienti a sciogliere l'oscurità, sia perché non coprono la totalità delle tessere saggistiche, sia per l'enorme dispendio necessario a dominare i pochi riferimenti esplicitati, valutandone posizione e funzione all'interno dell'"edificio" stilistico.

²⁷ Ivi, p. 23.

seguire il meccanismo della causalità circolare: l'imposizione estetica rende accettabile un'esperienza di lettura che a sua volta alimenta l'esperienza estetica, e quindi di nuovo l'imposizione. Resta poi da ragionare ulteriormente sull'oscurità: come vedremo, la violazione della coesione e l'impossibilità di recuperare una coerenza più convenzionale comportano uno spostamento del "baricentro" sull'intertestualità, sia interna al *corpus* sia esterna e anche extraletteraria. Le «conoscenze memorizzate»²⁸ sulla realtà non sono di norma sufficienti per compiere le inferenze necessarie alla comprensione minima: si crea l'esigenza di una "conoscenza intertestuale interna specifica"; anche in questo caso viene portata all'estremo una tipicità della poesia secondo novecentesca. In condizioni di coerenza ridotta o assente, senza conoscenza del *corpus* non è possibile seguire lo sviluppo tematico del singolo testo, e la trasmissione del contenuto informativo risulta compromessa.

Riassumo, per concludere, le speciali condizioni di testualità inerenti alla poesia sperimentale di Zanzotto – tutte riscontrabili in *Pasqua di maggio*. I due piani basilari della coesione e della coerenza presentano delle significative anomalie: da un lato, la coesione è violata o ricostruita artificialmente tramite le strutture iterative; dall'altro la coerenza viene occultata o sepolta per via di rimandi intertestuali non esplicitati e difficilmente ricostruibili. Molte zone del testo presentano legami grammaticali e logico-testuali fortemente compromessi quando non del tutto slogati: in questi casi, è impossibile recuperare una coerenza alternativa senza un considerevole sforzo di elaborazione intertestuale. Tale lavoro è reso ancora più complesso dal fatto che il testo presuppone un insieme di conoscenze pregresse privato e "autorale". Inoltre, proprio la violazione o l'anomalia delle condizioni sopraindicate produce un forte aumento dell'informatività e del conseguente processo di valorizzazione estetico (sia nel caso che l'oscurità sia subita, sia quando venga sciolta con successo). Studiare la lingua sperimentale di Zanzotto da questa prospettiva aiuta a esplicitarne le ragioni e a valutarne in modo obbiettivo le conseguenze sul piano artistico.

²⁸ Cfr. *supra*, p. 351, nota 22.

4.2. COMMENTO A *PASQUA DI MAGGIO*

Dopo aver approntato un modello di analisi del verbalismo zanzottiano basato sulla linguistica testuale, procederò ad applicarlo al caso, per certi versi estremo, di *Pasqua di maggio*. Come già accennato, il poemetto rappresenta una delle prove teoretiche e formali più consistenti della raccolta. Su una cornice liturgica “dissimulata” (diversamente ad esempio che in *La pasqua a Pieve di Soligo* o *Feria VI in parasceve*) si innesta una serie di immagini e scene teoretiche raccolte attorno al motivo dell’uovo.²⁹ Il poemetto consta di 303 versi divisi in 9 sezioni; i versi sono generalmente disposti in modo tabulare, senza una ricorrenza individuabile: Zanzotto alterna sequenze tipograficamente a tratti con rientro variabile, e in certi casi molto pronunciato. Inoltre, non è infrequente l’uso di spaziature all’interno del verso, che provocano un “buco” visivo minando la compattezza della pagina.³⁰ Nei versi sono presenti anche una variazione del carattere tipografico (il maiuscolo grande degli inserti in *petèl*) e due tipi di segni grafici non verbali (i riquadri che incorniciano il *petèl* e le frecce per segnalare l’intonazione prosodica).³¹ Considerate al loro interno, le sezioni presentano generalmente una bassa organicità, e l’unica dotata di un principio costruttivo è la nona, in cui un elenco a trattini dovrebbe richiamare le litanie dei santi, citate direttamente nell’*incipit*. I temi vengono giustapposti nel prolasso generale della coerenza, dando spesso vita a transizioni a prima vista casuali o totalmente arbitrarie. Tuttavia, oltre che per azione della coesione supplementare, la coerenza è ricostruibile *a posteriori* lavorando sul piano intertestuale e aumentando la familiarità con l’universo mentale e culturale dell’autore.

Per quanto riguarda le strategie figurali, come si è già detto, il montaggio vischioso produce un “effetto melassa”, per cui immagini incoerenti sono accostate in modo innaturale e tuttavia

²⁹ Fondamentale per tutta la *Pasque*, come ha notato Armando Balduino: «Direttamente connessa all’idea di Pasqua, e davvero onnipresente, è poi l’immagine già citata dell’uovo, vera quintessenza di archetipi e di simboli (seme della vita e grembo materno, “casipola-casupola” e prigione, individualità e solitudine...) che Zanzotto insegue, trova e riperde in infinite combinazioni, o rappresenta in ossessionanti – apocalittiche e insieme banalizzanti – figurazioni senza sosta.» A. BALDUINO, *Zanzotto e l’ottica della contraddizione (Impressioni e divagazioni su “Pasque”)*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 281-313: p. 292.

³⁰ Nelle citazioni interne al corpo del testo, utilizzo il quadratello (□) per segnalare rientri e spaziature interne.

³¹ Commentando la prima sezione del poemetto, Tecla Gaio valorizza le strategie tipografiche – insieme alle altre emergenze stilistiche – come tentativi di riprodurre nel testo un contenuto psichico traumatico: «Insomma, pluristilismo, voracità linguistica e la stessa disposizione tipografica della pagina vogliono, in qualche modo, rendere conto di terremoti psichici sepolti e di frammenti incrociati del vissuto.» T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., p. 211.

non brusco, in un'estrema lassità dei legami logici. La mia analisi procederà in due direzioni: restituire il progetto semantico-formale del poemetto, e nel contempo esaminarne il meccanismo testuale, con particolare attenzione al rapporto tra coesione e coerenza, al montaggio figurale e all'intertestualità. I vari piani sono comunque interdipendenti e non possono essere scissi: il progetto testuale di *Pasqua di maggio* viene descritto con efficacia solo ragionando sull'interazione tra l'ambito pragmatico (come funziona il testo in sede d'uso) e sull'intenzionalità semantica (l'ipotesi su scopi e contenuti della comunicazione autoriale). Il commento procederà sezione per sezione; la numerazione dei versi ripartirà da zero a ogni cambio di sezione, per facilitare la consultazione comparata di edizioni non numerate.

Prima sezione

.
o abitare nel preciso denso
mitico freddo Pasqua di maggio
in previsioni inclini sulla sera
5 Ai piedi mi toglì
ed è abbandono
è il freddo del tuo abbandono
o della tua presenza
 e rosa di abbandono
10 Sic transit sogno-e-sono, si slava e illuna.
 La fortuna pasqua e stella.
 O delicate gioie ditine
 in giri e risa PIPO TAIU ↗
 nella stanza l'alone della gattaiola
15 e «la madre pallida fa scorta al freddo e all'azzurro».
 Sicuro, più sicuro. Al rosa chiuso all'ovato
 inseguivo tornavo ed era
 scaduto sfolati disavuti
 avaramente mite e dolce crudeltà scaduti
20 Di tante coperte, ti prego
 di lane aiutami sapori fiutati fumi
 e là egli fa le previsioni-luna idoleggia pasqueggia
 col conoscitivo incantarsi di tutto
 in rosa in sé
25 incastrarsi

Fin dall'*incipit* la testualità presenta alcune anomalie tipiche di tutto il poemetto. Per quanto riguarda coesione e coerenza, bisogna notare un comportamento costante: spesso sono

rispettate a livello del singolo enunciato o del sintagma, ma violate su scala più ampia. Il testo non si forma perché i suoi nodi non si legano tra loro in modo evidente, e il lettore è costretto a sospendere il giudizio, in attesa di una coerenza ottenuta a posteriori o per altra via. Si veda per esempio il passaggio tra il primo periodo³² (vv. 2-4) e il secondo (vv. 5-9): a fronte delle due coerenze interne, peraltro piuttosto deboli, la connessione (continuità) tra i due periodi non è recuperabile in modo soddisfacente. Inoltre, tale transizione esemplifica un'altra costante macrosintattica del poemetto, l'alternanza enunciativa tra una terza persona "neutra" e l'apostrofe alla seconda persona, singolare o plurale. Questa alternanza genera una continua interferenza enunciativa, per cui lo scivolamento da una "situazione" all'altra avviene in modo immotivato e tendenzialmente aleatorio. I due protocolli sono riconducibili a due atteggiamenti stilistico-testuali tipici della poesia zanzottiana: la presentatività, nel senso della "nominazione descrittiva", e l'interlocuzione, l'aggancio dialogico. Tali registri sono probabilmente riconducibili ad aspetti di poetica, divisa tra desiderio di lode, denuncia "profetica" e spinta ad "ingaggiare" l'interlocutore, includendolo. In ogni caso, questi due registri rimandano a due modelli testuali diversi: la *descrizione* di stati di cose e l'*interazione dialogica* diretta, in cui sopravvive, anche in forma dissimulata, l'istanza conativa o ottativa. Il mondo testuale così configurato patisce di una doppia instabilità: a livello dei singoli registri e a livello della loro combinazione anomala. Nel caso del primo periodo, l'enunciazione descrittiva ha forma vocativo-ottativa, a metà tra la constatazione e il desiderio. Manca qualunque informazione che contestualizzi la situazione; la disposizione tabulare non sembra inficiare la linearità della sintassi, rafforzata dal raddoppiamento del circostanziale di luogo, con interposizione di materiale sintattico, *variatio* della preposizione (al secondo membro collocata a inizio verso) ed espansione con accumulo a destra (*sulla sera*).

La transizione al *tu* del secondo periodo si verifica *ex abrupto*: non veniamo informati sull'identità dell'interlocutore, subito associato a un'azione confusa sotto il profilo semantico (*Ai piedi mi toglì*, v. 5). Con *ed è abbandono* (al v. 6) il registro torna descrittivo-presentativo, ma ai versi successivi la testualità interlocutoria è ribadita dall'aggettivo possessivo,

³² La sintassi sperimentale di Zanzotto rende difficoltoso e opinabile delimitare il testo in sottounità. Nel caso in esame, i vv. 5-9 costituiscono un periodo evidente, marcato anche dalla punteggiatura, mentre i vv. 2-4 sono riconducibili a un'espansione dell'infinito nominale vocativo (*o abitare*), con doppio circostanziale di luogo (v. 2,4) e collocazione ambigua del sintagma eponimo (v. 3).

raddoppiato all'interno di un'*adiunctio* intrafrastica bimembre con anafora della preposizione. Sul piano della coesione/coerenza si notino inoltre le seguenti soluzioni idiosincratiche: *freddo*, v. 2, trattato per analogia come una dimora, viene connotato da una serie eterotopica di aggettivi che lo caricano di valenze positive e stranianti (*denso* sembra essere il solo attributo riferibile a *freddo* senza anomalia logica); *previsioni* □ *inclinì sulla sera* è una sintagma incoerente, perché implica probabilmente una concretizzazione (se non personificazione) indebita; il legame congiuntivo al v. 6 (*ed è abbandono*) dal punto di vista della coesione esprime una flebile causalità, inferita dalla somiglianza semantica tra *togli* e *abbandono*. Il *tu* destinatario dell'enunciazione nel secondo periodo è inoltre connotato in modo contraddittorio: sia la presenza che l'abbandono "specificano" il freddo, spingendo sul pedale della logica congiuntiva e collocando il *tu* nella dimensione leggendaria del *freddo*, evocata tramite il *tricolon* aggettivale del primo periodo.

La debolezza della coesione-coerenza è compensata dalla coesione supplementare prodotta dell'*adiectio*. Si veda in particolare il secondo periodo, in cui alla prima proposizione segue una *subnexio* trimembre con inscatolata l'*adiunctio* preposizionale, in cui spicca la *variatio* tramite ellissi del verbo e il puntello epiforico (*abbandono*). Questa breve stringa di testo fornisce al lettore «informazioni problematiche»³³ ad alta informatività: secondo le categorie di De Beaugrande e Dressler, potrebbero essere rubricate come occorrenze di «terzo grado». Di seguito la definizione:

Quelle occorrenze che sembrano porsi *al di fuori* dell'insieme di opzioni più o meno probabili veicolano un'informatività di TERZO GRADO. Esse sono relativamente rare e richiedono molta attenzione nonché un elevato potenziale di elaborazione. [...] Le DISCONTINUITÀ, ovvero quando sembra che manchino degli elementi nella struttura, e le DISCREPANZE, quando i pattern rappresentati nel testo non concordano con quelli del sapere memorizzato, costituiscono i tipi più frequenti di occorrenze di terzo grado. Il ricevente deve intraprendere una RICERCA DI MOTIVAZIONE [...] per scoprire cosa significhino queste occorrenze, perché sono state scelte e come possono essere reintegrate nella CONTINUITÀ del contesto che rappresenta, come ben sappiamo, il fondamento della comunicazione.³⁴

³³ Informazioni che non è possibile processare basandosi «sul sapere già acquisito» R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., p. 79.

³⁴ Ivi, p. 162.

In questa prospettiva, va innanzitutto messo l'accento sull'ingente potenziale di elaborazione richiesto al lettore, costretto a "svalutare"³⁵ le occorrenze di terzo grado in occorrenze di secondo grado, costituite da informazioni non standard ma agevolmente processabili. Tale processo di svalutazione si compie principalmente attraverso l'intertestualità e la ricostruzione delle isotopie semantiche.³⁶ In questa prospettiva, il commento di Dal Bianco ci orienta verso l'identificazione del *tu* con la madre, permettendoci di attivare una serie di riferimenti nell'intertesto (le varie poesie dedicate alla madre tra cui, *Perché siamo, Altrui e mia, Da un'altezza nuova*). Inoltre, le isotopie semantiche attivate dal titolo, la parziale eponimia del poema e la collocazione macrotestuale³⁷ chiamano in causa il motivo liturgico, che come si è detto è portante in *Pasqua di maggio*, nonostante sia dissimulato o richiamato per via allusiva e criptica.

Si delinea così una scena che per ora combina, in sovrapposizione, il tema della Pasqua a quello della madre.³⁸ Le *previsioni* del v. 4 sono legate, secondo Dal Bianco, all'attività poetica, mentre il freddo, letto in ottica del macrotesto *corpus*, si carica delle consuete valenze "trascendenti".³⁹ In base a una «svalutazione progressiva», cioè compiuta isolando le ricorrenze del poemetto, e al contempo «esterna»,⁴⁰ in questo caso riferita al *corpus*, è possibile interpretare il v. 5 come un *Witz* o *calembour*, che richiama con lieve distorsione sintattica la forma colloquiale e marcata **togliersi dai piedi*. Come vedremo, *Pasqua di maggio* contiene varie occorrenze di questi *calembours à la manière de* Lacan, con alterazione

³⁵ «Una ricerca che abbia successo concluderà che l'occorrenza in questione era sì entro la scala di opzioni, ma poteva essere raggiunta solo per via indiretta. Di conseguenza, l'occorrenza di terzo grado è stata SVALUTATA, con la ricerca, al livello inferiore di secondo grado.» *Ibidem*.

³⁶ Commentando la prima sezione di *Pasqua di maggio*, Tecla Gaio mette in risalto la centralità dell'autocitazione: «È evidente che per Zanzotto la poesia è un indistinto *corpus* autocitantesi, dove la memoria della stessa poesia passata crea nuova poesia: soprattutto, la memoria della parola detta, pronunciata come poesia, avvia la sacralità del suo ripetersi e del suo ricordarsi.» T. GAIO, *Il nume la donna, la madre*, cit., p. 212.

³⁷ Cfr. L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., pp. 46-119.

³⁸ «La pasqua impossibile ("di maggio") e la fortuna si legano alle stelle, la luna è la fortuna, la fortuna potrebbe essere pasqua. La freschezza che resta nell'aria "è il freddo del tuo abbandono". Dentro la spirale di queste proiezioni simboliche del femminile fa allora la sua comparsa il materno, che agisce allo scoperto come regressione all'affettività coinvolgente dei primi anni e come ricordo di simbiosi e quotidianità perduta.» T. GAIO, *Il nume la donna, la madre*, cit., p. 211.

³⁹ Cfr. *supra*, p. 169, nota 79.

⁴⁰ Si veda questo brano dal De Beaugrande-Dressler sulle strategie di svalutazione: «Questo declassamento potrebbe avere direzionalità diverse. Se i riceventi tornano indietro per trovare la motivazione in occorrenze precedenti, eseguono una svalutazione regressiva. Se, invece, essi aspettano per prendere in esame occorrenze successive, compiono una svalutazione progressiva. Se, ancora, cercano la motivazione al di fuori del testo o discorso che hanno davanti, allora compiono una svalutazione esterna.» R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., p. 162.

e richiamo “paradigmatico” di espressioni idiomatiche e modi di dire. L’enunciato rimanda anche a un verso di *Dietro il paesaggio*,⁴¹ e probabilmente evoca l’iconografia tipica della deposizione, in cui spesso il Cristo morto è tenuto per i piedi mentre viene fatto scendere dalla croce.⁴²

Le qualificazioni contraddittorie riferite alla madre attraverso il freddo richiamano il finale di *Da un’altezza nuova*, in cui la madre è contemporaneamente sconosciuta e “infestante” la vita psichica del soggetto.⁴³ La sovrapposizione eidetica tra crocifissione e motivo materno è autorizzata dallo stesso racconto evangelico, in cui Maria assiste *iuxta crucem* alla morte del figlio. Inoltre, in *abbandono* riecheggiano le parole del salmo gridate da Cristo poco prima di morire.⁴⁴ Per finire, il cromatismo nudo e astrattivo *rosa di abbandono* si collega a *Elegia pasquale* (citata poi direttamente nella sesta sezione), con richiamo visivo al colore delle uova.⁴⁵

Il periodo successivo, coincidente con l’intero verso 10, contiene la citazione di un motto latino derivato dall’*Imitatio Christi*: «sic transit gloria mundi». *Sic transit sogno-e-sono*⁴⁶ contiene tuttavia l’interpolazione di un *calembour* paronomastico di ascendenza biblica, dalla teofania del rovelto ardente (Es 3). Quando Dio chiama Mosè, incaricandolo di liberare il popolo eletto dalla schiavitù d’Egitto, Mosè chiede istruzioni su come rispondere alla

⁴¹ «Nei luoghi chiusi dei monti | mi hanno raggiunto | mi hanno chiamato | toccandomi ai piedi.», *Dietro il paesaggio*, vv. 1-4 (*Dietro il paesaggio*).

⁴² Si veda questa considerazione generale di Luisa Zille Cozzi compiuta a partire da un rilievo su *La Pasqua a Pieve di Soligo*: «Da come l’io’ viene implicato dallo stesso poeta, e chiamato in causa, sia nel componimento che nelle note, si ha l’impressione del tralucere di una proiezione della propria condizione esistenziale sul senso che il poeta assegna alla passione di Cristo: fenomeno che spiegherebbe anche il perché del ricorrere frequente del tema pasquale nella poesia zanzottiana, al quale forse è connesso anche quello del venerdì, e che mi sembra in parte determinato, congiuntamente alla desacralizzazione del mito cristiano, dalla concezione sacrale della poesia, che persiste nell’opera di Zanzotto, come nostalgia del sacro, e anche proprio quando viene negato.» L. ZILLE COZZI, *Metamorfosi della negazione e della morte nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 209-233: pp. 223-224.

⁴³ «Madre ignorai il tuo volto ma non l’ansia | proliferante sempre | in ogni piega in ogni bene in ogni | tuo rivelarmi, | ma non l’amore senza riparo | che da te, mostro o spirito, m’avvolge | e aridamente m’accalora.» *Da un’altezza nuova*, II, vv. 30-36.

⁴⁴ «Quando fu mezzogiorno, si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio. Alle tre, Gesù gridò a gran voce: “Eloì, Eloì, lemà sabactàni?”, che significa: “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”. Udendo questo, alcuni dei presenti dicevano: “Ecco, chiama Elia!”. Uno corse a inzuppare di aceto una spugna, la fissò su una canna e gli dava da bere, dicendo: “Aspettate, vediamo se viene Elia a farlo scendere”. Ma Gesù, dando un forte grido, spirò.» Mc 15,33-37.

⁴⁵ «colori d’uova e di rosei regali», *Elegia pasquale*, v. 26. Cfr. VI, v. 17. «Il rosa è il riflesso delle nuvole di maggio a sera, ma anche il filtrare della luce all’interno dell’uovo». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1560. Sui legami tematici e figurati tra *Dietro il paesaggio* e *Pasque* cfr. G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 78-79.

⁴⁶ Tecla Gaio rileva «la visione (“Sic transit sogno-e-sono”, v. 9) di un contatto embrionale, poi tradito, con la madre a coagularsi intorno alla sensazione di un freddo abbandono visualizzato nell’azzurrita dredda e distante del cielo e confermato nel rosa di un vuoto regalo-confetto.» T. GAIO, *Il nume la donna, la madre*, cit., pp. 207-208.

domanda sul nome divino:⁴⁷ la risposta è «io sono colui che sono» e «io-sono». Tenendo poi presente l'intertestualità lacaniana, frequente a quest'altezza del *corpus* e cruciale all'interno del poemetto,⁴⁸ *sogno-e-sono* potrebbe essere una riscrittura del rovesciamento del *cogito* operato dallo psicanalista francese. Lacan dedica l'aforisma «sono dove non penso»⁴⁹ alla sovversione del Soggetto, ritagliato dal Significante e dall'altalena immaginaria:⁵⁰ tenendo presente il freudismo di Lacan, *sogno-e-sono* potrebbe essere una crasi dell'aforisma, in cui *non penso* sia reso in versione positiva con l'individuazione di uno dei luoghi *extra moenia* in cui si manifesta il linguaggio dell'inconscio. In ogni caso, l'intero verso suona come un ironico epitaffio dell'io "integro": *sic transit gloria mundi* è infatti usato per commentare la morte di un personaggio potente o famoso, attraverso la constatazione della caducità di qualsiasi bene materiale. Dal punto di vista della coesione-coerenza, il verso presenta abbastanza apertamente i suoi riferimenti intertestuali, ma finisce poi per condensare citazione colta, agglutinazione biblico-psicanalitica e notazione atmosferica (la dittologia verbale *si slava e illuna*).⁵¹ La svalutazione dell'informatività o, in altre parole, la formulazione di un'ipotesi esegetica sul contenuto semantico risulta molto onerosa.

Per quanto riguarda l'alternanza enunciativa, dal v. 10 in avanti si ritorna nel registro presentativo-descrittivo: si veda a questo proposito la sintassi nominale del v. 11 e il vocativo al v. 12, che introduce un'altra frase nominale in cui comincia la "fantasia regressiva" che costituisce una delle scene portanti in *Pasqua di maggio*. Da qui in poi, i rimanenti versi della sezione sono dedicati a tale scena; il periodo ai vv. 11-15 è divisibile in tre parti: ai vv. 12-13 le *ditine*, modificate da una coppia asindetica aggettivale introducono per via scorciata e metonimica la figura dell'infante, affettuosamente rafforzata dalla dittologia preposizionale

⁴⁷ «Mosè disse a Dio: "Ecco, io vado dagli Israeliti e dico loro: "Il Dio dei vostri padri mi ha mandato a voi". Mi diranno: "Qual è il suo nome?". E io che cosa risponderò loro?". Dio disse a Mosè: "Io sono colui che sono!". E aggiunse: "Così dirai agli Israeliti: 'Io-Sono mi ha mandato a voi'"» Es, 3,14-15.

⁴⁸ «d'impronta nettamente lacaniana», U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso*, cit., p. 173.

⁴⁹ «Penso dove non sono, dunque sono dove non penso. [...] Ciò che si deve dire è: non sono, là dove sono il trastullo del mio pensiero; penso a ciò che sono, là dove non penso di pensare.» J. LACAN, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, cit., pp. 512-513. Cfr. M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 8-9.

⁵⁰ «L'immagine dell'Io-cipolla mostra che l'Io, essendo senza un centro solido, senza un cuore, non può cementare l'essere del soggetto. Piuttosto questo "essere" tende a disfarsi in una molteplicità di identificazioni, in una stratificazione di immagini successive.», ivi, p. 17; «Il mondo umano non può ridursi al puro dramma paranoico della cattura narcisistico-speculare: il soggetto non è solo è alienato alla sua immagine ideale – prigioniero del suo doppio speculare – ma appartiene primariamente al mondo del simbolo, al mondo governato dalla Legge della parola.», ivi, p. 68; cfr. capitolo 5, 'Il processo di soggettivazione', pp. 337-446.

⁵¹ *Illuna* potrebbe essere una neoformazione derivata da *illune*, "senza luna", mentre *slavato* vale probabilmente, in senso cromatico, per "sbiadito".

del v. 13 e dall'inserito in *petèl*, corredato di una freccia che schematizza la curva intonativa. La seconda parte inizia con una debole anafora sintattica con *variatio* della preposizione, che subito dopo si scopre essere “per l’occhio”: la presenza del sostantivo *alone* fa infatti propendere per una frase nominale di tipo presentativo (**nella stanza c’è l’alone della gattaiola*), coordinata per asindeto al vocativo nominale che precede. L’*alone* sembra implicare un’immagine sfocata della porticina, con probabile rimando alla visione neonatale. La terza parte contiene una citazione virgolettata che sembra un remix di elementi tratti da *Perché siamo*:⁵² il motivo materno è esplicitato e annodato con quello di una natura caratterizzata dal gelo e da un cromatismo netto e assoluto, un’eredità postermetica già tipica di *Dietro il paesaggio* e poi rifunzionalizzata nella maniera sperimentale.

Al v. 16 *Sicuro, più sicuro*. è una tessera colloquiale quasi pronunciata tra sé e sé, con epanalessi intensificata dall’avverbio comparativo; data la regressione ontogenetica in sottotraccia, non escludo un richiamo etimologico («lat. *secūru(m)*, comp. di *sē-*, indicante privazione, e un deriv. di *cūra* ‘preoccupazione’.»).⁵³ Sempre al v. 16 parte un inserto narrativo, con passaggio all’imperfetto, ancora più in risalto nel contesto sintattico prevalentemente nominale. La microscena narrativa (l’io-embrione che torna nell’“uovo placentale”) subito dopo riassorbito nella dominante presentativa (*ed era*), con richiamo della struttura al v. 6 (*ed è abbandono*). I vv. 16-19 sono un buon esempio di come la funzione supplementare dell’*adiectio* compensi la debolezza di coesione/coerenza “primarie”: la scena della regressione funzione da collante semantico in un periodo in cui la coesione si sfalda proprio in prossimità delle giunture dell’*adiectio*. Ai vv. 16-17 una quasi *correctio* (*inseguivo > tornavo*) non basta a dissimulare l’anomalia grammaticale (*al rosa chiuso all’ovato inseguivo*); nel *tricolon* participiale, occupante l’intero v. 18, il cambio complica ulteriormente

⁵² «noi con gli occhi che il gelo ha consacrati | a vedere tanta luce ed erba», vv. 6-7, *Perché siamo* (*Dietro il paesaggio*); «sani come acqua vi siamo noi; | sana azzurra sostanza», vv. 32-33; «Con la scorta di te e dell’erba | e di quella lampada precaria», vv. 43-44. Cfr. T. GAIO, *Il nume la donna, la madre*, cit., p. 211. Uberto Motta ha notato la presenza di una spinta reregressiva fin da *Dietro il paesaggio*: «Tale movimento, insieme esaltante e drammatico, compare nella poesia di Zanzotto fin da *Dietro il paesaggio*, dove prevalentemente viene avvertito sotto la specie di una nota insistita di nostalgia, di un richiamo elementare al nutrimento amniotico, cui fa da riscontro negativo, sotto le insegne dell’assenza, una natura sospesa nella sovrabbondanza di pioggia, neve, ghiaccio, gelo. Così nella situazione riferita da *Perché siamo* si immagina e si ricrea, fuori dal tempo, una forma edenica di meravigliosa comunicazione-partecipazione con la madre e con le cose, una condizione di interezza e contatto i cui esatti contorni, al di qua di essa, non si riesce a percepire che per tramite di figure d’armonia, pace, simbiosi, totale e vicendevole rovesciamento del soggetto nell’oggetto.» U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso*, cit., p. 94.

⁵³ <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=sicuro>.

la coesione già inficiata dai debolissimi legami grammaticali: *era scaduto* potrebbe riferirsi al *rosa chiuso* del v. 16, ma il cambio di numero al secondo membro del *tricolon* (rafforzato anche dall'allitterazione tra il primo e il secondo membro) rende impossibile il recupero sintattico. La sequenza prosegue al v. 21 con un'oscillazione delle categorie grammaticali: un aggettivo con modificatore avverbiale preposto e un sostantivo astratto inserito con attributo ossimorico. Dopo una spaziatura, in punta di verso abbiamo ancora il participio di "scadere", stavolta al plurale, con effetto di *redditio* rispetto alla sequenza. Mentre *scaduto/i* rimanda, con abbassamento di registro, alle uova, la formulazione ossimorica e quella incongruente che precede (*avaramente mite*) sono forse riferimenti alla madre, secondo quanto esposto nell'elegante e spietato finale di *Da un'altezza nuova*. Esaurita la sequenza, ai vv. 20-21 si ritorna bruscamente al registro dell'apostrofe, qui marcata in senso della supplica (*ti prego, aiutami*). Si dà ancora incongruenza grammaticale, in questo caso tra i verbi e gli elementi circostanziali; la sequenza introdotta dal *di* – si noti l'anafora combinata grammaticale – è eterotopica e costruita secondo un criterio di proliferazione fonica (isosillabismo e debole paronomasia tra *coperte e sopori*, allitterazione per *fiutati > fumi*), sebbene gli elementi siano riconducibili alla scena regressiva (dalle coperte al fiuto neonatale). Da notare, sempre nell'economia del processo ontogenetico percorso "a ritroso", come alcuni dei cinque sensi vengano chiamati in causa in ordine inverso a quello dello sviluppo: si è già discusso della vista sfocata al v. 14; al v. 21 i *sapori* rimandano al gusto e *fiutati fumi* all'olfatto; *incastrarsi*, in chiusa (v. 25), potrebbe rimandare al tatto. Lo sviluppo sensoriale durante la vita intrauterina parte infatti col tatto, e procede successivamente con gli altri sensi, tra cui la vista è quello meno formato e utilizzato.⁵⁴ A questo proposito le coperte e le *lane* dei vv. 20-21 evocano un parto casalingo, tipico della cultura rurale premoderna. Al v. 22 si ritorna al registro descrittivo in terza persona: in questo caso l'esplicitazione del pronome genera un effetto di derealizzazione/depersonalizzazione,⁵⁵ un disturbo dissociativo in cui il paziente si vede vivere da fuori, appunto "in terza persona". In quest'ultimo tratto l'io è probabilmente regredito, e si trova *là*, di nuovo nella vita intrauterina, in cui ha libero accesso al dire poetico (a cui si riferisce probabilmente la sequenza verbale del v. 22, secondo l'interpretazione di Dal

⁵⁴ <http://online.scuola.zanichelli.it/oliveriopsicologia/approfondimenti/i-sensi-del-feto/>.

⁵⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/depersonalizzazione_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/depersonalizzazione_(Universo-del-Corpo)/).

Bianco, che parla di «situazione regressiva»⁵⁶ *In rosa*, oltre a richiamare cromaticamente la vita intrauterina e l'uovo, è probabilmente un riferimento all'incarnazione, attraverso un luogo dantesco da *Par.*, XXIII, v. 73.⁵⁷ Gli ultimi versi della sezione riproducono una specie di moto ascensionale, simile a quello della rosa dei beati dantesca: a questa verticalità visionaria contribuiscono l'addossamento asindetico preposizionale (con anafora), il parallelismo verbale anagrammatico-paronomastico con rima interna (*incantarsi : incastrarsi*) e l'accentuata deriva tabulare (*incastrarsi* è il verso con rientro a destra più esteso di tutta la sezione).

Per quanto riguarda il montaggio e la testualità, valgono le linee generali individuate più sopra; l'instabilità enunciativa, la violazione della coesione/coerenza, l'allentamento della semantica attraverso scene figurali e teoretiche in caotica sovrapposizione: tutte queste strategie contribuiscono al potenziamento della comunicazione poetica. Per il lettore medio, il senso è inaccessibile senza uno sforzo elaborativo "titanico" di ricostruzione delle isotopie e dei rimandi intertestuali; tuttavia, l'utente prova l'impressione che il testo sia estremamente significativo: in questa prospettiva, si presuppone che il senso "insista" nel testo con intensità e prepotenza direttamente proporzionali alla difficoltà di decodifica.

Seconda sezione

L'ho dunque ritagliato
dunque lasciato al freddo e fuori carne
disgiunto/a da quel frammento
e sono io scaricato al nero azzurro così che
5 nel fosso nell'eterno nell'intervallo addosso
ritaglietto sequestro di persona –
pacifica questa sera
il grillo s'impenna sul vetro l'ombricola
in cui penetro-è-infreddisce

⁵⁶ «In tale favorevole situazione regressiva il poeta può sognare la poesia» S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1560.

⁵⁷ «Qui vi è la rosa in che 'l verbo divino | carne si fece» *Par.*, XXIII, vv. 73-74. Si veda anche questa descrizione della rosa candida: «E se l'infimo grado in sé raccoglie | sì grande lume, quanta è la larghezza | di questa rosa ne l'estreme foglie!», *Par.*, XXX, vv. 115-117. L'intero *topos* dell'inversione ontogenetica ha un'ascendenza paradisiaca, di cui Zanzotto è ben consapevole: «avvicinandosi all'acme paradisiaca, scontrandosi con i limiti del dicibile, Dante si sente "costretto" sempre più a far tesoro del punto di partenza infantile e fiorentino, con metafore che in questo riportano, riferendosi all'impotenza del suo eloquio nel momento culminante del poema. Ma in realtà quei lontani balbettii aprivano ad un primissimo potere del dire, un potere per lui destinato ad alzarsi fino alle soglie dell'incontro con l'ultima Trascendenza». A. ZANZOTTO, *L'Italia del povero Dante che squallido nido di vipere* (recensione a J. RISSET, *Dante. Una vita*, Milano, Rizzoli, 1995), «Corriere della Sera», 7 gennaio 1996. Cfr. M. BORDIN, *Latte e lingua. Radici dantesche di un motivo zanzottiano*, «Quaderni Veneti», 3, 1-2, 2014, pp. 293-305, http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload_pdf/QV_4_31.pdf.

10 penetro e salvo all'azzurro in bicicletta
 al raggiare e tutto si rinvia
 Svincolo più d'un finalino ha riportato
 il meglio-definito e lo spessore il turgore eh, male
 ma non ho forse più male
 15 male verde azzurro senza connotato
 spalliere verbalità fili e pampini lievi
 finalità-finalini pungimenti brevi
 ricci voti di spiriti Witz bizzate bimbocci
 lievissimo quiz nel fascinoso e verde
 20 quiz che tenaglia e mi canticchia
 è bimbo quiz
 di ridi-sottecchi e vieni
 da dove ardeva
 nel freddo s'ingolfa l'ustione
 25 oh la cara pomata
 il paragone bellissimo e perso, ciiih,
 biciclette smarrite nel terso taglio di lume
 nello smarrimento verde che frena
 la scena è così fredda è una fine non ha fine
 30 sono come da un'onda implacabilmente fine
 – qui è auditivo è orale –
 ributtato
 più in qua o più in là
 del giusto significato

La seconda sezione, composta da 34 versi, si caratterizza per l'assenza dell'alternanza enunciativa tra registro presentativo-vocativo e registro dell'apostrofe. Tutto rimane in prima o terza persona, e l'instabilità dell'enunciazione è resa dalla sovrapposizione tra frammenti narrativi (al passato) e scene latamente presentative, in cui l'io registra stati di cose, azioni o lacerti di interiorità. Dal punto di vista della disposizione tabulare, la sezione presenta due regolarità: un asse centrale costante, che funge da rientro per versi o parti di verso (variamente impiegato senza ricorrenza precisa dal v. 1 al v. 21); l'uso di una disposizione completamente normalizzata per i restanti 11 versi (vv. 24-34), se si esclude la spaziatura al v. 29. Al v. 1, *dunque* simula un legame causa-effetto con il testo che precede: il primo termine non è recuperabile, e una svalutazione regressiva il più possibile lenta e accurata non porta a risultati soddisfacenti. Bisogna accontentarsi di ipotizzare un legame di casualità tra il ritorno a uno stato embrionale e la scena narrativa descritta all'inizio della seconda sezione (che però, come vedremo, sembra contraddirla). Se il "ritaglio" va, secondo il commento di Dal Bianco,

collegato a un'immagine abortiva,⁵⁸ *Pasqua di maggio* pone subito una contraddizione, un freno alla «fantasia regressiva», che viene bloccata con l'introduzione improvvisa di un distacco violento: quello dell'aborto, ma anche quello del parto, più o meno travagliato.⁵⁹ *Ritagliato* è un probabile rimando a Lacan, all'azione di taglio del Linguaggio nei confronti del Soggetto. Il «Leader feroce del mondo»,⁶⁰ il Significante, fa capolino all'interno della fantasia regressiva, smentendola: il distacco dal corpo materno “incarna” il taglio del Linguaggio che già segna la vita intrauterina. L'io è partorito di nuovo e immesso in una condizione di angoscia, stando alla lettura di Dal Bianco, che interpreta il *nero azzurro* del v. 4 come «il violetto dello Iodio, simbolo dell'*Unruhe*, l'inquietudine originaria»;⁶¹ il *frammento* è forse un richiamo al celebre *corp morcelé* lacaniano.⁶² Dal punto di vista testuale, bisogna notare soprattutto il pronome *lo* in apertura del primo verso, a cui non è possibile associare un referente anaforico o cataforico: la coesione che si otterrebbe tramite pro-forma⁶³ è soltanto simulata, e l'informazione rimane problematica. Sempre nell'economia della derealizzazione probabilmente in atto alla fine della prima sezione, potremmo ipotizzare che *lo* si riferisca cataforicamente all'io del v. 4: in questo caso, l'io dei vv. 1-3 potrebbe coincidere con un doppio esterno dell'io-personaggio o addirittura con un io materno, che espelle il soggetto poetico nel “freddo” della vita extrauterina. La disposizione tabulare dissimula leggermente la sintassi parallelistica, basata sulla ripetizione del passato prossimo, con ellissi anaforica dell'ausiliare, in iperbato fin dalla prima occorrenza. Al v. 4 si ritorna in un regime enunciativo più tradizionale: in conseguenza della “disgiunzione” verificatasi nei versi precedenti, l'io è scaricato (nel senso di *gettato*) all'interno dell'angoscia; tuttavia, tornando

⁵⁸ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1560.

⁵⁹ «Dunque, sono l'imprendibilità, o l'impossibilità del ritorno al grembo, il taglio della nascita che distinguono il nuovo io dalla comunione, la rinuncia all'assimilazione ciò che fa la “dolce crudeltà” della madre, il suo volto leopardianamente mezzo bello mezzo terribile» T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., p. 212.

⁶⁰ «dove sbarrato sta il significante che è leader feroce del mondo.», *La Pasqua a Pieve di Soligo*, v. 132 (*Pasque*).

⁶¹ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1560.

⁶² «lo *stadio dello specchio* è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità, – ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale. Così la rottura del cerchio fra l'*Innenwelt* e l'*Umwelt* genera l'inevitabile quadratura degli inventari dell'io. Questo corpo-in-frammenti, termine che ho anche fatto accettare nel nostro sistema di riferimenti teorici, si mostra regolarmente nei sogni quando la mozione dell'analisi arriva ad un certo livello di disintegrazione aggressiva dell'individuo.» J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, cit., vol. I, pp. 87-94: p. 91. Cfr. M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 21-25.

⁶³ R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., pp. 77-79.

all'interpretazione di Dal Bianco, bisogna precisare lo iodio allo stato solido è di colore *nero azzurro*, mentre è viola allo stato gassoso. Lo iodio rimanda sicuramente all'*Unruhe*, secondo un facile riferimento alla celebre poesia iconica *Microfilm*, e ad altri luoghi della raccolta;⁶⁴ tuttavia, è utile anche richiamare il ruolo dell'elemento all'interno della fisiologia di alcuni organismi viventi. Lo iodio è presente in alcuni ormoni tiroidei, e nel caso di donne in gravidanza una dieta carente di iodio può avere gravi conseguenze sul feto, causando ritardi fisici e psichici; inoltre, negli anfibi lo iodio funziona come stimolatore della metamorfosi da girino in individuo adulto. Il processo implica la cosiddetta apoptosi, la morte cellulare programmata dei tessuti che costituiscono coda, branchie e pinne del girino. Anche durante l'ontogenesi umana si verifica l'apoptosi: tra le dita del feto si forma un tessuto che rende gli arti quasi palmati, simili a pinne. Successivamente il tessuto interdigitale muore per apoptosi, modellando le dita "umane".⁶⁵ In sintesi, lo iodio evocato per via cromatica potrebbe riferirsi allo sviluppo ontogenetico, alla sua inevitabile linearità: inoltre, il ruolo dello iodio nella metamorfosi degli anfibi va collegato a una scena dissimulata nella sesta sezione, quella della riproduzione dei rospi.

Dal punto di vista testuale, si noti la consueta coesione supplementare ottenuta tramite *adiectio* (al v. 5 si ha un classico *tricolon* preposizionale con preposizione ribattuta) e l'inconsequenza del nesso consecutivo (avverbio + congiunzione). La sezione si chiude con una disarticolazione della frase in direzione dell'accumulazione nominale, intensificata dalle spazature (□ *adosso* | ritaglietto | □ sequestro di persona).

Il v. 7 apre una nuova scena figurale, richiamando la *sera* di I, v. 3: sintatticamente, *pacifica*, potrebbe attaccarsi al nesso consecutivo rimasto frustrato al v. 4. Ai versi successivi si trova una variazione del *topos* della visione dalla finestra, tipico in Zanzotto da *Dietro il paesaggio* in avanti:⁶⁶ come spesso accade, Zanzotto tende ad occultare la scena, descrivendola attraverso tocchi metonimici e scorciati. Il *grillo* che *s'impenna* (v. 8.) prepara la sopravveniente

⁶⁴ Il violetto citato da Dal Bianco è il colore della forma gassosa. «“Scaricato al nero azzurro”: è il violetto dello iodio, simbolo dell'*Unruhe*, l'inquietudine originaria (cfr. *Microfilm* e molti altri luoghi in *Pasque*).» S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1560.

⁶⁵ Benché fenomeni apoptotici fossero già noti in precedenza, il fenomeno denominato e descritto scientificamente solo nel 1972, nell'anno della stesura di *Pasqua di maggio*. Per le informazioni sull'apoptosi, cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/apoptosi-morte-cellulare-programmata_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/.

⁶⁶ Cfr. *supra*, p. 146.

bicicletta (v. 10), e si lega a *ombricola*, adattamento del nome scientifico di una falena notturna, la *Polydesma umbricola*, diffusa anche del Sud-Europa (un tipico insetto che si posa sui vetri attratto dalla luce delle case). L'agglutinazione verbale del v. 8, interna a una relativa, presenta consistenti ostacoli al recupero sintattico: il referente del relativo non è chiaro, e nemmeno i soggetti dei verbi. Letta secondo le isotopie e le scene finora evocate dal poemetto, l'agglutinazione si iscrive nel processo di oscillazione interno-esterno notata da Dal Bianco, reperibile sia nel contrasto tra regressione intrauterina e taglio/aborto/parto, sia nella scena della visione alla finestra (l'io collocato all'interno che vede gli insetti sull'esterno del vetro). In ogni caso, ai vv. 10-11 si sovrappone una nuova scena, quella della bicicletta.⁶⁷

Da notare la dittologia verbale, in cui lo stesso verbo presente nell'agglutinazione (*penetro*) è ribattuto in posizione anaforica. L'identità di tempo e persona al v. 12 genera un parallelismo verbale con anafora morfologica. Al procedere della bicicletta, come sappiamo dal commento, si sovrappongono motivi erotici⁶⁸ legati alla forma della ruota: si spiega così il *turgore* del v. 13 e forse il *male* in epifora-anadiplosi ai vv. 13-15. Dal punto di vista della testualità, si veda come vari artifici stilistici concorrano a rendere questo passaggio particolarmente "slogato", davvero simile a una curva continua senza tangente: al v. 12, dopo la spaziatura si assiste a un repentino cambio di tempo e di persona (*ha riportato*), forse leggibile anche verticalmente (*e tutto si rinvia | [...] ha riportato*). Il probabile legame tra il verbo e la sequenza nominale del verso 13 è minato dalla disposizione tabulare, dal recupero sintattico più che ambiguo e dalla scarsa coerenza delle ipotesi formulabili. Ne risulta un'intensificazione della strategia nominale, per cui si tende a leggere i sintagmi e i membri delle sequenze come isolati dal resto del testo, sospesi e riconducibili a quella "presentatività" zero a cui ho accennato in 3.1. L'istanza enunciativa viene ribadita dal verbo in prima persona del v. 14 (*non ho forse più male*), con un inserto di registro quasi teatrale, tipico dello stile sperimentale di Zanzotto. Al v. 15 parte una sequenza inizialmente astratta,⁶⁹ che poi vira verso una veduta paesistica,

⁶⁷ Si noti, per inciso, il possibile iconismo della disposizione tipografica, simile allo sbandamento caotico a destra e a sinistra del ciclista che riduce di molto la velocità di pedalata: l'asse centrale sopra rilevato "simulerebbe" l'asse del moto rettilineo, mentre le oscillazioni a destra e sinistra dei vv. 1-21 riproducono quelle del veicolo. Cfr. M. MUNARO, *Andrea Zanzotto o la poesia in bicicletta*, «il Verri», serie IX, marzo giugno 1990, pp. 153-165.

⁶⁸ Per Dal Bianco il «procedere in *bicicletta* [...] è anche un richiamo onirico a figure geometriche particolarmente allusive (una connessione tra cerchio e linea, e cfr. *il raggiare*)». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1560.

⁶⁹ Si noti il cromatismo assoluto (*verde e azzurro*); *senza connotato* è invece un tipico *calembour* paronomastico – **senza connotati* – con allusione "linguistica" alla connotazione.

probabilmente sui campi attraversati nella gita in bicicletta: le *spalliere* del v. 16 sono quelle delle viti e i *fili* le strutture in fil di ferro o altro materiale che vi legano le piante, provviste di *pampini*. La sequenza procede in modo parossistico, combinando riprese isotopiche a distanza e proliferazioni analogico-figurali. *Finalità-finalini*, con figura etimologica, riprende il *finalino* del v. 12: da notare come l'agglutinazione sia più interessante sul piano semantico (contraddizione assiologica tra il diminutivo e il sostantivo concettuale) che su quello formale (proliferazione allitterante). *Pungimenti brevi* riattiva l'isotopia del raggiare, e si ricollega a un motivo erotico-filosofico già tipico de *La Beltà* («piena di punte immite frigida», *Oltranza oltraggio*, v. 12); *brevi* ha perlopiù funzione strutturale, in rima facile con l'aggettivo che chiude il verso precedente. Nei versi successivi il criterio formale e quello isotopico fanno interferenza, e formano la sequenza eterotopica: *ricci* procede da *pungimenti*, mentre *voti di spiriti* è una fusione “anamorfica” del motto di spirito freudiano col tema pedagogico, portante in *Pasque*. Il successivo *Witz* a sua volta genera “fonosemanticamente” *bizze*; in chiusura di verso e separato dalla spazzatura, *bimbocci* è “prodotto” da tutti i membri che precedono, e collocato in posizione di *redditio* e quasi rima rispetto a *ricci*. L'ultima parte della sequenza (vv. 19-23) ruota intorno alla ripetizione presentativa di *quiz*, in una specie di parallelismo trimembre (*lievissimo quiz nel fascinoso [...] verde quiz che tenaglia [...] bimbo quiz di ridi sottecchi*). Fittissimi i richiami formali e isotopici, a compensare specialmente l'assenza di coerenza e l'eterotopia della *distributio*. Si veda ad esempio il complesso rimico del vv. 16-17, 22 (*lievi : brevi : vieni*), il riferimento alla figura dell'aggancio (*che tenaglia*), la sovrapposizione di diverse scene (il *Witz* freudiano-lacaniano, il tema pedagogico e quello televisivo). *Di ridi-sottecchi* è un *calembour* con ricombinazione degli elementi verbali e nominalizzazione dell'espressione idiomatica (**ridere di sottecchi*). L'ultimo membro della sequenza, *e vieni da dove ardeva* comporta un brusco mutamento grammaticale e tematico: la serie nominale s'interrompe e al suo posto si trova un verbo alla seconda persona (l'unico della sezione), con giunzione coordinativa “innaturale” (data l'eterogeneità grammaticale della sequenza). *Da dove ardeva* (v. 23) è un richiamo decontestualizzato al motivo teologico della *Pasqua*, che riemerge nel poema in modo intermittente e sempre dissimulato. L'ipotesto biblico è sempre Es 3, con riferimento alla teofania del rovetto ardente, da cui Dio parla a

Mosè affidandogli il compito di liberare il popolo eletto dalla schiavitù in Egitto. Ricordiamo che l'episodio del rovetto ardente⁷⁰ è in qualche modo all'origine della Pasqua ebraica, che coincide con la liberazione del popolo di Israele e il passaggio del Mar Rosso ('passaggio' è appunto il significato etimologico di 'pasqua').

Dal v. 24 fino all'*explicit* della sezione si assiste alla normalizzazione della disposizione tipografica dei versi; in compenso, si acuisce il vortice di riferimenti intertestuali. Al v. 24 viene introdotto il tema metapoetico, attraverso la vanificazione dell'*ustione*, fin da *Dietro il paesaggio* associata alla poesia.⁷¹ La *cara pomata* (v. 25), generata "metonimicamente" da *ustioni*, è sempre da riferirsi al "farmaco" poetico, che al verso successivo prende una forma più esplicita (*il paragone bellissimo e perso*), con riferimento alla natura effimera del processo creativo, inteso nella sua "volatilità" psichica. L'onomatopea *ciih* richiama il rumore del freno della bicicletta, citata esplicitamente al v. 27 e associata a una notazione atmosferica con possibile sfumatura psicanalitica (*il terso taglio di lume* può essere una "veduta" del cielo pomeridiano o al tramonto, ma anche un riferimento al lacaniano "taglio" del Significante). Sempre molto fitti e "strutturanti" i richiami formali: si veda la rima "semantico-referenziale" *ciih* : *frena* ai vv. 26, 28; la tipica *adiunctio intrafrastica* con accumulo a destra per *ordo naturalis* (*nel terso taglio di lume, nello smarrimento verde che frena*); il microparallelismo "epiforico-equivoco" separato dalla spaziatura (*è una fine □ non ha fine*), in rima equivoca col verso successivo (*un'onda implacabilmente fine*).

L'*onda* del v. 30 può essere quella del Mar Rosso, con evocazione dell'ipotesto biblico dell'*Esodo*: in questo caso potrebbe entrare la mediazione di un testo liturgico pasquale, l'*Exultet* in versione ambrosiana, in cui è riproposta la scena dei cavalieri egiziani sommersi

⁷⁰«Mentre Mosè stava pascolando il gregge di Ietro, suo suocero, sacerdote di Madian, condusse il bestiame oltre il deserto e arrivò al monte di Dio, l'Oreb. L'angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco dal mezzo di un rovetto. Egli guardò ed ecco: il rovetto ardeva per il fuoco, ma quel rovetto non si consumava. Mosè pensò: "Voglio avvicinarmi a osservare questo grande spettacolo: perché il rovetto non brucia?". Il Signore vide che si era avvicinato per guardare; Dio gridò a lui dal rovetto: "Mosè, Mosè!". Rispose: "Eccomi!". Riprese: "Non avvicinarti oltre! Togliti i sandali dai piedi, perché il luogo sul quale tu stai è suolo santo!". E disse: "Io sono il Dio di tuo padre, il Dio di Abramo, il Dio di Isacco, il Dio di Giacobbe". Mosè allora si coprì il volto, perché aveva paura di guardare verso Dio. Il Signore disse: "Ho osservato la miseria del mio popolo in Egitto e ho udito il suo grido a causa dei suoi sovrintendenti: conosco le sue sofferenze. Sono sceso per liberarlo dal potere dell'Egitto e per farlo salire da questa terra verso una terra bella e spaziosa, verso una terra dove scorrono latte e miele», Es 3,1-7. L'episodio è citato direttamente da Zanzotto in una poesia de *La Beltà* («Ardeva il fascino e la realtà | conversando convergendo | horeb ardevi tutto d'arbusti | tutto arbusto horeb il mondo ardeva», *Retorica su: lo sbandamento, il principio "resistenza"*, III, vv. 10-13) e anche ne *Gli sguardi i fatti i senhals*, vv. 222-225, per cui cfr. U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso*, cit., pp.149-150.

⁷¹ In *Quanto a lungo* le carte della soffitta proteggono gli altri oggetti «dalle ustioni della luce», v. 12 (*Dietro il paesaggio*).

dal Mar Rosso che si richiude per vendetta divina, dopo aver fatto passare gli israeliti. Oltre alla normalizzazione tipografica, negli ultimi versi si verifica anche una normalizzazione sintattica: dal v. 30 l'enunciazione si stabilizza sul registro dell'autodescrizione dell'io, e la testualità è turbata solo dall'inciso del v. 31, la cui carica eversiva è attenuata dai trattini e dalla coincidenza con l'intero verso (*auditivo e orale* sono altri riferimenti psicanalitici).⁷² Nella chiusa il moto ondulatorio è riformulato, sempre in termini lacaniani (un più e un meno di significato rimanda alla pulsazione binaria del simbolico).⁷³ In ultimo, si veda come la sezione esemplifichi efficacemente la rottura della continuità che costituisce la strategia primaria di Zanzotto a livello testuale. Il passaggio da un nodo all'altro del testo non è immediatamente chiaro a causa della violazione di coesione e coerenza; d'altra parte, agisce la coesione supplementare dell'*adiectio* a fabbricare un'illusione di continuità, oltretutto dotata di funzione esemplificazionale (strategie classiche della letterarietà, come la rima o la ripetizione con funzione strutturante). "Sostando" nei punti salienti del testo, il lettore disposto a investire nello sforzo esegetico può provare ad attivare le corrispondenze intra o intertestuali, o a ricostruire, con estremo dispendio, le allusioni saggistiche, linguistiche e psicanalitiche. Inoltre, particolarmente oneroso risulta lo sforzo per districare le scene figurali, nella seconda sezione sovrapposte con estrema libertà, al limite dell'informale.

Terza sezione

	A ogni albero racconterai persuaderai quanto bello	
5		a ogni verde a ogni essenza-ecco ad ogni impietramento, quanto,
	a tuttoverde a tuttomoto	
10	affannosamente convincerai	

⁷² «Agli oggetti freudiani, l'oggetto orale e l'oggetto anale, Lacan ne aggiunge altri due; lo sguardo e la voce.» A. DI CIACCIA – M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., p. 157.

⁷³ «La pulsazione simbolica, la pulsazione del senso, è una pulsazione continua di assenza-e-presenza del significato nel significante. Il che chiarisce perché il senso si manifesti sempre come un non-senso o come un qualcosa che non riusciamo a capire». D. TARIZZO, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza, 2003, p. 48.

turbate erose dalla bicicletta
 nitida verdi, nuove!
 falciate dalla bicicletta!
 15 divelte divelta in azzurro nella sera
 nubi nemmeno nubi
 in-rosa, in-cresceste in-«già foste»
 accumularsi già-glorie già-patria
 per occhi ben volti là ben sognati intimi primi
 20 vedi? ritagliato eppure ampio sognato ↗
 folto è gran nome

Per quanto riguarda la terza sezione di *Pasqua di maggio*, ho già fornito un'analisi dei principali fenomeni dell'*adiectio* nel paragrafo 1.2. Posta la presenza della consueta coesione supplementare, ottenuta tramite la sintassi iterativa, mi soffermerò più che altro su problemi esegetici e testuali. Innanzitutto, si veda la disposizione tabulare, analoga a quella della seconda sezione, cioè basata su un asse centrale (in entrambe le sezioni la distanza tra il margine sinistro e l'asse è la stessa). Il fatto è dovuto alla presenza in scena della bicicletta, ancora dominante a livello figurale. Allo stesso motivo referenziale è riconducibile l'iconismo del v. 11: composto di trattini, il verso divide la sezione in due parti di dieci versi ciascuna. Il rimando è forse alla segnaletica orizzontale che divide le due semicarreggiate della strada percorsa in bicicletta.⁷⁴ Le due sezioni si differenziano invece a livello enunciativo: nella prima si ritorna all'apostrofe in seconda persona, qui al futuro (probabilmente quello delle previsioni della prima sezione). Il *tu*, secondo la tipica dissociazione, è ancora il poeta, colto probabilmente in una classica scena pedagogica in cui il discente è la natura (riecheggia ancora il *formosam resonare doces Amarillida silvas*): in quest'ottica *ogni albero* (v. 1) vale per *silvas*, anche in virtù del quantificatore. Da notare la sequenza di interlocutori del poeta, che dagli alberi prosegue in un'"impennata" filosofica e astrattiva: come a dire, dal convenzionale al trascendentale, sempre con la venatura di urgenza "agonistico-metafisica" tipica della poetica di Zanzotto. A questo proposito, si veda *impietramento*, contesto di echi danteschi e probabilmente vicino all'immagine della «testa-di-medusa»⁷⁵ (la storia o la nevrosi) a cui – secondo Zanzotto – è possibile opporre la poesia. Tuttavia, la sequenza anaforica preposizionale potrebbe avere anche valore di luogo, a scandire in senso fisico e

⁷⁴ Lo Zanzotto più tardo, ad esempio del *Galateo*, si dimostra sensibile alla segnaletica stradale.

⁷⁵ A. ZANZOTTO, *Situazione della letteratura*, cit., p. 1089.

metafisico la passeggiata in bicicletta dell'io. Nella seconda sezione si ritorna in un regime descrittivo-presentativo, questa volta arricchito della variante esclamativa; la sequenza sintattica nominale si interrompe al v. 20, con un repentino salto alla seconda persona (*vedi*, con valore perlopiù fatico) e al successivo v. 21, in cui il verbo essere organizza la sequenza attributiva precedente attorno al soggetto posposto (*gran nome*), in posizione di chiusura dell'intera sezione. La gloria esclamativa che Zanzotto associa alla visione delle nubi è espressa da una sintassi tesa e cataforica (dal v. 12). La sospensione sintattica si apre con *turbate erose* (v. 12) e si prolunga in *verdi, nuove!* e in *falciate* (v. 14), in entrambi i casi intensificata dall'esclamazione. Dopo un ulteriore passaggio (*divelte*), il forte iperbato si risolve al v. 16 (*nubi nemmeno nubi*), una specie di plocce "negativa" con effetto di *redditio* e in patente violazione del principio di non-contraddizione. Nella sequenza si inserisce surrettiziamente una seconda serie attributiva, al femminile singolare: la soluzione più economica dal punto di vista della coesione è la referenza a *bicicletta*. In ogni caso si veda la circolazione anomala di attributi logici: le ruote della bicicletta "falciano" l'erba ma anche le nubi (che ereditano il colore dall'erba); le nubi (ma anche la bicicletta) vengono così *divelte in azzurro nella sera* (v. 15).

Da notare anche l'intertestualità dantesca: *turbate* rimanda a una citazione dal *Paradiso* che viene variata e "decostruita" in *Misteri della pedagogia*,⁷⁶ mentre *occhi ben volti* è tessera di sapore paradisiaco (il *topos* dantesco del volgere lo sguardo verso la luce divina), qui impiegata per innalzare il registro ed esprimere il movimento ascensionale e metafisico a cui tende la poesia, di cui sono segno tradizionalmente le nubi, sede di diverse teofanie veterotestamentarie. Rispetto ad altre zone di *Pasqua di maggio*, la coerenza è più alta perché tutto ruota intorno a pochi nodi ricorrenti. Al v. 20 torna la scena del *taglio*, legata in modo dissimulato all'azione surrealistica dei raggi della bicicletta sulle *nubi*; l'associazione delle *nubi* (v. 18) alla *gloria* è sempre di ascendenza biblica, e per la *patria* si intende probabilmente quella celeste.

Al v. 20 abbiamo un altro simbolo grafico della curva intonativa, uguale a quello della prima sezione. L'insistenza sull'onirismo (vv. 20-21) sembra perlomeno sospetta. In ogni caso, Zanzotto pone un'equivalenza tra la regressione embrionale e l'ascesa mistica, che si propone

⁷⁶ «Lume non è, se non vien dal sereno | che non si turba mai», *Par.*, XIX, vv. 64-65.

tra rarità e inintelligibile e scivolio d'uovi
 scivoli in ghost-eggs in a ghost-landscape
 ubriacona Passover
 via pussa via
 45 pasqua dove mai-state mai/indovinate, uovi,
 uovi di Pasque vi tengo vicini all'orecchio
 e balla il tuorlo: sgiòlθ:
 vi scuoto e v'odo tuorlo per tuorlo
 bocciati scavalcati frustrati (paesaggi) passaggi
 50 fessure donde cede uove donde lei-MILO
 si fa fluido
 farsi da parte
 e srotolare fasce
 patinati consigli accorgimenti portenti
 55 che cavalchio e rosseggiare di lussi
 cavalchina di passaggi cavalchina di pasque
 noiosamente fallacemente: mi
 ammetti ancora per tuo?

Vista l'estensione e la complessità delle sezioni, procederò d'ora in avanti dividendo l'analisi in *tranches* di versi raggruppati secondo un criterio di omogeneità eidetico-figurale o sintattico-enunciativa. Nella quarta sezione si verifica una significativa progressione tematica e vengono introdotte nuove scene teoretiche, poi sviluppate lungo tutto il resto del poema, in particolare la scena teoretica delle uova, la "sottoscena" del *rodolét*, e quella che sviluppa il *topos* teologico della Pasqua.

- vv. 1-3: Il titolo del poema (v. 3), agglutinato dal trattino, diventa un vero e proprio attante sulla scena poetica. La battuta al v. 1 per Dal Bianco è da interpretarsi nel senso della caccia,⁷⁷ ma rimanda forse anche alla pista del *rodolét*, che richiede una lunga preparazione. Al v. 2 si noti il tipico *tricolon* verbale, qui forse da intendersi legato al "soggetto" *Pasqua-di-maggio*.

- vv. 3-15: come ai versi precedenti, anche qui la sintassi risulta sbilanciata a sinistra, per la posposizione del soggetto, qui *il pullulare d'uova* al v. 5. (tuttavia il recupero sintattico rimane ambiguo e mai del tutto decidibile). *Pullulare* è lacanismo⁷⁸ in cui agisce un'armonica etimologica e intertestuale,⁷⁹ ma il verbo, prezioso e decorativo, risale anche alla maniera postermetica. La caratteristica più interessante di questi versi è la sovrapposizione tra la scena

⁷⁷ «Tutto ciò che precede era stata una sortita, una *battuta* di caccia». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1561.

⁷⁸ Ad esempio, Lacan nel suo Seminario III parla di «pullulare immaginario». J. LACAN, *Il seminario. Libro III. Le psicosi*, Einaudi, Torino, 1985, p. 55.

⁷⁹ «Occhio, pullus nel guscio», *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, v. 10 (*IX Ecloghe*).

teoretica dell'uovo, inteso come unità linguistica e biologica, e quella visiva e concreta del *rodolét*, il gioco tradizionale con le uova dipinte. La pista del *rodolét* è fatta da uno scivolo iniziale da cui vengono lanciate le uova, e poi funziona in modo simile alle bocce. A livello stilistico, Zanzotto mette in atto una tecnica basata sulla ripetizione parossistica di alcune “parole-perno” o “mantra”, con effetti di ridondanza informativa che finiscono per ingenerare nel lettore la presupposizione di un significato ulteriore e quasi misterico (è il funzionamento delle litanie): questa tecnica è ad esempio alla base del celebre componimento del *Galateo (Perché) (cresca)*. Il sostantivo *uovo* funziona da mantra primario continuamente variato (anche contro la grammatica), su cui è costruita una vorticoso sequenza di stringhe che sovrappongono il motivo della “panovulazione” naturale alla partita del *rodolét*, per finire in una specie di visione frattale in cui ogni uovo è anche *scivolo* (vv. 6, 8, 12, 14).⁸⁰ La sequenza è costituita secondo certe regolarità: l'uso della coordinazione disgiuntiva (vv. 6-8); la tendenza a raggruppare le occorrenze della parola-perno primaria in coppie poliptotiche (*d'uova | ovi*, vv. 5-6; *d'uova...d'uova*, v. 6, qui in epanalessi; *d'uova in uovo*, v. 9; *in ogni uovo luogo d'uovo*, v. 11; *d'uovo | uovi*, vv. 11-12); l'assoluta dominanza fonico-grafica della vocale <o>, in funzione iconica (l'uovo o la sfera); l'addensamento di parole sdrucciole a fine verso (*scivolo*, v. 6, 8 (se si esclude la o dopo la spaziatura), 12 (plurale), 14 (con linearizzazione del paradigma desinenziale); *vertigine*, v. 9; *Passio*, v. 10). Le uova sembrano disperdersi in una specie di flusso mestruale cosmico, e al contempo aggregarsi in formazioni a grappolo, che ricordano la morula (*ovi come infinite more*, v. 6), che a sua volta richiama intertestualmente *13 settembre 1959 (variante)*.⁸¹ Negli ultimi tre versi della *tranche* interviene un'anafora del *che* aggettivo esclamativo (vv. 13-15) a rafforzare la sintassi nominale e irreggimentare le sequenze caotiche. Di qualche interesse la sequenza *grappolini... griglie raspi grafi*, con oscillazione semantico-figurale: la figura del grappolo viene geometrizzata e scarnificata in *griglie*, poi ritradotta nel gergo botanico (il “raspo” è ciò che

⁸⁰ Sui significati contraddittori e archetipici dell'«uovo pasquale» si è soffermato Balduino: «Già in quel dono multicolore, ma anche falso patente, che è il cosiddetto uovo pasquale è intanto possibile qualsiasi sorpresa [...]. Anche in natura, d'altronde, l'uovo è esposto a tutte le ambiguità e contraddizioni: può essere sì fecondato, ma anche dimenticato e lasciato marcire, divorato e deglutito, ammassato e squarciato con altre uova; è formato innanzitutto da un guscio che può proteggere ma anche imprigionare, che occorre conservare intatto ma anche squarciare; racchiude un liquido trasparente non meno che viscido, destinato a contenere (proteggere-imprigionare ancora) un piccolo globo che a sua volta può essere germe di vita o massa immobile e spenta [...] Fondamentalmente però, in quanto archetipo, rimanda all'idea di “recesso” e di “regresso”.» A. BALDUINO, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione*, cit., p. 292.

⁸¹ «mataia, matta morula», *13 settembre 1959 (variante)*, v. 6 (*IX Ecloghe*).

rimane del grappolo d'uva dopo aver tolto gli acini) e infine – con *visio difficilior* e allusione saggistica – commutata di nuovo nella matematica (i *grafi* sono strutture grafiche composte di nodi e connessioni, iconicamente simili a grappoli o infiorescenze vegetali).

- vv. 16-23: al v. 16 spicca la seconda plurale, presente per la prima volta nel componimento. L'istanza enunciativa si rivolge direttamente alle uova, colte nel loro parossismo riproduttivo. *slittare* (v. 17), in posizione anaforica, è anche al v. 15 (rientrante per aggettivo preposto): si tratta di un tecnicismo lacaniano per indicare la proliferazione del Significante su se stesso (lo slittamento del Significante). *Da uovo a uovo* è altro *calembour* paronomastico (**da uomo a uomo*), non senza abbassamento ironico. Alla fine del v. 17 si verifica un altro scarto enunciativo, col passaggio alla seconda persona singolare (un singolo uovo-cellula, o lo stesso io in fase embrionale e vittima di uno sdoppiamento derealizzante). Nonostante con la quarta sezione il poemetto inizi a inoltrarsi nella regressione linguistica e ontogenetica,⁸² si verifica un tendenziale aumento della coerenza e della stabilità figurale delle scene. In questi versi è anche possibile isolare una “micro-situazione” narrativa: l'io si rivolge alle uova, e in particolare a un uovo che si sta per schiudere, e contemporaneamente sta per rotolare sullo scivolo della pista del *rodolét*. Da notare l'espressività fonosimbolica della dittologia verbale (*cricchì e scoppi*, v. 18), la proliferazione fonico-semantica (*scoppi* > *pus* > *piccinini* (diminutivo riconducibile a un quasi *petèl*) > *gorgoglìni*, con rima baciata ed esplicitazione della componente fonica). *Incarnito* (v. 22) è probabilmente un riferimento fortemente “abbassato” e ironico all'incarnazione e in generale alla nascita, ed è forse “generato” dal precedente *pus* (v. 19), con riferimento all'infezione di un'unghia incarnita.

A questo proposito è necessario esplicitare l'intertestualità lacaniana, seguendo gli spunti recentemente forniti da Luca Stefanelli.⁸³ L'immagine dell'uovo è impiegata da Lacan per proporre un contro-mito a quello dell'androgino sferico proposto da Platone nel *Simposio*. Più che una sfera, l'individuo è originariamente un “uovo”, che subisce il trauma non rimarginabile della rottura:

⁸² Secondo quanto Dal Bianco riporta nel commento: «Tutto ciò che precede era stato una sortita, una *battuta* di caccia. Ora ci s'inoltra decisamente *dietro* il campo di intervento della poesia, nella cellula primaria del linguaggio e anche del soggetto». S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1561.

⁸³ Si veda il paragrafo dedicato all'*Hommelette*, in L. STEFANELLI, 'Implicazioni marcotestuali e intertestuali nella genesi di *Pasque*', in *Il divenire di una poetica*, cit., pp. 110-115.

Consideriamo questo uovo nel ventre viviparo in cui non ha bisogno di guscio, e ricordiamo che ogni volta che le sue membrane si rompono, è una parte dell'uovo ad esser ferita, giacché dell'uovo fecondato le membrane sono figlie allo stesso titolo del vivente che viene alla luce per la loro perforazione. Ne viene che alla sezione del cordone ciò che il neonato perde non è, come pensano gli analisti, la madre, ma il suo complemento anatomico.

Ebbene, immaginiamo che ogni volta che le membrane si rompono, dalla stessa uscita si involi un fantasma, quello di una forma della vita infinitamente più primaria, e che non sia affatto pronto a raddoppiare il mondo come microcosmo. Rompendo l'uovo si fa sì l'*Homo* ma anche l'*Hommelette*.⁸⁴

La rottura dell'uovo comporta una perdita fisiologica destinata a incarnarsi in un fantasma: a questa dinamica rimandano probabilmente le occorrenze dell'anglismo *ghost*, usato anche all'interno di agglutinazioni. La rottura dell'uovo sembra essere un passaggio necessario all'individuazione, e si può ipotizzare che questo sia il significato sintattico della congiunzione copulativa al v. 23 (*e sei te e tu*, con oscillazione della forma pronominale di ispirazione lacaniana). Motta, nella sua monografia del 1996, ha segnalato l'insistenza di questo luogo lacaniano, valorzzandone l'importanza per il *corpus zanzottiano*:

Secondo Lacan, che fa discendere le sue considerazioni dal mito dell'androgino esposto nel *Simposio* platonico (188c-192d), con la nascita dell'uomo qualcosa va irrimediabilmente perduto, una forma di vita superiore, infinitamente più autentica e primordiale, che appartiene poi all'esistenza terrena del soggetto come l'impossibile approdo dei suoi desideri. La nascita, nelle parole dell'analista francese, è la rottura dell'uovo (a cui, come si vedrà, anche Zanzotto, soprattutto nella raccolta *Pasque*, fa larghissimo riferimento); è la ferita originaria che dissolve l'uomo sferico, che cancella il fantasma di una compiutezza vitale che preceda l'esistenza: essa separa così l'individuo dal suo necessario comple(ta)mento. Il destino di ciascuno rimane segnato da tale scissione, dal mancamento insanabile e insieme da un'insopprimibile tensione al ritrovamento del proprio Altro, che, oltre la frustrazione sempre rinnovata della volontà, continua a pulsare dall'inconscio in forme men che memoriali, impressioni ambigue e velate, illuminazioni psichiche illogiche e intraducibili.⁸⁵

⁸⁴ J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, in ID., *Scritti*, cit., vol. II, pp. 832-854: pp. 848-849.

⁸⁵ U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso*, cit., pp. 93-94.

- vv. 24-29: il v. 24 si apre con un'allocuzione diretta alla Pasqua, a cui si riferisce probabilmente il *tu* che chiude il verso precedente (nel caso, con una conseguente riorganizzazione della coerenza *a posteriori*: il lettore deve tornare indietro sostituendo al *tu* la *pasqua*, stabilendo un nesso tra la festa liturgica e la pioggia/flusso di uova). L'arguta e difficile analogia apposizionale (*pasqua di maggio insolente cruore*) intensifica – sempre in modo dissimulato – il riferimento contestuale alla settimana santa. *Cruore* («sangue che scorre da una ferita») è infatti un latinismo liturgico riferito alla ferita nel costato di Cristo in croce, e metonimicamente all'intero sacrificio divino, inteso nelle sue valenze soteriologiche. Visti i riferimenti specifici alla Settimana santa disseminati in *Pasque*, non sembra inopportuno citare direttamente l'*Exultet*, il cosiddetto “preconio” cantato nella parte iniziale della veglia del sabato santo⁸⁶. Sempre in ambito liturgico, *cruore* si trova anche nello *Stabat mater*, tradizionalmente cantato durante la processione del venerdì santo.⁸⁷ Questa intertestualità “cristologica” si lega alla scena dell'ovulazione cosmica dei versi precedenti, e a sua volta richiama il motivo del taglio/ritaglio lacaniano, già emerso in diversi luoghi delle prime sezioni. Abbiamo un altro saggio della strategia di sovrapposizione isotopica impiegata da Zanzotto: la coerenza testuale è raggiungibile a patto di ricostruire le diverse articolazioni intertestuali della scena teoretica, cercando al contempo di giustificare stilisticamente la diffusa rottura della continuità. Ad ogni modo, in questa sezione si ritorna alla modalità enunciativa descrittivo-presentativa: l'unico verbo è *scola*, v. 29, collocato poco prima del trattino, e l'inserimento dell'interezione (*oh*, v. 26) rende ambigua la funzione sintattica delle due *o* che precedono, tramite la sovraestensione a ritroso del valore esclamativo. Per quanto riguarda *muda*, il primo significato disponibile può essere rimpiazzato o integrato da una *lectio difficilior*: *muda* vale infatti per “rinnovamento del piumaggio”, ma è il nome della stanza in cui si tengono gli uccelli nel cosiddetto periodo della chiusa. Gli uccelli preposti alla caccia vengono tenuti al buio dalla primavera fino a metà dell'estate: lo scopo è farli cantare in periodi innaturali, ad uso dei cacciatori. Questa interpretazione rimanda allo spazio chiuso e

⁸⁶ Nella versione secondo il rito romano *cruor* ricorre una volta: «Qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit, | et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit.», vv. 29-30. Nella versione ambrosiana si danno invece tre occorrenze: «Qui populorum pascha cunctorum, | non pecudum cruore nec adipe, | sed Unigeniti tui, Domini nostri Iesu Christi, | sanguine corporeque dicasti», vv. 34-37; «Huius enim tantummodo cruor | non creat piaculum bibentibus, sed salutem.», vv. 68-69; «Christi vero populus insignitur fronte, non inguine; | lavacro, non vulnere; | chrismate, non cruore.», vv. 81-83.

⁸⁷ «Fac me plagi vulnerári, | cruce hac inebriári | et cruóre Fílii.», vv. 49-51.

protetto dell'uovo, ma anche alla relazione tra ontogenesi e desiderio, e si può ricollegare alla *battuta* del v. 1, quando si interpreti nel senso della caccia. Gli ultimi versi della *tranche* sono dedicati alla "colonna sonora" di questa pioggia di uova (*gocce* in anadiplosi ai vv. 27-28), tra cicaliccio e silenzio (anche intimato tramite l'onomatopea bambinesca del v. 28). La soluzione onomatopeica palazzeschiana si propaga anche al v. 29, in cui stavolta viene simulato il rumore del risucchio dell'io nel lavandino (*gluglu*). *Io scola*, senza articolo che preceda il pronome, richiama l'ambiguità depersonalizzante di cui sopra: la consistenza liquida dell'io è forse un'altra allusione al mito lacaniano dell'*Hommelette*.⁸⁸ Si veda infine qualche considerazione lessicale: *corimbi* (v. 26) riprende il motivo botanico del grappolo (v. 13); *ticchi* vale per 'tic nervosi' o 'manie',⁸⁹ con probabile riferimento psicanalitico. Si noti la patina aulica, con una concentrazione finora sconosciuta nel poema: le scelte lessicali della *tranche* suonano vagamente dannunziane (i lessemi meno marcati *insolente*, *cruore*, *muda*, *corimbi*, *ticchio* e *acquaio* sono tutti in D'Annunzio).

- vv. 30-37: la *tranche* è più coesa sintatticamente, e vi domina il registro enunciativo dell'apostrofe, seppur con diverse oscillazioni. L'agglutinazione *sogni-uova* evoca la sostanziale duplicità della scena teoretica: nel taglio dell'uovo si sovrappongono sia la ferita non rimarginabile della nascita sia l'azione del Significante, il cui potere "morfogeno" sul soggetto si manifesta con evidenza nel motto di spirito o nel sogno, oltre che nel sintomo della malattia psichica. Al v. 31, la dittologia verbale (*raccorciati e tagliuzzati*) declina il *topos* del *ritaglio* in una variante "da barbiere". Continua inoltre la sperimentazione lessicale: *rio* (v. 32) si inserisce nella corrente aulica sorta coi versi precedenti, col significato di 'fiume', 'rivo', ma anche probabilmente di «rivolo di sangue o di sudore che cola dal capo o di pianto che scende dagli occhi» (GDLI), in continuità con la scena del flusso mestruale "cosmico" e pasquale. *Luxus verde*, sempre al v. 32, riprende l'ubertà vegetale e "ortofrutticola" introdotta ai vv. 7-8 (*verde* è un consueto cromatismo assoluto, in funzione anche astrattiva); *luxus* è latinismo per 'eccesso', 'lusso', 'sregolatezza', secondo le armoniche dello "spreco" che

⁸⁸ «Supponiamola come un'ampia *crêpe* che si sposti come l'ameba, ultrapiatta tanto da passare sotto le porte, onnisciente perché mossa dal puro istinto della vita, immortale perché scissipara. Ecco qualcosa che non sarebbe bello sentirsi colare sul viso, senza rumore, durante il sonno per sigillarlo.» J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 849. Sull'immagine lacaniana dell'ameba o lamella si veda P. GOMARASCA, *Il reale è due. La differenza sessuale. Lacan e Lévinas*, «Filosofionline.com», 2006, <http://www.filosofionline.com/?p=389>.

⁸⁹ *Ticchio* significa «Idea bizzarra e improvvisa, capriccio, ghiribizzo», «Mania» o «Tic nervoso» (GDLI).

saranno poi creativamente ricapitolate ai vv. 23-24 della settima sezione, nell'immagine della pasqua-vipera *cornucopiosa*.⁹⁰

A livello enunciativo, si noti come l'apostrofe slitti progressivamente in una sequenza presentativa: ai vv. 31-32 il nesso "qui e là" viene ritagliato dall'inarcatura, e il deittico *là* si espande nel successivo addossamento asindetico preposizionale, con anafora e accumulo a destra. L'accumulo sintattico indebolisce progressivamente la sintassi coesa dei vv. 30-31, per giungere poi nel pieno dell'enunciazione presentativo-nominale, intensificata dalla spaziatura (*pasquasera* □ *flusso che mai non | sviene*, vv. 33-34). Il costrutto nominale, presentativo-ellittico (**c'è x che*), è di ascendenza montaliana; *flusso* riprende *luxus*, con una quasi-rima interna anche "semantica". *Sviene* ha valore etimologico, nel senso di 'venir meno': il flusso di "ovulazione cosmica" e quello del Significante non conoscono interruzione. Dal v. 34 si dà interferenza enunciativa, col ritorno alla seconda persona singolare (*non ti accorgi che*), contraddetto al verso successivo dal passaggio al passato remoto plurale (in cui però il *tu* può essere incluso). *Slittaste* (v. 35) è sia lacanismo (lo «scivolamento» del Significante)⁹¹ che riferimento concreto alle uova del *rodolét*. Ai vv. 35-36 si distende un'*adiunctio* intrafrastica trimembre con struttura poliptotica tendente alla plocce (*da x a x*):⁹² il fatto che la traiettoria del doppio circostanziale di luogo sia nulla (l'origine coincide con l'arrivo) contribuisce all'effetto di eversione logica e, sotto il profilo testuale, all'aumento globale dell'informatività; *da cingi a cingi* è probabilmente un richiamo dissimulato al dantesco *quinci e quindi*, di cui si registrano 15 occorrenze nella commedia. L'uso del verbo *cingere* rimanda, nel macrotesto *corpus*, al v. 8 di *Ormai (Dietro il paesaggio)*, in cui viene condensata in una brachilogia metaforica la strategia "poetica" del libro. Al v. 36 da notare la sequenza tutta dedicata all'oggetto orale e probabilmente alla pulsione regressiva di cibarsi della madre: in questi

⁹⁰ Dal punto di vista dell'intertesto, è forse presente una criptocitazione del *topos* biblico della lotta di Giacobbe con l'angelo (Gn 32): siccome l'angelo (una teofania di Dio) non riesce a battere il patriarca, lo colpisce al femore e l'articolazione di Giacobbe si sloga; inoltre, l'incontro avviene di notte e presso un fiume. Si veda a questo proposito il *rio* e la *pasquasera*; inoltre, un altro significato di *luxūs, ūs* è 'lussazione', 'slogatura'. Giacobbe, specie per quanto riguarda il sogno della scala, è personaggio caro a Zanzotto. «mozza scala di Jacob, "io": l'ultimo reso unico:», *Un libro di ecloghe*, v. 18 (*IX Ecloghe*); «Il sacro (il limite) bisogna averlo davanti agli occhi, anche col pericolo di rimanerne abbagliati, bisogna lottare contro di esso per vincerlo ed esserne vinti insieme: ai piedi della Scala» A. ZANZOTTO, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 1127.

⁹¹ «Si può dunque dire che è nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento. Si impone dunque la nozione di uno scivolamento incessante del significato sotto il significante.» J. LACAN, *L'istanza della lettera dell'inconscio*, cit., p. 499; cfr. M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 116-120.

⁹² Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 213-214.

sensi vanno letti l'inserto in *petèl* del v. 37 e il successivo *tricolon* esclamativo in crescendo: *quanto chiamata aizzata divorata*), che parte dalla pulsione "vocale" per giungere a quella orale.

- vv. 38-44: una nuova agglutinazione rilancia l'immagine delle uova. I *sassolini-uovi* (v. 39), richiamati anche al verso successivo, contengono con buona probabilità un riferimento alla fiaba di Pollicino⁹³ (*quanto mi hai perduto* si associa al *topos* dello smarrimento nel bosco, da cui prende avvio la fiaba; inoltre, l'orco goloso di bambini si riallaccia al tema della pulsione orale sviluppato alla fine della *tranche* precedente). Si noti per inciso come la ricostruzione delle isotopie, anche a livello di ipotesi, comporti uno sforzo elaborativo quasi insostenibile: come già ribadito, questo fatto non è estraneo alla natura estetica del testo zanzottiano. Se lo sforzo elaborativo è destinato a fallire, per la richiesta troppo alta, per l'ellissi, la privatezza e la condensazione dei riferimenti, subentra l'effetto di imposizione estetica, o comunque la sensazione che il testo maneggi materiali teoretici e "veritativi" della più estrema importanza. Il meccanismo non funziona però come una falsificazione: in molti casi il discorso di Zanzotto è davvero teoreticamente avanzatissimo e iperdenso: la sua trascrizione stilistica lo rende però quasi inaccessibile, e ne impone una fruizione "per barlumi", per singole scene concettuali tra loro incommensurabili eppure immerse nel corso forzoso, nel "flusso" ininterrotto della poesia.

Al v. 40, *ribelle pasqua-di-maggio* ritorna come vocativo, a occupare lo spazio del tu a cui si riferisce periodicamente l'istanza enunciativa. Il resto della *tranche* ruota intorno alla Pasqua: l'epanalessi dopo la spaziatura (□ *passaggio passaggio*, v. 40) rimanda alla famosa esclamazione dell'orco, già citata da Zanzotto all'inizio de *La Beltà*. Il v. 40 si chiude con una leggera ma significativa inarcatura, che prelude alla sequenza del v. 41, marcata anche dal punto di vista grammaticale. Lo *scivolio d'uovi*, produce *ghost-eggs* e *a ghost-landscape*: l'anglicismo è probabilmente un modo per dissimulare il riferimento teorico lacaniano. In *Posizione dell'inconscio*, infatti, Lacan "spiega" come dalla rottura dell'uovo «s'invola un fantasma, quello di una forma della vita infinitamente più primaria»,⁹⁴ che coincide con l'*Hommelette* o lamella già citate. Più generalmente, il fantasma lacaniano consiste in uno

⁹³ La presenza di Pollicino nell'immaginario zanzottiano è attestata dal celebre sonetto XIII dell'*Ipersonetto*, il (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) (*Galateo in bosco*).

⁹⁴ J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 849.

schema inconscio singolare, che articola il rapporto del singolo individuo con l'oggetto parziale, o «oggetto piccolo (a)».⁹⁵ Il fatto che si crei un nesso tra le uova, il fantasma e il paesaggio implica un collegamento tra ontogenesi, beanza originaria e oggetto del desiderio: la rottura dell'uovo provoca una “mutilazione” originaria, dovuta dalla perdita di un complemento fisiologico (cordone e placenta) inevitabile nella riproduzione sessuata. Il fantasma originario coincide infatti con un essere amebeo e scissiparo, cioè capace di riprodursi dividendosi in due individui identici. I paesaggi, come è noto, rappresentano un oggetto erotico per Zanzotto, cioè – lacanianamente – un fantasma, una speciale articolazione del desiderio, attraverso cui il soggetto cerca di colmare il vuoto che lo costituisce *ab origine*.⁹⁶ Come di consueto, la scena teoretica si sovrappone a quella concreta, cioè allo scivolamento⁹⁷ delle uova nel *rodolét*.

Sotto il profilo delle sintassi iterativa, in pochi versi si concentrano un'epanalessi, un *tricolon* sindetico e un'*adiunctio* intrafrastica con composto “anaforico”.

- Ai vv. 43-44, si noti infine l'abbassamento del registro: la stessa Pasqua diventa un'*ubriacona*, forse a sottolineare la sua “smodatezza”; *via pussa via* è di sapore dialogico-teatrale, e sempre riconducibile al *petèl*.

- vv. 45-58: al v. 45 il destinatario dell'enunciazione passa dalla Pasqua (*tu*) agli uovi (*voi*), con anomalia grammaticale.⁹⁸ Al v. 45 si ribadisce l'impossibilità della Pasqua, o meglio l'impossibilità di risiedervi stabilmente (*pasqua dove mai-state*); *mai/indovinate* richiama invece il tema del *bimbo-quiz*, introdotto nella seconda sezione, attivando le armoniche legate al tema del bambino. L'io, come un bambino, agita le uova di pasqua (vv. 46-47), verificando la presenza della sorpresa, che però è un *tuorlo* (v. 47). *Sgiòlθ*, incomprensibile senza le note dell'autore, richiama la tradizione paesana, e con essa probabilmente il *rodolét*, a cui volentieri

⁹⁵ M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 309-314.

⁹⁶ Nelle «pulsioni cosiddette parziali [...] il soggetto cerca un oggetto che gli sostituisca quella perdita di vita che è la sua di essere sessuato» J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 853

⁹⁷ Ma *scivolio* è sinonimo di *scivolamento*, classico termine lacaniano per rendere il movimento del Significante.

⁹⁸ Questa continua oscillazione della categoria grammaticale del genere ha probabilmente una motivazione psicanalitica; si legga un brano sempre da *Posizione dell'inconscio*: «La vacillazione che la nostra esperienza dimostra nel soggetto circa il suo essere di maschio o di femmina, non va riferita tanto alla sua bisessualità biologica, quanto al fatto che nella sua dialettica non c'è nulla che rappresenti la bipolarità del sesso, salvo l'attività e la passività, cioè una polarità pulsione-azione-dall'esterno assolutamente inadatta a rappresentarla nel suo fondo. [...] Non è vero che Dio li ha fatti maschio e femmina, come si dice della coppia Adamo ed Eva, com'è espressamente contraddetto dal mito ultracondensato che si trova nello stesso testo sulla creazione della compagna.» Ivi, pp. 852-853.

partecipano i bambini; il termine dialettale significa «“fradicio”, di uova soltanto»⁹⁹. Al v. 48 si noti l'intensità dell'adiectio: *tuorlo per tuorlo* è un *Witz* ricalcato probabilmente sull'espressione 'uno per uno'. Il v. 49 si apre con un altro *tricolon* composto da participi passati (come quello del v. 37); a quest'altezza la transizione sintattico/semantica si fa particolarmente fluida: *bocciati*, oltre a rimandare al motivo pedagogico, è anche un richiamo al *rodolét*, in cui lo scopo consiste proprio nel “bocciare” le uova altrui, per toglierle dalla pista di gioco (le uova troppo ammaccate vengono poi mangiate). *Scavalcati e frustrati* rimandano al desiderio, riattivando la *unctura* concettuale *paesaggi-ova-fantasma*. La paronomasia-lapsus (*paesaggi*) *passaggi*¹⁰⁰ richiama il significato teologico della Pasqua, e prepara al successivo ritorno del motivo mestruale e materno, a cui si collega anche l'inserito in *petèl* al v. 50. Le *fessure* (v. 50) sono infatti quelle tipiche del paesaggio zanzottiano, da cui “cola” la dispersione delle uova.¹⁰¹ Il fluido del v. 51 richiama la consistenza della lacaniana ameba o lamella, e così il *farsi a parte* (un *lapsus* per **farsi da parte*), possibile ricombinazione di alcuni *calembours* presenti in *Posizione dell'inconscio*.¹⁰² Dal v. 52 la sintassi ritorna marcatamente nominale, con infiniti usati in senso descrittivo-presentativo e forse anche esortativo. Il v. 53 nasconde un possibile riferimento liturgico all'*Exultet*: in epoca medievale l'*Exultet* era infatti scritto in rotoli liturgici composti di fogli di pergamena cuciti insieme. Il diacono cantava il preconio all'inizio della veglia del sabato santo, srotolando l'*Exultet*, che in certi casi era illustrato nel verso contrario a quello della scrittura, in modo che i fedeli vedessero le immagini mano a mano che il rotolo veniva dipanato.

Un'altra possibile interpretazione del v. 53 si collega all'ipotesto lacaniano: in *Posizione*

⁹⁹ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 458.

¹⁰⁰ «La paronomasia che muta su una sola vocale (*paesaggi-passaggi*) l'intero senso, offre anche la chiave di volta del passo nel tema assolutamente cosmico di un paesaggio-corpo al femminile aperto in passaggi-fessure per le uova-ovuli della vita o della perdita.» T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., pp. 213-214.

¹⁰¹ «Questa madre dalla testa di Medusa rivelerà il suo sguardo di Pasqua come crudo fatto di sangue e di dispersione di tutte le uova-fantasma, che, affiorate da un paesaggio-fantasma, non trovano luogo ed espressione, ma sfuggono, traballano, non indovinano la crepa del passaggio e precipitano come defecazioni dal corpo della Pasqua-madre, della donna-madre.» Ivi, pp. 212-213.

¹⁰² «*Separare, sèparer*, va a finire in *se parere*, generarsi da sé. Dispensiamoci dai sicuri favori che troviamo negli etimologi del latino, per questo scivolamento del senso da un verbo all'altro. Si sappia soltanto che questo scivolamento è fondato sul comune accoppiamento alla funzione della *pars*. La parte non è il tutto, come si dice, ma di solito sconsideratamente. Poiché bisognerebbe accentuare che col tutto non ha niente a che fare. Bisogna prender partito, essa gioca la sua partita da sola. Qui, è dalla partizione che il soggetto procede al suo parto.» J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 846; «La nostra lamella rappresenta quella parte del vivente che si perde nel prodursi attraverso le vie del sesso.» Ivi, p. 851.

dell'inconscio l'*Hommelette* o «lamella» è detta da Lacan anche *crêpe*,¹⁰³ che – oltre il significato gastronomico – in francese vale per ‘fascia da lutto’. Considerando che per Lacan l'*Hommelette* è un «essere mortifero»,¹⁰⁴ e tenendo fermo il suo gusto oltranzistico per il gioco di parole, è probabile che le *fasce* del v. 53 contengano queste armoniche intertestuali e teoriche.

Gli ultimi versi della quarta sezione condensano diverse immagini contraddittorie, sempre grazie alla coesione supplementare e alle strategie di proliferazione fonica. In particolare, si veda come *portenti* (v. 54), connotato nel senso del sacro, funga da *pivot* per il palinsesto biblico dissimulato al v. 55. Il *cavalchio* e il *rosseggiare* rimandano infatti al Mar Rosso che si richiude subito dopo il passaggio degli israeliti, facendo strage di cavalli e cavalieri egiziani.¹⁰⁵ *Cavalchina*, raddoppiata in *adiunctio* al v. 56, è il nome di un veglione mascherato veneziano, che varia il motivo del *lusso*, richiamato alla fine del v. 55. Con una transizione che rasenta il pindarismo più spinto, ai vv. 57-58 Zanzotto affastella due avverbi senza alla coesione, e li fa seguire da un'interrogativa diretta rivolta al *tu*. Propongo di interpretare l'arduo passaggio ipotizzando la presenza di ipotesto evangelico: *mi ammetti ancora per tuo* suona come una possibile domanda del figliol prodigo al padre misericordioso. Si veda infatti il ragionamento che accompagna il pentimento:

Quanti salariati di mio padre hanno pane in abbondanza e io qui muoio di fame! Mi alzerò, andrò da mio padre e gli dirò: Padre, ho peccato verso il Cielo e davanti a te; non sono più degno di essere chiamato tuo figlio. Trattami come uno dei tuoi salariati. Si alzò e tornò da suo padre.¹⁰⁶

A questo proposito, *noiosamente* e *fallacemente* potrebbero riferirsi in modo supercondensato alla parabola del figlio, che, annoiato dalla vita nella casa del padre, imbocca la via dell'errore. La sfrenatezza a cui si abbandona sarebbe in questo caso il ponte, la connessione al precedente tema del lusso e della cavalchina, che è l'evento più esclusivo del carnevale di Venezia. Nel

¹⁰³ «Supponiamola come un'ampia *crêpe* che si sposti come l'ameba, ultrapiatta tanto da passare sotto le porte.» Ivi, p. 849.

¹⁰⁴ Ivi, p. 851.

¹⁰⁵ La scena, letta durante la liturgia del Sabato Santo, era frequentemente illustrata nei rotoli dell'*Exultet*. Cita http://www.treccani.it/enciclopedia/exultet_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.

¹⁰⁶ Lc 15,17-20.

caso la mia interpretazione fosse corretta, andrebbe specificato che l'interlocutore dell'io non si identifica con un padre "misericordioso", ma semmai con la madre cornucopiosa a cui si rivolge *Pasqua di maggio*, che è sia madre reale (si veda il primo tratto) sia madre archetipica e divina. Con Luca Stefanelli, credo che la teologia zanzottiana sia costitutivamente avversa al Dio "mosaico" e "patriarcale", e sia invece rivolta a forme del sacro eversive e liberanti, come quella del fanciullo divino o della Madre.¹⁰⁷ In ogni caso, la richiesta "mi ammetti ancora per tuo" rivolta alla madre si inserisce perfettamente nel contesto regressivo di *Pasqua di maggio*.

Quinta sezione

Rotola dal θopàl urta s'acciaccia si spacca
in vetri rovi oltre vetri d'uova
non sarai da queste parti
né di là sei solo nel sacco del tuo non-sarai
5 pellicole del verde impressionate in black out
uovo pugno violentemente
revoluto svitato messo allo scoperto
messo a bordo del nudo col gobbo clima/verde
ghost-thunders in una pasqua d'uova fantasma
10 rutto – quell'io che venne dal lontanissimo
e vi rimase – monosillabi/uovi in lingue
appassionatamente uoviche pannocchiette d'uova
dài, stura rutta-su e
bolli dalla bocca
15 uove da sopra
da sotto da tutti gli anfratti le fesse i passaggi
Pasqua è Pasqua non è che un passa e va
decifro dall'aleph al thau d'uovi e germogli
ti porto all'appoggio dove spogli rimasero
20 per sempre-dopo e semprima i fogli tuoi
ti diffido nell'adombrata e cava
nella luce-di-testa morta
nella falsa vivipara
vivipara per eccellenza antonomasia maestria
25 fino ad essere (tutta uovi e vipera) in scatto
tra la fiera primaverile di lappole e cardi
coi tuoi terribili enzimi
o torpida debole nel bagnato e bagnato
30 «primavera di cocchi e di lèndini»

¹⁰⁷ Cfr. L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., p. 208.

- vv. 1-4: la quinta sezione si apre con un richiamo esplicito al *rodolét*. Il *θopàl* (v. 1), è il «rialzo»¹⁰⁸ da cui si fanno rotolare le uova sode nel *rodolét*. In questi versi si nota la spinta lineare e centripeta dell'*adiectio*: addossamento verbale con anafora del riflessivo al v. 1, *adiunctio* intrafrastica con anafora semantica al v. 2 e quasi rima interna (con primo membro, *vetri rovi*, formato da un addossamento asindetico paronomastico). L'ammaccatura delle uova sode del *rodolét* si sovrappone a quella dell'uovo lacaniano; al v. 3 si verifica una delle consuete "commutazioni" enunciative, in questo caso dal registro descrittivo-presentativo a quello dell'apostrofe. Il *tu* implicato è qui probabilmente l'uovo, o la cellula linguistica e biologica viva al suo interno. L'uovo-embrione apostrofato (*non sarai da queste parti*, v. 3) va probabilmente letto come il luogo *fuori carne* (II, v. 2) da cui parla il poeta, ma non è solo neppure "dentro" (*là*, v. 4), avvolto nel sacco del tuo *non-sarai*. Si noti l'andamento fortemente ritmato del v. 4, ottenuto per mezzo della concentrazione di monosillabi, combinata alla spinta allitterante. Il distico, brachilogico e a metà tra il sapienziale e il bambinesco, è interpretabile riferendosi ancora al mito della lamella: durante la vita intrauterina, l'individuo "completo" è avvolto dalla membrana-uovo la cui perdita sarà responsabile della beanza originaria. Il fantasma "ameboide" che si origina dalla rottura dell'uovo è un'«articolazione simbolica»¹⁰⁹ che Lacan impiega per rappresentare la dinamica mortifera della *libido*, la freudiana "pulsione di morte":

Quest'immagine e questo mito ci sembrano sufficientemente adatti a figurare e porre i termini di ciò che chiamiamo *libido*. [...] La nostra lamella rappresenta quella parte del vivente che si perde nel prodursi attraverso le vie del sesso. [...] Rappresentata qui da un essere mortifero, essa segna la relazione, in cui il soggetto ha la sua parte, della sessualità, specificata nell'individuo, con la sua morte.¹¹⁰

¹⁰⁸ Secondo quanto Zanzotto dichiara nelle note d'autore. A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 458

¹⁰⁹ J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 851.

¹¹⁰ Ivi, pp. 850-851.

Il *sacco* perso con la nascita che torna a “infestare” il soggetto con la pulsione di morte può essere quindi definito *del tuo non-sarai*, cioè in qualche modo responsabile del *non-essere*, della morte con cui il soggetto dovrà fare i conti nel mondo extra-uterino.

- vv. 5-12: lunga sequenza presentativa in cui si accumulano elementi eterotopici ma sempre ruotanti intorno alla costellazione teorica *uovo-passaggio-fantasma*. Al v. 5, *pellicole* del verde richiama il motivo della fotografia, carsico in *Pasqua di maggio*: il soggetto di queste fotografie ‘impossibili’ (altre *adynata*, perché *impressionate* al buio) è sempre il verde, metonimia cromatica per il paesaggio. Ai vv. 6-7, l’analogia apposizionale spezzata dall’inarcatura introduce un’incongruenza figurale: l’uovo è come un pugno *che torna sui propri passi, dopo aver compiuto un intero giro (revoluto)*, una specie di figura topologica legata alla regressione intrauterina. Se invece si intende *revoluto* come un tecnicismo botanico riferito a un organo vegetale con i margini accartocciati in fuori,¹¹¹ nell’immagine il dominio naturale e quello umano si comprimono “ad altissima pressione”. In generale, sia *revoluto* che *svitato* sembrano rendere il meccanismo di estroflessione dell’individuo, messo allo scoperto dopo la rottura dell’uovo uterino. Si noti il *tricolon* verbale di passati prossimi, stilema sintattico tipico *Pasqua di maggio*; il *tricolon* è poi concatenato a un’*adiunctio interfrastica* composta da due relative implicite participiali, con anafora semantica del verbo (l’intero fenomeno si può classificare anche come *tetracolon* esteso su due versi e con accumulo a destra, per *ordo naturalis*). *Messo a bordo del nudo* contiene un altro riferimento psicanalitico: il *bordo* è usato da Lacan per definire la struttura dell’inconscio,¹¹² che non è un “dentro” rispetto alla coscienza, o all’individuo, ma un bordo, inteso topologicamente come la “chiusura di un insieme meno il suo interno”. Detto in modo semplificato, nella struttura dell’inconscio è molto più importante l’involucro, con le sue relazioni con l’esterno, che ciò che l’involucro contiene o delimita (che per Lacan è un vuoto, un *manque-à-etre*). Ai vv. 8-9 la deriva figurale diventa più accentuata: dal *bordo* del vuoto si passa *al gobbo clima/verde*, seguendo il consueto criterio della proliferazione fonica. *Gobbo* ha probabilmente anche

¹¹¹ «Accartocciato in fuori, piegato all’indietro (una foglia, un altro organo vegetale)» (GDLI).

¹¹² «Beanza, battimento, un’alternanza da suzione, – per seguire certe indicazioni di Freud –, ecco ciò di cui dobbiamo render conto, e proprio a questo abbiamo proceduto col fonderlo in una topologia. La struttura di ciò che si chiude s’iscrive infatti in una geometria in cui lo spazio si riduce a una combinatoria: che è propriamente ciò che si chiama *bordo*. [...] Ci si accorge così che è la chiusura dell’inconscio a dare la chiave del proprio spazio, e particolarmente dell’improprietà che risulta dal farne un “dentro”» Ivi, pp. 841-842.

significato botanico, in risonanza con *verde* e *revoluto* (v. 7.): sono chiamati “gobbi” i getti laterali del carciofo, che vengono incurvati per favorire l’intenerimento delle foglie (“gobbi” è inoltre usato anche per i cardi, per i quali può essere impiegata un’analoga tecnica di coltivazione). Il v. 9 ripropone la solita costellazione tematica, introducendo la novità del cielo tempestoso, metonimicamente implicita da *ghost-thunders*. Le condizioni meteorologiche del poema tendono a deteriorarsi progressivamente, e questo peggioramento costituisce un’altra scena “figurale” che riemerge di tanto in tanto attraverso notazioni atmosferiche (nuvole e lampi), per poi esplodere nella «sacra grandine» dell’ottava sezione (v. 4). Al v. 10 la *distributio* prosegue con un ulteriore scarto eterotopico, introducendo il *rutto*, che sarà poi ripreso anche nella *tranche* successiva. *Rutto* è espanso da un inciso apposizionale inarcato: è una figura ironica dell’io, che da un lato rimanda allo psichismo somatico di *Vocativo* (l’io ridotto a singulto interiettivo, fisima e bava), dall’altro alla fisiologia del neonato, a cui spesso bisogna indurre l’eruttazione per liberare lo stomaco dalle bolle d’aria in eccesso formate durante la poppata. Nell’inciso l’io è caratterizzato da una predicazione “topica” contraddittoria, per aver abbandonato il *lontanissimo* e contemporaneamente risiedervi ancora. Si noti la sostantivazione del superlativo assoluto, in funzione astrattiva. L’ultimo distico della *tranche* riattiva il nesso *uova-linguaggio*, in direzione sia di una prelingua ridotta ad elementi primi (*monosillabi* è collegato a *rutto*, perché ne condivide la stessa elementarità), sia di una proliferazione babelica delle lingue, ottenuta tramite metafora vegetale (*pannocchiette d’uova*, v. 12) e connotata positivamente sul piano patemico (*appassionatamente*). L’accostamento di pannocchie e uova non è così improprio come sembra a prima vista: supponendo che Zanzotto si riferisca al mais, le pannocchie (più propriamente ‘spighe’) sono composte da frutti (le cariossidi) monospermi in cui si sviluppa un solo ovulo. La pannocchia varia così una duplice isotopia sovrapposta: quella della proliferazione delle lingue (si pensi alla struttura della pannocchia) e quella della loro composizione/riduzione a cellule prelinguistiche e embrionali, metaforizzate dalle uova.

- vv. 13-18: fin dal v. 13 si attua la commutazione enunciativa al registro dell’apostrofe, resa più intensa dall’attacco *ex abrupto* all’imperativo. L’io si rivolge a un ipotetico bambino (uscito probabilmente da un uovo), interpretabile come sovrapposizione ambigua dell’io (con richiamo all’“equazione” apposizionale del v. 10) e della lingua. Questa indecisione semantica trova giustificazione nell’intertesto saggistico lacaniano: il soggetto è infatti alienato e

“ritagliato” dall’azione del Significante, fin da prima della nascita.¹¹³ *Bolli dalla bocca*, con l’imperativo in posizione anaforica (come al v. precedente), chiude un *tetracolon* verbale e rimanda all’*Ecloga IV, Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, citata poi scopertamente al termine della sezione. Si noti, oltre l’insistenza iconica sulle vocali <o> e <a>, la fortissima similarità dei componenti del sintagma, che sembrano nascere uno dall’altro per piccole sostituzioni paradigmatiche (si vedano le occlusive sonore in apertura di parola, le consonanti geminate al centro e il vocalismo analogo). Ai vv. 15-16, espandendo per analogia iperbolica l’eruttazione, si passa all’immagine dell’ovulazione “universale”, simile a un “rigurgito” uscito da tutti gli *anfratti* (v. 16) disponibili. L’universalità è resa dall’accentuata tendenza accumulativa della sintassi, che inscatola due *tricola*, il primo spezzato dall’inarcatura e con anafora della preposizione, il secondo, nominale/sinonimico, a espandere il terzo membro del primo, per *ordo naturalis*. Ai vv. 17-18 si ritorna nel registro descrittivo: il v. 17 affastella una plope e un costrutto eccettuativo, dopo l’anadiplosi etimologica col v. 16 (*passaggi | Pasqua*), mentre il v. 18 funziona da puntello intertestuale con rimando a *La Pasqua a Pieve di Soligo*, i cui distici baciati sono divisi in gruppi dalle lettere dell’alfabeto ebraico, secondo il modello biblico delle *Lamentationes Hieremiae prophetae*.¹¹⁴ Dall’*aleph al thau* richiama anche il *topos* evangelico dell’*alpha* e dell’*omega*, e va inteso come un cultismo che raddoppia e intensifica la portata universale del flusso di uova descritto nei versi appena precedenti. Il sintagma *d’uovi e germogli* consolida la sovrapposizione tra dominio animale e vegetale (già introdotta al v. 12).

- vv. 19-30: nuovo passaggio al tu, di cui è ambiguo individuare la referenza. I *fogli* del v. 20 fanno propendere per la coincidenza con lo stesso io poetico, in una specie di sovrapposizione depersonalizzante. Si noti la solita funzione “suppletiva” dell’*adiectio*, qui svolta da una cascata anaforica (parallelismo verbale con anafora del pronome atono ai vv. 19, 21; anafora pronominale trimembre ai vv. 21-23, con debole parallelismo e primo membro rientrante rispetto al metro; anadiplosi a cavallo dei vv. 23-24; dittologia tautologica al v. 28).

¹¹³ Con questo Lacan intende che i discorsi degli altri sul Soggetto precedono la sua nascita reale, avvolgendolo *ab origine* in una rete di significati e posizioni che lo predeterminano. Cfr. J. LACAN, *Nota sulla relazione di Daniel Lagache: Psicoanalisi e struttura della personalità*, in ID., *Scritti*, cit., vol. II, pp. 643-681: pp. 648-649.

¹¹⁴ Le *Lamentationes* erano «lette o cantate durante le funzioni liturgiche del giovedì o del venerdì santo.», L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., p. 79; «Le *Lamentationes* rievocano simbolicamente il momento del massimo allontanamento di Dio da Israele, la distruzione di Gerusalemme e la deportazione in Babilonia. Nel corso dei secoli, le “lezioni di tenebre” hanno ispirato molti musicisti, tra i quali tutti i grandi autori del barocco francese.» *Ibidem*, nota 55.

Le due agglutinazioni del v. 20, con testa identica, rimandano probabilmente all'*après coup* lacaniano, che potrebbe tradursi con “dopo-prima”:¹¹⁵ in ogni caso, ciò che viene messo in questione è la linearità del tempo, se passato e futuro sono assorbiti “sintatticamente” in un eterno presente. Il contrasto semantico tra *ti porto* e *ti diffido* va ricondotto all'ambiguità strutturale con cui l'io pensa alla madre, o anche alla natura della poesia, sospesa tra autenticità e finzione. L'anafora preposizionale dei vv. 21-23 introduce uno dei protagonisti “simbolici” e figurali della seconda parte di *Pasqua di maggio*, la vipera. La *falsa vivipara* è un richiamo scoperto al serpente (che, come informa Zanzotto nelle note al testo, è viviparo solo “etimologicamente”); tuttavia, i primi due addendi dell'anafora contengono riferimenti impliciti alla “costellazione” semantico-figurale della vipera: un accenno alla tana (v. 21) e un'agglutinazione criptica (v. 22) che è forse da collegare all'usanza friulana di conservare sotto grappa le teste morte delle vipere dal corno.

Come suggeriscono Gaio e Dal Bianco, la vipera è immagine della natura “madre-matrigna” leopardiana.¹¹⁶ A sostegno di questa tesi si può riportare la credenza che le vipere partoriscono sugli alberi lasciando cadere i propri figli – già dotati di un potente veleno – per paure di essere morse. In realtà, la vipera rimane per qualche giorno insieme alla prole dopo il parto (ricordiamo che la maggioranza dei serpenti è ovipara e non cova le proprie uova). Il *tricolon* asindetico al v. 24 ribadisce l'implicazione etimologica della vipera (*vivipara per eccellenza antonomasia maestria*): Luca Stefanelli lega l'immagine del rettile alle osservazioni lacaniane sul mito dell'uovo come unità originaria del Soggetto. Il «ventre viviparo» sarebbe infatti oviparo “simbolicamente” parlando, perché inglobante l'individuo-uovo, ancora dotato del suo complemento originario. Al v. 25 si propone l'immagine di una vipera incinta (le vipere gravide rallentano di molto i loro movimenti, giungendo anche interrompere l'alimentazione) *in scatto*, che rimanda sia al balzo del morso sia al motivo della fotografia. Tale *scatto* avviene

¹¹⁵ Cfr. J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in ID., *Scritti*, cit., vol. I, pp. 230-316: pp. 249-250. «Desiderio e parola viaggiano – come abbiamo visto in precedenza – su un solo binario. La loro soddisfazione – la loro realizzazione simbolica – avviene secondo la struttura retroattiva dell'*après coup* – è l'Altro che significa a posteriori il mio messaggio [...]. Il passato è destinato a essere costantemente risoggettivato in un movimento progressivo che non può però dare luogo a una totalizzazione chiusa una volta per tutte.» M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 93-96.

¹¹⁶ «Dunque il tema della maternità biologica s'innesta nel tema più ampio dell'immensa maternità della natura sperperante che rovina e nega le uova della vita. È altresì la maternità velenosa della vipera legata all'evento pasquale, non solo per la sovrapproduzione delle uova (essa è in realtà *ovovipara*), ma per la sua natura ambivalente di animale del maligno, dalle origini oscure e contemporaneamente della vita generatrice e rinnovata, o della sessualità.» T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., p. 214. Cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1561.

nella *fiera* primaverile, caratterizzata dalle consuete figure dell'aggancio: *lappole*, petrarchismogia diffuso dalle *Ecloghe*,¹¹⁷ e *cardi*, che nel contesto rimanda alla costellazione *revoluto – gobbo*, interpretata in senso botanico (vv. 7-8). I *terribili enzimi* (v. 27) sono certamente quelli del veleno, e *torpida debole* (addossamento asindetico al v. 28) si addice meglio a una vipera gravida; si noti però che la primavera è il periodo dell'accoppiamento, e non del parto; *torpida* e *debole* potrebbe riferirsi a una vipera appena uscita dal letargo invernale, ancora rallentata e incapace di nuocere. Dopo la dittologia tautologica, separata da una spaziatura si trova la citazione diretta del v. 34 dell'*Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*:¹¹⁸ la transizione semantico-figurale è giustificata ancora una volta a partire dal motivo delle uova; le *lèndini* sono infatti le uova dei pidocchi dell'uomo e "cocco", oltre che «cellula di batterio di forma tondeggiate, oppure ovoidale», significa «uovo», per derivazione onomatopeica (GDLI). Le armoniche teoretiche implicate sono numerose: attraverso un meccanismo di connotazione "retroattiva", le *lèndini* pongono la questione del parassitismo anche per le uova "vivipare" (sempre in *Posizione dell'inconscio*, Lacan menziona «la relazione di parassitismo in cui l'organizzazione mammifera pone il piccolo, dall'embrione al neonato, nei riguardi del corpo della madre»).¹¹⁹ Inoltre, lo stesso Zanzotto chiarisce in nota che quello alle uova di pidocchio è un riferimento gramsciano;¹²⁰ Gramsci, in un passaggio dei suoi scritti politici, ragiona sul depotenziamento del marxismo, che si annacqua diventando «la dottrina dell'inerzia del proletariato». Quando il «volontarismo» degenera nella «piccola schermaglia riformista», diventa «una cosa volgare [...], la volontà di piccole conquiste, dell'uovo oggi meglio che la gallina domani, anche se, come dice il Ruta, l'uovo è un uovo di pidocchio». ¹²¹ L'ultimo verso insiste – attraverso un "a parte" tipografico segnato dalle quadre – sulla funzione mortifera delle uova, ed è forse un riferimento alle *lèndini* morte o schiuse (dette "non vitali") che si possono trovare nel cuoio capelluto di chi

¹¹⁷ «lappole et stecchi co la falce adunca», *Rerum vulgarij fragmenta*, 166, v. 8. Si veda ad esempio *Per la solenne commemorazione della morte del «servus dei» G.T.*, vv. 9-10 (*IX Ecloghe*): «presso i prati di lappole | di gocce come lappole».

¹¹⁸ I richiami intertestuali tra *Pasqua di maggio* e l'*Ecloga IV* non sono trascurabili, specie per quanto riguarda il lato teoretico. Si veda il v. 10 «Occhio, pullus nel guscio» per l'embrione all'interno dell'uovo, il motivo della sfera – portante in tutto il componimento – e le immagini di una specie di "radiazione evolutiva" intesa però in senso ontogenetico e sincronico (ad esempio «Monadi | radianti, folle, bolle a corimbi», vv. 39-40).

¹¹⁹ J. LACAN, *Posizione dell'inconscio*, cit., p. 851.

¹²⁰ Il chiarimento avviene per una successiva occorrenza di pidocchio, in VII, vv. 35-36.

¹²¹ A. GRAMSCI, *Scritti politici*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 94 e ss.

abbia contratto l'infezione da qualche tempo. In ogni caso, i pidocchi rientrano nel novero delle figure dell'aggancio (sono provvisti di uncini per ancorarsi ai capelli) e moltiplicano la scena dell'infestazione (il proliferare incontrollabile di uova dietro al *furor* mestruale della natura-matrigna). La rima baciata interna *morto : sconforto* ha sapore di filastrocca, oltre che ascendenza illustre.¹²² Si noti, in ultimo, come l'immagine dei pidocchi trovi probabilmente giustificazione nella lunga carriera di Zanzotto all'interno della scuola: inoltre, l'associazione tra pidocchio e primavera non è soltanto un rovesciamento del classico *topos* bucolico-stagionale. «primavera di cocchi e di lèndini» è anche un riferimento “bruto” alle influenze stagionali e alle epidemie di pediculosi, che spesso esplodono col rialzo delle temperature.¹²³

Sesta sezione

I vostri passaggi verso il ranuncolo
 il divenire erbuccia e filo
 lo squisito scivolo e paesaggi,
 è pasqua, che cuore
 5 ha che tubare
 di sacrifici subbugli mitomanie
 tuba Pasqua tuba da tutto
 e tu raschia del lichene copriti di lichene
 trotterellano arrancano zoppicano
 10 agli anfratti ai passaggi
 a dove tu più proibiresti –
 e dove tu più proibiresti
 dove l'inenarrabile puntigliosa puntualità della pioggia
 si precipita – e come!
 15 si accanisce acuisce impèttina – e come

 «Colori d'uova e di rosei regali»
 fiammate di salto nell'autostrada
 ecco sull'autostrada attrezzata per nulla
 20 chi a piedi – immeritevole fervido
 Se aver inteso quanto regalo d'acque di bagnato
 e d'uovi quanti nuclei nello sciolto
 quanto regalo di raddrizzata svorticata mellita

¹²² «che 'l desir vive, et la speranza è morta; | onde si sbigottisce et si sconforta», *Rerum vulgariū fragmenta*, 277, vv. 4-5; «Che val – dice – a saver, chi si sconforta? | Non pianger più: non m'ài tu pianto assai? | Ch'or fostù vivo, com'io non son morta!», *ivi*, 342, vv. 12-14.

¹²³ Spesso a causa di alcuni “sopravvissuti” ai rigori dell'inverno. Il pidocchio ha infatti bisogno di alte temperature (intorno ai 30°C) e preferisce il buio alla luce. Tali caratteristiche, insieme agli uncini e all'ematofagia, fanno del parassita un perfetto rappresentante del bestiario “nevrotico” zanzottiano.

che sovra e sovrappiù –
 25 sii, Pasqua, e continenze imbrogliate
 noi voi tu siate pasque e porte socchiuse
 prestito non immaginato d’uova
 e spolverio d’ovi

- vv. 1-7: In questa sezione, come nota Dal Bianco, «si torna rasoterra».¹²⁴ Tale rilievo, come molti altri, sembra attribuibile alla dinamica dell’autocommento «per interposta persona» su cui si è soffermato Cortellessa. La sezione infatti dissimula – fin dal primo verso – una *visio difficilior* che è del tutto inquadrabile nell’“ecosistema” richiamato da Dal Bianco-Zanzotto: il movimento primaverile dei rospi verso i luoghi dell’accoppiamento. Già dal v. 1 il motivo viene dissimulato attraverso una sofisticata allusione etimologico-metonomica: *ranuncolo* deriva infatti dal latino *rānunculūs*, che designa sia la pianta sia il ranocchio.¹²⁵ I *passaggi* dei rospi sono diretti *verso il ranuncolo*, cioè, metonimicamente, verso gli stagni e gli acquitrini dove avviene la riproduzione: in quest’ottica, il *voi* implicito al v. 1 rimanda ai rospi in amore. La scena sarà sviluppata, sempre parzialmente in sottotraccia, nelle due *tranches* successive. Il v. 2 si richiama, intertestualmente, al motivo dei morti, che nel contesto del poema acquista un valore liturgico-sacrale, oltre che, come si è visto, psicanalitico. In ogni caso la sintassi nominale-presentativa dei vv. 1-3 si interrompe con *è pasqua*, sorta di inciso o inserto sintatticamente slegato da ciò che precede, semmai interpretabile come una constatazione che ricapitola gli elementi appena elencati, istituendo un debole legame causale (in profondità, a livello inferenziale: *ecco i passaggi... il divenire... lo scivolo e paesaggi, quindi è pasqua). In quest’ottica, lo slancio descrittivo-presentativo continua a propagarsi anche nell’“inciso”, e viene interrotto realmente solo a metà del v. 4, con l’introduzione di un’*adiectio* interfrastica bimembre di difficile interpretazione sintattica. Leggo le proposizioni adiacenti introdotte dal *che* (vv. 4-5) come due esclamative, con parallelismo dissimulato dall’ellissi del verbo al secondo membro. Il recupero sintattico è reso ostico dalla collocazione inarcata della prima proposizione e dall’assenza del punto esclamativo (la marcatezza, come nel discorso orale, è trasferita semmai al versante intonativo; tuttavia, nello scritto l’intonazione può essere simulata soltanto dal lettore che muova da un’ipotesi sintattica forte, in questo caso non

¹²⁴ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1562.

¹²⁵ Plinio giustifica l’etimologia con la predilezione delle ranunculacee per i luoghi umidi e poco luminosi, gli stessi frequentati dagli anfibi.

immediatamente evidente). A livello semantico-figurale, il passaggio animalizza implicitamente la pasqua in una colomba, dotata di un *cuore* “sorprendente” (*che cuore | ha*, vv. 4-5)¹²⁶ e impegnata a diffondersi (*tubare*, non senza richiamo erotico) sugli argomenti raccolti nel *tricolon* del v. 7, forse collegato al problema teologico della Pasqua. I *sacrifici* sono riconducibili al racconto della Pasqua ebraica (Es 13) e potrebbero essere anche un rimando al sacrificio pasquale per antonomasia, quello di Cristo sulla croce. In quest’ottica, *subbugli* può attivare, paolinamente, il valore di scandalo della vicenda cristologica,¹²⁷ oltre che riferirsi al fermento generante/distruttivo che anima la primavera. *Mitomanie* s’inserisce nella sequenza come abbassamento ironico-scettico, modellato sul riferimento cristologico di *Sì, ancora la neve*.¹²⁸

Tubare vale però anche per il verso delle tortore, con un richiamo intertestuale a *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VI, *La Beltà* («il profondo un uccello-augello torotorotix / torotorotorolililix», vv. 18-19) che rimanda a sua volta a un ipotesto lacaniano da *Posizione dell’inconscio*, segnalato da Luca Stefanelli.¹²⁹

Il v. 7 ribadisce l’“unanimismo” che caratterizza la costellazione semantica della Pasqua; persiste la connotazione erotica, rafforzata dall’anafora del verbo (al ritmo fortemente scandito delle due brevi proposizioni anaforiche contribuisce anche l’insistenza vocalica della *u*).

vv. 8-15: al v. 8 si verifica un tipico salto enunciativo al *tu*, in aperta violazione della coesione. Ragionando sulle scene dominanti nella sezione, l’interpretazione più probabile sembra una *visio difficilior* legata alla migrazione dei rospi. Alcune varietà di rospi – specialmente il *Bufo*

¹²⁶ *Cuore* rimanda però, con la sola sottrazione di una consonante, al *cuore* di IV, 24.

¹²⁷ «La parola della croce infatti è stoltezza per quelli che si perdono, ma per quelli che si salvano, ossia per noi, è potenza di Dio. [...] Dov’è il sapiente? Dov’è il dotto? Dov’è il sottile ragionatore di questo mondo? Dio non ha forse dimostrato stolta la sapienza del mondo? Poiché infatti, nel disegno sapiente di Dio, il mondo, con tutta la sua sapienza, non ha conosciuto Dio, è piaciuto a Dio salvare i credenti con la stoltezza della predicazione. Mentre i Giudei chiedono segni e i Greci cercano sapienza, noi invece annunciamo Cristo crocifisso: scandalo per i Giudei e stoltezza per i pagani; ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, Cristo è potenza di Dio e sapienza di Dio. Infatti ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini.» 1Cor 1,18,20-25.

¹²⁸ «E perché si è – il mondo pinoso il mondo nevoso | perché si è fatto bambucci-ucci, odore di cristianucci | perché si è fatto noi, roba per noi?», *Sì, ancora la neve*, vv. 7-9. Cfr. L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà»*, cit., pp. 105 e ss.

¹²⁹ «Quanto alla sessualità [...] ritorceremo che l’analista non ha poi tanto contribuito quanto un tempo s’è potuto sperare, allo schiarimento dei suoi moventi, se non esaltandola come naturali in temi da ritornello che toccano talora il tortoreggiare.» J. LACAN, *Posizione dell’inconscio*, cit., p. 848. Per Stefanelli «è la locuzione “temi da ritornello che toccano talora il tortoreggiare”, che anticipa l’entrata in scena di Aristofane», citato più avanti in *Posizione dell’inconscio*. «Lacan si riferisce all’opera aristofanesca *Gli uccelli*, la grande commedia del desiderio, che Zanzotto cita in una sua commedia particolarmente “ritornellata” della *Beltà* (*Possibili prefazi...*, VI, vv. 17-9: «Si sparge l’ombra della nube... Mira / il profondo un uccello-augello torotorotix / torotorotorolililix» L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., pp. 111-112.

viridis,¹³⁰ o rospo smeraldino – presentano una colorazione del dorso a chiazze “marmorizzate”, molto simili nella forma e nel contrasto cromatico ai tipici licheni verdastrici aderenti a un substrato pietroso. Sul v. 9 si distende un tipico *tricolon* verbale, con ritorno al *voi*, e modulazione sinonimica al secondo e terzo membro. I rospi migrano collettivamente verso i luoghi di frega, e la sequenza verbale rende con enfasi anche ironica questo ennesimo “esodo” pasquale: i rospi, dopo l’ibernazione invernale, si svegliano in primavera ed entrano nella stagione degli amori (anche se il letargo può talvolta prolungarsi fino a giugno); si noti anche che i rospi tendono a scegliere, per la riproduzione, lo stesso luogo della nascita: il comportamento è in linea con la fantasia regressiva di *Pasqua di maggio*. Diretti in massa verso luoghi acquitrinosi, i rospi rischiano spesso la vita durante l’attraversamento di strade carrabili; il *tricolon* richiama forse la scena dell’attraversamento (citata esplicitamente nella prossima *tranche*), in cui i rospi meno fortunati vengono feriti e azzoppati dal passaggio delle automobili. Al *tricolon* verbale segue un nuovo *tricolon* preposizionale (vv. 10-11), spalmato su due versi, con accumulo a destra per *ordo naturalis* (coppia di sostantivi + relativa di luogo). Gli *anfratti* (v. 10) sono un tipico *habitat* prediletto dai rospi, mentre *passaggi*, in punta di verso, riprende in rima quasi identica il v. 3 (*paesaggi* : *passaggi*), con riproposizione del consueto *Witz* paronomastico.¹³¹ Da notare la funzione strutturante dell’*adiectio*, che in questa *tranche* si innesta su una sintassi meno anomala e più coesa della media. Il v. 11 è identico al v. 10, tranne che per la sostituzione della preposizione con la congiunzione copulativa. In *proibiresti* è in risalto il valore etimologico (*prohibēre*, ‘tenere lontano’); il *tu* a cui s’indirizza l’apostrofe non trova un referente chiaro: visto che non può coincidere con un rospo, come al v. 8, si può ipotizzare un recupero del *tu* materno della prima sezione (in questo caso, la madre “proibirebbe” il pericoloso attraversamento stradale ai rospi in amore). Gli ultimi versi della *tranche* introducono la torrenziale pioggia primaverile, caratterizzata iperbolicamente dall’addossamento aggettivale *inenarrabile puntigliosa*, e dall’epifora “combinata” di *e come*, vv. 14-15, che sigilla le due stringhe sintattiche dedicate alla pioggia.¹³² In ultimo, si veda la neoformazione *impèttina*, *visio difficilior* per la pioggia

¹³⁰ Per quanto riguarda il territorio italiano, il *Bufo viridis* è diffuso in Friuli e in parte del Veneto (incluso il trevigiano). <http://maps.iucnredlist.org/map.html?id=155333>.

¹³¹ Cfr. *supra*, p. 384.

¹³² Che viene anche animata secondo la sintassi figurale post-ermetica tipica di *Dietro il paesaggio*. *Puntigliosa puntualità* richiama i «puntigli del vetro» di *Con dolce curiosità*, v. 33.

inserita nell'ennesimo *tricolon* verbale: la pioggia torrenziale è sottile come i denti di un pettine, oppure “pettina” la vegetazione; tuttavia il neologismo potrebbe anche contenere un riferimento “paradigmatico” a **impettita*: in questo caso, il riferimento sarebbe anche all'abitudine del rospo di ergersi sulle due zampe e gonfiare l'addome, in caso di minaccia.

Questa *tranche* permette di ragionare su una tecnica figurale tipica di *Pasqua di maggio*, qui realizzata al massimo grado: una concentrazione abnorme sul dettaglio a scapito dell'insieme, che retoricamente potremmo definire come focalizzazione sineddochica, o più largamente metonimica. La questione non riguarda tanto le dimensioni del dettaglio “ingrandito”, ma l'omissione del quadro d'insieme a cui il dettaglio appartiene. A livello figurale si crea una specie di *effetto scotoma*:¹³³ il campo visivo è perlopiù oscurato e la visione si concentra solo su dettagli o azioni “ritagliati” dall'immagine completa. I rospi sono soltanto allusi attraverso scorci quasi completamente decontestualizzati, che però finiscono per costituire una scena altamente informativa, per la quantità e la precisione delle occorrenze. Si ha così una scena densa dal punto di vista semantico-figurale, a cui tuttavia manca il nucleo, il punto focale (l'informazione del fatto che si tratta di rospi in amore che migrano verso i luoghi di riproduzione). La relazione assiologica tra nucleo figurale e dettaglio viene ribaltata, e il lettore è costretto a un'inferenziazione particolarmente onerosa e non immediata: è infatti meno dispendioso completare una scena di cui si conoscano i nodi semantici principali, e le integrazioni subentrino a livello dei dettagli, piuttosto che l'inverso, in cui la parte da completare coincide con il nucleo semantico dell'immagine o dell'argomentazione.¹³⁴ In compenso, l'informatività del testo diventa molto più alta, sebbene sia molto difficile da svalutare al secondo grado: in questo caso, la svalutazione implica la formulazione dell'ipotesi che il testo sviluppi una stessa scena “a più riprese”, in luoghi distanti e discontinui tra loro.

- vv. 16-24: la riga tratteggiata (v. 16) separa la sezione in due metà disuguali, e può avere valore iconico riferito alla linea longitudinale che segnala le corsie o le semicarreggiate della strada attraversata dai rospi (come in III, v. 11). Il v. 17 è una scoperta citazione da *Elegia pasquale*, ottavo componimento di *Dietro il paesaggio*:¹³⁵ i *rosei regali* rimandano anche al

¹³³ Impiego il termine medico caro a Zanzotto.

¹³⁴ Sui problemi relativi all'inferenziazione, cfr. R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., pp. 120-123.

¹³⁵ «il belletto s'accumula nelle | stanze nelle gabbie spalancate | dove grandi uccelli covarono | colori d'uova e di rosei regali, | e il cielo e il mondo è l'indegno sacrario | dei propri lievi silenzi.» vv. 23-38.

colore del neonato,¹³⁶ mentre le uova “policrome”¹³⁷ sono sempre quelle del *rodolét*. *Fiammate di salto* fonde due immagini contigue in un’unica analogia preposizionale supercondensata: il ritorno di fiamma o *backfire*, e il balzo in avanti che il rospo impiega per sfuggire il prima possibile al pericolo, durante l’attraversamento. Il ritorno di fiamma era un fenomeno anomalo tipico nei motori a carburatore,¹³⁸ generato dall’accensione di gas incombusti presenti nell’impianto di scarico, a causa delle alte temperature e delle imprecisioni di regolazione. La fiammata dal tubo di scappamento si verificava soprattutto in fase di rilascio dell’acceleratore, oppure dando gas in posizione di arresto, per generarla intenzionalmente. Il *backfire* era frequente negli autoveicoli di un tempo, mentre oggi è segno di un grave malfunzionamento, o tipico di certi veicoli sportivi. È quindi possibile ipotizzare nella stessa scena rospi in salto e veicoli che sparano fiammate dallo scarico, posto che il movimento “a scatto” è simile a quello della vipera (e della macchina fotografica) verso la fine della quinta sezione. Ai vv. 19-20 la scena al centro è sempre quella dei rospi, con collegamento iterativo al v. 18 (anadiplosi di *autostrada* moderata dalla *variatio* preposizionale e dall’anteposizione dell’avverbio presentativo al v. 19). L’autostrada non è certo *attrezzata* (v. 19) per il passaggio di un rospo “appiedato” (v. 20), *fervido* perché in amore e *immeritevole* di morire schiacciato da un copertone. A partire dal v. 21 si assiste a una doppia disseminazione dei *regali* del verso tolto da *Elegia pasquale* (v. 17), in due occorrenze in cui il sostantivo è però volto a singolare e preceduto dall’aggettivo interrogativo (*quanto regalo*, vv. 21, 23). Le due occorrenze sono parte di un’*adiunctio* intrafrastica trimembre dipendente da una protasi ipotetica sintatticamente slogata (è interessante notare come un progetto di subordinazione sfumi quasi subito in direzione della sintassi nominale). A costo di un grosso lavoro inferenziale ed elaborativo, le due proposizioni contenenti un verbo all’imperativo dei vv. 25-28 potrebbero essere interpretate come apodosi, tollerando una serie

¹³⁶ Si ricordi il «Al rosa chiuso all’ovato» con cui Zanzotto descrive la regressione alla vita intrauterina in I, vv. 16-17.

¹³⁷ Un brano tratto da *Sull’Altopiano* intitolato *Crepuscolare* sviluppa in una cornice narrativa l’immagine di *Elegia pasquale*: «si sapeva che la mamma di una delle bambine era molto malata. [...] Era molto magra, sorrideva e parlava con fiducia febbrile, e io sentivo che l’avrei ricordata per sempre così, con tutta la mia disperazione di sapere che il suo sorriso era già perduto. Sarebbe morta il sabato santo o il giorno di Pasqua, avrebbe avuto un po’ di gioia dal suono risorto delle campane e dai colori delle uova che le si sarebbero portate in un bel cestino e posate sul cassetto, per rassicurarla, per distrarla.» A. ZANZOTTO, *Crepuscolare*, in ID., *Sull’Altopiano*, cit., pp. 983-986: pp. 983-984.

¹³⁸ A questo fenomeno può essere ricondotta anche l’animazione della corriera in *Arse il motore (Dietro il paesaggio)*: «Arse il motore a lungo sulla via | il suo sangue selvaggio [...] Assetato di polvere e di fiamma | aspro cavallo s’impennò nella sera», vv. 1-2, 5-6).

di vistose alterazioni della grammatica. Tornando all'*adiunctio* trimembre, si deve postulare la presenza implicita di una struttura presentativa (*se aver inteso quanto regalo [...] quanti nuclei [...] quanto regalo *c'erano*): in ogni caso la struttura del parallelismo è 'quanto + sostantivo + sintagma circostanziale introdotto da preposizione articolata', poi variata da espansioni al primo e al terzo membro. Il v. 24 è in realtà un ulteriore membro della sequenza, con sintassi variata (che aggettivo + dittologia, di cui il primo è un prefisso "sostantivato"). Per quanto riguarda gli aspetti semantico-figurali, il passaggio sembra dedicato alla riproduzione dei rospi: l'accoppiamento avviene in zone acquitrinose (il *tricolon regalo d'acque □ di bagnato | e d'uovi*, vv. 21-22), che i rospi raggiungono in gruppo; le uova – deposte e fecondate all'esterno durante l'amplesso – sono sfere nere immerse in cordoni gelatinosi. A tali uova si riferisce con buona probabilità *nuclei nello sciolto* (v. 22), con *visio difficilior*; *sciolto*, esemplato sul dialettale *sgiolθ* (IV, v. 47), indica probabilmente un ambiente umido o acquatico. Inoltre, si noti che la femmina depone circa 10.000 uova, disposte su più file all'interno di un cordone gelatinoso lungo circa 3-4 metri: a questa abbondanza si riferisce forse la dittologia del v. 24.¹³⁹ Anche il *tricolon* aggettivale *raddrizzata svorticata mellita* (v. 23) – sintatticamente sospeso per l'assenza di referente nominale – può rimandare forse alle uova di rospo: i primi due aggettivi evocano la forma dei cordoni che la femmina depone sul fondale o arrotola intorno a oggetti immersi in acqua. *Svorticata* è un neologismo creato tramite la prefissazione del participio di *vorticare*, nel senso di «fatto girare vorticosamente» (GDLI); *mellita* è latinismo derivante da *mellitus*, 'dolce come il miele', qui usato forse in riferimento alla consistenza fluida del cordone gelatinoso, e a una sua possibile funzione nutritiva.

- vv. 25-28: all'imperativo *sii* (v. 25) rivolto direttamente alla *Pasqua* (vocativo inserito in un inciso) non segue alcuna parte nominale. Il verbo potrebbe essere usato in senso assoluto, come un'esortazione a esistere; *e continenze imbrogliate*, separato da spaziatura, ha un valore teoretico particolarmente rilevante. Interpreto *continenza* secondo il suo significato fisiologico-morale ("dominio della pulsione sessuale"): il sintagma anticipa la scena del *pollaio* posta alla fine della settima sezione, dedicata al finto uovo di pietra che viene usato per

¹³⁹ Si noti la forte corrispondenza figurale – forse non intenzionale – tra i cordoni pieni di uova e le autostrade viste dall'alto. Le uova sono disposte una dietro l'altra, su 3-4 corsie, come automobili in coda.

stimolare l'ovulazione delle galline per via visiva. Il *dindes* (questa la denominazione dialettale, VII, v. 39) può essere inteso come un modo di aggirare la *continenza*, scatenando la pulsione per mezzo di uno stimolo artificiale. Nel poema si trova almeno un altro imbroglio simile: la chiusa degli uccelli nel periodo primaverile, per stimolarne l'estro "canoro" durante la stagione della caccia.¹⁴⁰ Questo motivo ha un'ascendenza psicanalitica, ed è legato al potere di causazione della forma percepita a livello visivo.

Il v. 26 si apre con una sorta di unanimismo pronominale, quasi un'elencazione "scolastica" dei pronomi personali plurali, interrotta dal *tu* del terzo membro (*noi voi tu siate pasque*). L'esortazione all'imperativo prosegue, probabilmente riferita universalmente a tutte le creature viventi che partecipano alla Pasqua, che qui va intesa come una sacralizzazione del ciclo nascita/morte. La parte nominale correlata all'imperativo del v. 26 si articola in due dittologie variamente espanse. La prima dittologia introduce un'ambientazione interna. La seconda (vv. 27-28) è in realtà un'*adiunctio* intrafrastica con epifora combinata, moderata da *variatio* e con rima composta imperfetta (*d'uova : d'ovi*). Ai vv. 27-28 torna il motivo dell'*iperfecondità* naturale: l'ovulazione universale è un *prestito* insperato e uno *spolverio*, nel senso di «pioggerellina» o «nube di polvere [...] sollevata dal vento, dal calpestio di persone o animali o per effetto di esplosioni o frane; polverio» (GDLI; in ogni caso è in risalto il carattere granulare e diffuso della *pioggia* d'uova).

Settima sezione

Diffidai e diffido – poco più in là massimi
frutti a groviglio prati tutti in rampante
su in parole e non ci credo
Vedessi com'era inguaiato il passaggio
5 su alle
 era – nube – l'affiarsi e vano fiato
 del freddo e del lume
 concorsi e sfatti armati e senza spine
era, pasqua, la stretta di qui lo sfratto da qui
10 l'inghiottito-in-sé paesaggio
ghostclouds ghostweathers
sto battendo le mani al passaggio

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, pp. 379-380. Si aggiunga che ai rospi maschi capita di scambiare un oggetto inanimato per il partner femminile.

irridendo e godendo ai passaggi
 voi che in solletico voi che innescate per bene
 15 l'esaltazione il qualitativo
 dedursi per bene solo in queste catene
 di catene in queste tante seti tra sete spente –
 si delinea l'anfratto e
 ova ova nel vecchio futuro
 20 ti riconosco e non voglio dire il tuo nome
 ti riconosco e ti snobbo ovivipara
 oh chiudi gli occhi chiudimi là sulla stretta

 vivipara in effusa ovatura
 cornucopiosa [come cacatura]
 25 -----
 lampi ludica linea di rapine
 nel troppo forte intonarmi dei boschi

 io in complotto col killer con l'acido
 ma uova s'accaniscono liete e leni, a cestini,
 30 si acuiscono in iridi, nel paiolo,
 – consapevole deposito –
 Avete depresso uova scodellato pondést?
 Avete fatto raccolta nella paglia
 nella dovizia del più furbo e remoto pollaio
 35 avete distinto il caldo e rosso-sangue
 uovo del nostro pidocchio adorato?
 L'avete soppesato l'ovo di pietra e crudo
 qui precipitato (ce ne avvertì la vecchietta)
 DINDES = INDEX?
 40 Sei stato notato, o pietra, nel pollaio
 nella nicchia del vivume
 e sfuggivano vipere e faine fra i fieni
 vivume ampollosamente rotto in uovi e venuto al lume
 impressionante che qui qui ridonda si carica e ↗
 45 nel passaggio s'impegna, e ci va!

vv. 1-3: La sezione si apre subito su una dittologia verbale in polittoto, che introduce il verbo *diffidare*. I significati legati a questa presa di posizione sono molteplici: secondo Dal Bianco si tratta di una “diffida” rivolta alla «vitalità della vita», alla «maternità della natura» e all’«uso poetico del linguaggio».¹⁴¹ La “diffida” è un’arma teoretica usata dal soggetto lirico per distanziarsi dalle infatuazioni giovanili per il paesaggio. L’oggetto del riferimento sembra essere la poetica di *Dietro il paesaggio*, insieme all’idea integrale e “metafisica” di natura ad

¹⁴¹ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1562

essa sottesa. A livello sintattico, la dittologia introduce l'impulso ritmico binario che innerva la prima metà della sezione, propagato lungo i versi dalle consuete figure dell'*adiectio*, tra cui anafora, epifora, parallelismi, *et coetera*. Nell'*incipit* della sezione si introduce un altro motivo portante, il movimento ascensionale del paesaggio, caricato di valore metafisico. I *massimi frutti a groviglio* richiamano l'immagine della proliferazione delle uova, e costituiscono una coppia asindetica con i *prati*; a cavallo dei vv. 2-3, la coesione subisce una patente rottura per l'inconsequenza *in rampante* → *su in parole* (dopo l'a capo manca il modificatore "sostantivo" e il sintagma preposizionale rimane incompiuto: le aspettative sintattiche, aumentate cataforicamente dall'"interposizione" dell'aggettivo, rimangono frustrate). La rottura della coesione finisce per intensificare il movimento ascensionale, mentre al v. 3 viene introdotto il tema del paesaggio verbalizzato (*in parole*) e ribadita, con riformulazione colloquiale, la posizione di diffida (*e non ci credo*).

vv. 4-11: al v. 4 si ha una delle consuete commutazioni di registro, col passaggio al *tu* dell'apostrofe: l'espressione eredita l'oralità informale del verso precedente (*e non ci credo | Vedessi com'era inguaiato il passaggio*, potrebbe essere uno stralcio di conversazione). Al v. 5 abbiamo un'altra interruzione sintattica, con frustrazione delle aspettative (□ *su alle*), rafforzata dall'isolamento grafico dovuto alla tabulazione e alla brevità del verso. A livello retorico, siamo nei pressi della reticenza e dell'aposiopesi, quasi il poeta reprimesse al limite lo sforzo di dare un nome al "cielo" metafisico verso cui tende il paesaggio, "rampante" come un animale araldico.

Dal v. 6 comincia una complessa sequenza parallelistica in cui l'impulso binario è realizzato in modo frattale, con tendenza a seguire l'*ordo naturalis*. Il verbo essere, secondo la tipica dominante presentativa e descrittiva, introduce una *subnexio* bimembre con anafora grammaticale (*era – nube – l'affiarsi e vano fiato...*, v. 6; *era, pasqua, la stretta di qui lo sfratto da qui*, v. 10.). All'interno della *subnexio* si accalcano *cluster* di dittologie, che rendono la concitazione legata all'argomento. Il v. 7 richiama l'immagine della *nube* che, come nella terza sezione, evoca la sacralità "tremenda" del paesaggio, oltre che riferirsi direttamente all'ipotesto dell'*Esodo*. Il *lume* e il *freddo*¹⁴² sono attributi materni, per cui

¹⁴² Il richiamo è ancora al *tricolon* di *Perché siamo (Dietro il paesaggio)*, «Con la scorta di te e dell'erba | e di quella lampada precaria», vv. 43-44.

sembra ipotizzabile che Zanzotto stia riferendosi metonimicamente alla madre e alla *matria*, cioè al paesaggio totalizzante e idealizzato cantato agli esordi del *corpus*. Ipotizzando, sul piano della coesione, che gli attributi del v. 8 siano riferiti alla dittologia preposizionale del verso precedente, sul piano della coerenza si realizza una complessa personificazione dei “segni materni”, coinvolti in una specie di scena bellica, o di guerriglia, resa da una doppia dittologia eterotopica estesa su tutto il verso (il *cluster* prevede qui tre dittologie a contatto, v. 8). Il secondo membro della *subnexio* chiama in causa con maggior nettezza l’ambivalenza della vecchia idea del paesaggio *inghiottito in sé*, v. 10, quasi fosse un mostro escheriano che divora se stesso. Il v. 9, di difficile inquadramento teoretico, si riferisce probabilmente all’uscita dall’uovo (*lo stretta* che diventa *sfratto da qui*, con paronomasia e consonanza interna) e dalla vita intrauterina, come motore primario che spinge il soggetto “ferito” alla ricerca di una compensazione immaginaria, coincidente con i *ghostclouds* e i *ghostweathers*.¹⁴³ In questa prospettiva Zanzotto spiegherebbe, con una sorta di autoanalisi lacaniana della propria poetica, l’infatuazione per il paesaggio assoluto e derealizzato da cui prende avvio l’intero *corpus*.

vv. 12-17: il v. 12 ci informa sull’“euforia” del soggetto, che esprime approvazione per il nuovo aspetto della natura che si dà ora alla sua comprensione: non più iperuranica proiezione dietro cui nascondersi, ma “matria” omnicomprensiva, ovulazione cosmica, scialo anche crudele di nascite e morti. È infatti da notare la parola-rima imperfetta “paradigmatica” *paesaggio* : *passaggio* (vv. 10, 12), che ripete a livello formale e “strutturale” l’approdo alla nuova concezione. Al v. 13 continua l’impulso binario: verticalmente, attraverso un’altra parola-rima imperfetta (con variazione di numero) e a livello sintagmatico, con la dittologia verbale che caratterizza il soggetto in senso ironico oltre che euforico (*irridendo e godendo*). Il binarismo si acuisce nei restanti versi della *tranche*: la struttura parallelistica a breve distanza del v. 13 funge da “ripresa” discorsiva (*voi che in solletico voi che*)¹⁴⁴ nell’ambito di una tipica sintassi vocativa (al *voi*, espanso da una lunga relativa restrittiva e qualificante, non segue nessun verso, e il tentativo di recupero sintattico rimane frustrato e si infrange col trattino del v. 17). Per il *cluster* binario, con effetto di cascata iterativa, si vedano l’addossamento

¹⁴³ Si noti per inciso che *weather* in inglese è *uncountable*.

¹⁴⁴ È percepibile un’eco dantesca («Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete», *Rime*, LXXIX; «Lasciate ogni speranza voi ch’intrate», *Inf.*, III, v. 9) e petrarchesca («voi ch’ascoltate in rime sparse il suono» *Rerum vulgarium fragmenta*, 1, v. 1).

asindetico del v. 15 (*l'esaltazione il qualitativo*); l'anadiplosi "metrica" con polittoto ai vv. 16-17 (*di catene | in catene*); l'*adiunctio* intrafrastica, sempre ai vv. 16-17 (*in queste catene...in queste tante seti*); il *calembour* paronomastico, chiastico e allitterante (*tante seti tra sete spente*). Con *dedursi*¹⁴⁵ Zanzotto riprende, etimologicamente, il movimento alto-basso che domina la sequenza; la funzione eudemonologica e persino filosofica del paesaggio (il fatto che sia concepito come sede di un valore trascendentale) è annodata al suo essere costituito da innumerevoli *seti* (quelle delle vite suscitate e disperse dalla natura-matrigna) e da *catene* al quadrato. L'ultima immagine potrebbe richiamare la «social catena»¹⁴⁶ della *Ginestra*, vista l'importanza degli ipotesti e delle riflessioni leopardiane che percorrono la poesia di Zanzotto di questi anni). La «social catena» non è più un tampone solidaristico alla brutalità entropica della natura, ma diventa figurazione ossessiva del carattere collettivo e totalizzante del ciclo di nascita/morte. Nessuno si sottrae all'*effusa ovatura* (v. 23) della natura-vipera, alla deiezione violentemente evocata nella prossima *tranche*. Per le iperboliche *catene di catene*, si veda la prosa *La lunga catena*, in *Sull'Altopiano*, dedicata a una dimora decaduta col giardino infestato dalle serpi, descritte con tratti iperbolici, angosciosi e disturbanti; l'*acme* è raggiunta con la visione "ossessiva" di un'interminabile catena di rettili che trascina le vittime a «morire nel fiume o addirittura nel mare».¹⁴⁷

- vv. 18-24: l'*anfratto* richiama il v. 10 della sesta sezione, e prepara la scena della vipera su cui si concentra gran parte della *tranche*. Come già anticipato, la natura è una serpe ingannatrice, falsamente vivipara: fuor di metafora, potremmo leggere "leopardianamente intenta ad ingannare i suoi figli".¹⁴⁸ Il soggetto può finalmente prendere le sue distanze, addirittura "snobbando" (v. 21) la matrigna. Tuttavia, il soggetto rivela un atteggiamento

¹⁴⁵ Oltre ai significati relativi al metodo scientifico, "dedurre" vale anche per «Portare da un luogo all'altro; condurre dall'alto in basso» (GDLI).

¹⁴⁶ «e quell'orror che primo | contra l'empia natura | strinse i mortali in social catena» G. LEOPARDI, *La ginestra*, vv. 147-149, in ID., *Canti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 280.

¹⁴⁷ «Quando più tardi ritornano i bei giorni là in basso tutto è azzurro e il sole fornisce gli ultimi e più acuti veleni alle serpi. Nel silenzio circoscritto dal mormorio afferrabile del fiume si intrecciano i rami, le fronde si calmano abbagliate dalla limpidezza delle acque. E di notte le serpi squittiscono sotto le stelle, pendono a grappoli dagli alberi, formano catene. Una lunga catena che fu detta senza termine, capace di trascinare a morire nel fiume o addirittura nel mare.» A. ZANZOTTO, *La lunga catena*, in ID., *Sull'Altopiano*, cit., pp. 974-978: pp. 976-977.

¹⁴⁸ «Per Zanzotto, versatile giano bifronte, se pure due volti bastassero, la pasqua-madre è anche questo sotto l'insegna di una testa di vipera dai «terribili enzimi», sostanze-veleno che creano fermentazione e materia, o distruggono. La Madre è la grande natura assassina che va perpetrando un disastroso scialacquio e quindi di tutte le vite potenziali. Ma è anche la grande assente, la perfida che espelle i frutti del suo concepimento e li abbandona a vita insicura». T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre*, cit., p 214.

ambiguo, forse perché sotto restio ad abbandonare l'antica idealizzazione della natura. Al v. 23, la vipera è apostrofata ancora come *vivipara* (v. 23), nonostante si sia scoperto l'inganno (*ti riconosco*, inserito in una *subnexio* con anafora semantica); inoltre, la sua ovulazione è qualificata come *cornucopiosa* (v. 24), prezioso lessicale che la connota in senso positivo, oltre che iperbolicamente. L'aulicismo è subito contraddetto dall'inserito disfemico (*[cacatura]*), di poco attenuato dalle parentesi quadre. Si noti come in questa *tranche* la coesione testuale manifesti una maggior tenuta e regolarità, mentre la coerenza rimane fortemente anomala. Senza la ricostruzione intertestuale dell'isotopia della vipera, con le scene figurali, esemplificazionali e teoretiche annesse (tra cui ad esempio beanza lacaniana, natura matrigna "alla Leopardi", ovulazione universale), è impossibile svalutare l'informatività della sequenza, connettendo i vari nodi in un progetto di significato organico. In altre parole, come quasi in ogni parte del poemetto, lo sforzo di elaborazione richiesto rimane altissimo, e il lettore, se privo degli strumenti e della disponibilità per compierlo, è costretto alla fruizione desultoria di una serie di immagini sconnesse, illuminata di tanto in tanto da addensamenti, da precipitazioni del senso.¹⁴⁹ Ad ogni modo, il brano presenta la consueta sintassi binaria: oltre alla *subnexio* già segnalata (ciascuno dei due membri è a sua volta composto da una dittologia verbale con accumulo a destra), si veda l'epanalessi al v. 19 (*ova ova*) e il polittoto asindetico al v. 22 (*chiudi...chiudimi*). Per quanto riguarda il v. 19, si rilevi l'ambiguità morfologica di *ova*, alterazione toscaneggiante del sostantivo *uova*, oppure imperativo da **ovare*, in linea con la cadenza esortativa del passaggio; il *vecchio futuro*, al di là dello scoperto ossimoro, è probabilmente allusione a un luogo neotestamentario frequentato da Zanzotto già ne *La Beltà*. Nella *Lettera ai Romani*, San Paolo parla di Adamo come *forma futuri*, cioè come prefigurazione di Cristo. Si veda direttamente la vecchia versione della *Vulgata*: «Sed regnavit mors ab Adam usque ad Moysen etiam in eos, qui non peccaverunt in similitudinis prevaricationis Adae, qui est forma futuri.» (Rm, 5,14).¹⁵⁰ Nell'ottava sezione

¹⁴⁹ Uberto Motta subordina «l'elaborazione del senso» a un meccanismo di «dissipazione, espansione ed esplosione delle parole»; «nei testi il contenuto si configura, fisicamente, alla convergenza delle innumerevoli istanze o fluttuazioni semantiche che il linguaggio promuove, accogliendo dentro di sé lo statuto liberatorio della precarietà.» U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso*, cit., p. 113.

¹⁵⁰ La seconda parte di Rm 5 è dedicata alla relazione "tipologica" tra Adamo e Cristo: «Quindi, come a causa di un solo uomo il peccato è entrato nel mondo e, con il peccato, la morte, e così in tutti gli uomini si è propagata la morte, poiché tutti hanno peccato... Fino alla Legge infatti c'era il peccato nel mondo e, anche se il peccato non può essere imputato quando manca la Legge, la morte regnò da Adamo fino a Mosè anche su quelli che non avevano peccato a somiglianza della trasgressione di Adamo, il quale è figura di colui che doveva venire. Ma il dono di grazia non è come la caduta: se

delle *Profezie o memorie o giornali murali (La Beltà)* la l'allusione-citazione di San Paolo apre e chiude il testo, in posizione di *redditio*.¹⁵¹ Secondo Luca Stefanelli, la citazione è legata al motivo del “dio a venire”, fondamentale in Zanzotto:

Secondo la lettura dell'*Epistola ai Romani* di Karl Barth [...], cui certamente Zanzotto si richiama qui, Eva rappresenta, nel suo porsi per prima in preghiera di fronte a Dio, la prefigurazione della «personalità religiosa» in senso catafatico, ossia dell'uomo saggio che conosce e rispetta la legge che gli è stata data. Eva incarna dunque il principio positivo, mosaico della religiosità, in contrapposizione con quello negativo, messianico (“*futurus*”) che si afferma nella *Lettera* di Paolo.¹⁵²

Tenendo presente questo percorso isotopico, insieme al contesto pasquale dell'intero componimento (che, come si è visto, è fortemente dissimulato e assorbito nei palinsesti intertestuali e tematici), *nel vecchio futuro* (v. 19) può essere un'allusione all'uomo “per antonomasia”, Adamo, e alla sua funzione di prefigurazione del dio “veniente”. A questo proposito soccorre anche un'altra citazione dalla *Lettera ai Romani*, dal capitolo immediatamente successivo a quello del brano in questione: «Lo sappiamo: l'uomo vecchio che è in noi è stato crocifisso con lui, affinché fosse reso inefficace questo corpo di peccato, e noi non fossimo più schiavi del peccato. Infatti chi è morto, è liberato dal peccato.», Rm 6,6-7; *vecchio futuro* ricombina i due paradossali caratteri “adamitici” implicati dalla lettura paolina.

Attraverso complicate torsioni teoretiche, Zanzotto prova forse a opporre alla natura matrigna e corrotta – la vipera esemplifica di certo anche il serpente edenico – il carattere figurale-cristologico del primo uomo: dopo aver perso la fede nel paesaggio, smascherandone la vera natura, il poeta va ora in cerca di un nuovo e più maturo senso del sacro. In ultimo, si ritorni sull'immagine della vipera partoriente la consueta pioggia di uova: al di là dell'innegabile cerebralismo, contrabbandato dagli effetti onirici dello stile, e oltre l'estroso abbassamento di tono (la natura che espelle i suoi figli come escrementi in quantità industriali), la lettera evoca forse anche il parto del rettile, che può richiamare visivamente l'espulsione di escrementi.

infatti per la caduta di uno solo tutti morirono, molto di più la grazia di Dio e il dono concesso in grazia del solo uomo Gesù Cristo si sono riversati in abbondanza su tutti.» Rm, 5,12-15.

¹⁵¹ «Eva, forma futuri. [...] Adam forma futuri.», vv. 1, 46.

¹⁵² L. STEFANELLI, *Il divenire di una poetica*, cit., p. 202.

- vv. 25-31: dopo aver riconosciuto e – suo malgrado – nominato la natura-vipera, l’io poetico si ritrova alle prese con la scena del temporale, che occupa a intermittenza la parte conclusiva di *Pasqua di maggio*. Dopo la linea tratteggiata al v. 25, che funge da spartiacque, la sezione riprende con una sequenza nominale spalmata su tre versi, in cui si presenta un nuovo stato del paesaggio e del soggetto: la notazione atmosferica, espressa da un sintagma allitterante con analogia apposizionale-preposizionale (*lampi ludica linea di rapine*, v. 26), introduce le avvisaglie del temporale imminente, con anticipazione criptica del motivo del pollaio sviluppato a partire dal v. 32 (le *rapine* di uova associate alle *faine* e *vipere* del v. 42). L’analogismo procede in forma ancora più spinta al v. 27, in cui l’io viene intonato (come una melodia, stando all’avverbio *forte*) dai *boschi*, con animazione “difficile” della natura, che rimanda alle costanti figurative tipiche di *Dietro il paesaggio*. Al v. 28 comincia l’esposizione di un nuovo tema, legato a una specie di contravveleno (*l’acido*) da usare contro la *vipera-natura* e le sue esiziali proliferazioni (si noti l’addossamento asindetico con anafora della preposizione). Tuttavia, al verso successivo il tema viene interrotto dall’insistente ripresentarsi dell’“abbondanza” di uova: l’acido-killer “contraccettivo” potrà essere sparso dal soggetto soltanto nella sezione successiva. Ai vv. 29-30 risalta la presenza di due verbi in parallelismo, che spezzano la precedente sintassi nominale: le uova pasquali raccolte nei cestini diventano uova al tegamino, con *visio difficilior* e abbassamento di tono. Dal punto di vista teorico, il passo riprende ancora l’*Hommelette* lacaniana, attraverso una resa icastica e aulico-parodica della cottura in padella (*si acuiscono in iridi*, con probabile riferimento al tuorlo che, immerso nell’albume sparso per la padella, rassomiglia a un’iride (*si acuiscono in iridi, nel paiolo*, v. 30).

-vv. 32-39: lungo questa *tranche* si ritorna prepotentemente al registro dell’apostrofe. L’io sembra rivolgersi direttamente alle galline e agli allevatori, interrogandoli sullo stato del *più furbo e remoto pollaio* (v. 35), in cui va forse vista una metafora critica della società. Tale interpretazione sembra avallata dal riferimento gramsciano della lèndine, in questo caso segnalato apertamente nella nota autoriale. *Caldo e rosso-sangue* (v. 35) si riferiscono direttamente alle uova di pidocchio, con riferimento alla temperatura necessaria per

l'incubazione, all'ematofagia e all'eritema dovuto alle punture.¹⁵³ Anche la vecchietta – per Dal Bianco «colei che sorveglia il mutamento antropologico della zona»¹⁵⁴ – contribuisce all'“innesto” di critica sociale, che rimane tuttavia estremamente dissimulato tra le pieghe del caotico tessuto figurale del poemetto. Dal punto di vista linguistico, si verifica lo stesso fenomeno dei vv. 18-24: il testo, regolarmente coeso, presenta una coerenza anomala, collegata a significati privati altamente informativi e difficilmente svalutabili. Nel novero dei fenomeni formali notevoli rientra una tipica proliferazione paronomastico-paradigmatica (vv. 31-32): *deposito* si trasforma per sincope in *deposto*, da cui si ritorna ancora a *deposito*, ma in versione dialettale (*pondést*, come specificato nelle note autoriali). Gli ultimi versi della *tranche* introducono il tema del *dindes*, il finto uovo di pietra usato per stimolare artificialmente l'ovulazione.¹⁵⁵ Il maiuscolo del v. 39 serve ad evidenziare il gioco anagrammatico (*DINDES* = *INDEX?*, v. 39), con cui Zanzotto insiste sulla presenza “indicale” dell'uovo.

L'oggetto va ricondotto alle *continenze imbrogliate* citate alla fine della sesta sezione (v. 25); tenendo fermo il motivo lacaniano del potere morfogeno dell'*imago*, il sarcasmo usato da Zanzotto spinge verso la metafora sociale. Il pollaio, con al centro il suo *dindes* di pietra, è una creazione artificiale per cercare di controllare e regolare l'ovulazione cosmica: ne deriva un immiserimento, una truffa per cui la selvaggia *cacatura* della feroce matrigna si degrada in cestini di uova ubbidienti (*liete e leni*), subito “fritte in padella” e infine cambiate in *lèndini*, con ulteriore rimando “marxiano” al capitale succhiasangue.

vv. 41-45: L'ultima *tranche* prosegue l'apostrofe, che però passa al singolare e si indirizza al *dindes*; seguendo le indicazioni di Zanzotto, il finto uovo è posto ora all'esterno, al centro della natura (*la nicchia del vivume*, v. 41). L'immagine rimanda probabilmente alla beanza, al desiderio di godimento che muove, come causa finale e irraggiungibile, le creature viventi. A questo proposito, è interessante soffermarsi sul termine *vivume*, una neoformazione derivata dall'aggiunta del suffisso tendenzialmente dispregiativo *-ume*. È un ennesimo richiamo alla “virulenza” della vita, in cui però riecheggia il dantismo paradisiaco *cacume*, evocato

¹⁵³ «ancora il riferimento gramsciano, ma nell'accezione più larga che si possa immaginare» A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 459. Cfr. *supra* p. 392.

¹⁵⁴ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1562.

¹⁵⁵ «l'uovo di pietra che si metteva sulla paglia (nel pollaio ma anche fuori) come indicazione». A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 459.

“metricamente” anche dalla doppia rima con *lume* (sia in punta di verso sia interna, con epanadiplosi: *vivume* : *lume*, vv. 41-43).¹⁵⁶ La presenza dell’ipotesto paradisiaco è rafforzata dal nesso inarcato *lume impressionante*: l’avverbio va inteso in senso fotografico/percettivo, e il riferimento preciso è probabilmente al canto XXXIII del *Paradiso*, in cui *lume* ricorre 6 volte. Si veda anche l’occorrenza del v. 110, «fosse nel vivo lume ch’io mirava»: *vivume* sembra discendere da una condensazione di *vivo lume*. Anche *impressionante* può essere messo in relazione all’illustre ipotesto dantesco, centrale per la poetica zanzottiana; ai vv. 58-63 Dante paragona la sua memoria “segnata” dalla *visio dei* all’*imprinting* che l’immagine onirica lascia nella mente del sognatore ormai desto: «Qual è colui che sognando vede, | che dopo ‘l sogno la passione impressa | rimane, e l’altro a la mente non riede» *Par* XXXIII, 58-60.

Per il suffissato *vivume* provo inoltre a segnalare – a livello di pura ipotesi – l’insistenza di un richiamo criptato a un aforisma della storia della biologia, *omne vivum e vivo*, diffuso anche nella forma *omne vivum ex ovo*. L’aforisma è il motto tradizionale che riassume la teoria della “biogenesi”, secondo cui ogni essere vivente è generato da una forma di vita che gli preesiste; per la teoria opposta, la “generazione spontanea”, gli organismi semplici nascono invece spontaneamente da materiali come polvere, fango o carne in decomposizione. L’infondatezza della generazione spontanea (teoria diffusa fin dai tempi di Aristotele) fu definitivamente dimostrata da Louis Pasteur intorno al 1860. Pasteur lavorò a lungo sulle malattie del baco da seta, e per questo doveva essere familiare a Zanzotto, che aveva progettato di scrivere una storia del *Bombix mori*. Inoltre, gli aforismi “pro biogenesi” mostrano una singolare pertinenza con il ritratto della natura proposto nella seconda metà di *Pasqua di maggio*, una *dispersione* (IX, v. 20) di nascite entropica e ininterrotta, espressa attraverso le varie metafore delle uova che proliferano o si schiudono; a questo riguardo, *omne vivo ex ovo* non potrebbe essere più appropriato.

Lungo la *tranche*, il registro dell’apostrofe scivola in quello nominale-presentativo, che domina almeno dal v. 43. *Vipere* e *faine*, collegate alle rapine del v. 26, fuggono di fronte al *vivume*, altra incarnazione della potenza generante della natura: dalla sua *rottura* nasce, entropicamente, un sovraccarico energetico espresso dall’esclamazione finale, oltre che dal

¹⁵⁶ «e per lo monte del cui bel cacume : e poscia per lo ciel, di lume in lume» *Par.*, XXVII, vv. 113, 115; «ond’io vidi ingemmato il sesto lume : mostrando l’ubertà del suo cacume.» *Par.*, XX, vv. 16, 20.

lessico (*ridonda si carica*) e dal segno intonativo del v. 44. Questa esplosione di energia pertiene dunque al “passaggio naturale”, con annessa riattivazione di tutta la semantica liturgico-teologica della *Pasqua*, che proseguirà nella sezione successiva.

Ottava sezione

Ah	(MILU)	ah	(PILO)	per dove
				immoderato grandioso assorto discreditato attraversato dalla sacra grandine
5				non v'è rametto bruciato d'olivo che infreni le irreparabili grappoli d'uovi di grandine, cieli, o furia d'irreparabili o mattini inuoviti dalle grandini
10				«così imparerete a non fare più le Rogazioni» (ce ne avvertì la vecchietta)
15				assorto discreditato egli sparge l'anovular per vipere e grandini nell'ammattito → lusso del verde o almeno 17 alfa-etinil-17 beta-idrossi-3-one (noretindrone) mg. 1 + etinilestradiolo-3-metiletere (mestranol) mg. 0,05
20				«questo fu detto come» in un vistoso niente del dire come in un fruttifero uovoso stroncare di pasque procurate duramente allevate ma presto caverete gli oggettini pio pio pio i fotogrammi infilerete tutte le figurine
25				fuori dall'uova tutto il figurabile

vv. 1-4: il primo verso riporta i classici inserti in *petèl*, con reintroduzione del tema regressivo. Segue una serie di modificatori attributivi, che culmina – con accumulo a destra per *ordo naturalis* – nella relativa implicita participiale del v. 4; la coesione rimane frustrata per l'assenza di referente, e si crea un'aspettativa “cataforica”, destinata a smorzarsi nei versi successivi, per poi venire ripresa a distanza ai vv. 12 e ss. In questa *tranche* i riferimenti

veterotestamentari si concentrano, abbandonando la consueta posizione defilata. Con la *sacra grandine* del v. 4 scoppia il cataclisma annunciato dai lampi nella precedente sezione:¹⁵⁷ il richiamo è ancora alle vicende dell'*Esodo*, con riferimento alla settima piaga d'Egitto, la grandine "infuocata".¹⁵⁸ Sviluppando la complessa metafora storico-sociale, il mutamento antropologico – stigmatizzato dalle "sagge ammonizioni" della vecchietta (si veda anche il v. 10), esplose in una calamità quasi apocalittica, in cui il carattere nefasto della natura si allea con quello iniquo della storia. Si noti anche l'epifora paradigmatica *grandioso* : *grandine*, che probabilmente rimanda allo schema della *hubris* punita dall'ira divina.

-vv. 5-11: si precisa la violenza della grandine, esplicitandone anche la composizione anomala. La grandine è infatti costituita di *grappoli d'uovi* (v. 7): nella modernità, condannata profeticamente da Zanzotto, l'"ovulazione universale" diventa il tramite di un massacro collettivo (si richiama qui la devastazione del raccolto che la grandine porta nelle civiltà basate su un'economia prevalentemente agricole, del resto in evidenza anche nell'ipotesto biblico, cfr. Es 9,25-32). Al v. 5 si registra la brusca interruzione sintattica della stringa testuale precedente, marcata anche dal taglio strofico. Il verso contiene un esplicito rimando all'antica tradizione contadina di bruciare un ramo di ulivo durante un temporale, affinché il fumo salisse al cielo ricordando a Dio la pace sancita tra lui e gli uomini dopo il diluvio.¹⁵⁹ Lo scopo del rito era proprio quello di stornare la grandine; va ricordato anche l'uso di distribuire, durante la domenica delle palme, un ramo di ulivo benedetto che porti simbolicamente la "pace" nelle case dei fedeli. *Infrenare* vale per "Far fermare, bloccare, rallentare"¹⁶⁰ (GDLI), mentre all'attributo *le irreparabili* non segue alcun referente, intensificando pragmaticamente

¹⁵⁷ «Si passa ai problemi di un tempo nuovo, che si annuncia con un sottofondo narrativo criptico e sconvolto.» S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1562.

¹⁵⁸ «Il Signore disse a Mosè: "Stendi la mano verso il cielo: vi sia grandine in tutta la terra d'Egitto, sugli uomini, sulle bestie e su tutta la vegetazione dei campi nella terra d'Egitto!". Mosè stese il bastone verso il cielo e il Signore mandò tuoni e grandine; sul suolo si abbatté fuoco e il Signore fece cadere grandine su tutta la terra d'Egitto. Ci furono grandine e fuoco in mezzo alla grandine: non vi era mai stata in tutta la terra d'Egitto una grandinata così violenta, dal tempo in cui era diventata nazione! La grandine colpì, in tutta la terra d'Egitto, quanto era nella campagna, dagli uomini alle bestie; la grandine flagellò anche tutta la vegetazione dei campi e schiantò tutti gli alberi della campagna. Soltanto nella regione di Gosen, dove stavano gli Israeliti, non vi fu grandine.» Es 9,22-26.

¹⁵⁹ La fonte biblica principale è Gn 8,8-12: «Noè poi fece uscire una colomba, per vedere se le acque si fossero ritirate dal suolo; ma la colomba, non trovando dove posare la pianta del piede, tornò a lui nell'arca, perché c'era ancora l'acqua su tutta la terra. Egli stese la mano, la prese e la fece rientrare presso di sé nell'arca. Attese altri sette giorni e di nuovo fece uscire la colomba dall'arca e la colomba tornò a lui sul far della sera; ecco, essa aveva nel becco una tenera foglia di ulivo. Noè comprese che le acque si erano ritirate dalla terra. Aspettò altri sette giorni, poi lasciò andare la colomba; essa non tornò più da lui.» Un ulivo bruciato è anche in Ger 11,16.

¹⁶⁰ Ma si veda anche il significato letterale: «Frenare, trattenere col freno; mettere a freno il cavallo, imbrigliarlo.» (GDLI).

il carattere catastrofico della grandine (*irreparabili* potrebbe essere un aggettivo sostantivato, oppure riferirsi, con anomalia nell'accordo, ai *grappoli d'uovi* che seguono). Da notare gli artifici sintattico-figurali classici del poemetto, e specialmente il *ductus* basato sull'aggiunzione di elementi puntellati dall'*adiectio*, la ripetizione ossessiva delle figure fondamentali, spesso in posizione sintatticamente e metricamente marcata (*sacra grandine*, v. 3, *grappoli d'uovi di grandini*, v. 7, *inuoviti dalle grandini*, v. 9), e la ricorsività dei sintagmi preposizionali ('*di* o variante articolata + sostantivo'). La parentesi del v. 11, identica a quella di VII, v. 38, indica la "maternità" della citazione al v. 10, in cui si anticipano le rogazioni che occuperanno la nona sezione.

- vv. 12-18: al v. 12 si riprende l'intero v. 4, e stavolta alla coppia attributiva segue immediatamente il referente, all'inizio del verso successivo. L'io è qui rappresentato in terza persona, secondo la dissociazione/depersonalizzazione di cui si è parlato più sopra. Il soggetto/personaggio oppone un fantomatico «farmaco inibitore dell'ovulazione»,¹⁶¹ l'*anovular* del v. 13, alla violenza della grandine, a cui vengono assimilate pure le *vipere* e *grandini*, figure della natura matrigna, inquadrata nello stato di emergenza che caratterizza la sezione. Al v. 14 *il lusso del verde* richiama il motivo dell'ubertà vegetale (ad esempio *luxus verde della pasquasera*, IV, vv. 32-33). L'*anovular* spruzzato in tale abbondanza di vita funziona come una sorta di diserbante filosofico¹⁶² (con cui l'io "complotta" fin da VII, v. 28), di rimedio contro il diluvio di nascite. Fuori dalla caotica metafora, può darsi che Zanzotto stia considerando un'ipotesi nichilista: piuttosto che vivere nel tempo degli *irreparabili* (siamo nel '72-'73, in un periodo di grande instabilità economico-sociale), è meglio *stroncare* (v. 20) sul "nascere" la furia della vita. La formula chimica del farmaco occupa ben 4 versi (vv. 15-18), e realizza il "feticismo" per i «chimici nomi» che Zanzotto aveva già confessato nell'*Ecloga VIII*.¹⁶³ Il pindarismo chimico-filosofico dissimula un riferimento concreto, che non poteva sfuggire negli anni 70: il nome della prima pillola anticoncezionale disponibile in Europa era proprio "Anovlar", prodotto di una casa farmaceutica tedesca commercializzato nel 1961.

¹⁶¹ Secondo l'annotazione autoriale, cfr. A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 459.

¹⁶² «Ogni tentativo pedagogico che esca dall'immediatezza dell'io (cioè ogni tentativo di razionalizzare il reale) risulterà irrimediabilmente sterile e sterilizzante. "Anovular", farmaco inibitore dell'ovulazione, è il simbolo che serve a indicare la razionalità.» W. SITI, *Le Pasque di Zanzotto*, «Rinascita», 15, 12 aprile 1974, p. 26.

¹⁶³ «E voi ricordo, chimici | nomi, angeli, fomenti, | a sostentarmi a indurmi | oltre me stesso ai greti | affannati del sonno.» *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*, vv. 28-32 (*IX Ecloghe*).

Tuttavia in Italia il farmaco giunse più tardi, quando, nel 1971, fu abrogato un articolo del codice penale che proibiva l'uso di contraccettivi; l'argomento, all'uscita di *Pasque*, doveva essere ancora piuttosto caldo. La formula indicata nel testo è molto simile a quella dell'Anovlar, che combina due tipi di ormone, un progestinico (*noretindrone*, v. 16) e un estrogeno (*etinilestradiolo*, o *mestranol*, v. 18). In altre parole, Zanzotto immagina di somministrare la pillola alla natura, per bloccare l'ovulazione universale, che a quest'altezza di *Pasqua di maggio* ha preso la forma apocalittica della grandine.

- vv. 19-25: la situazione di emergenza genera paradossi e contraddizioni ingovernabili. La poesia “dice senza dire” (v. 19), e “stroncando” la natura – metonimicamente allusa con *pasque*, v. 20 – il contraccettivo ne eredita i caratteri (*fruttifero* e *uovoso*, v. 20). Gli *oggettini* (v. 22), *fotogrammi* (v. 23) e le *figurine* (v.24) “cavate fuori” sono prodotti dell'attività estetica che si ottengono al termine dello scontro con la *sacra grandine*. Il rimando è probabilmente al ruolo dell'arte, che da un lato eredita dall'*anovular* una funzione di difesa dall'alleanza nefasta di storia e natura, e dall'altra si mantiene *fuori dall'uova* (v. 25), cioè svolge una funzione di argine e contenimento del vuoto originario. Le posizioni richiamate in questa zona di *Pasqua di maggio* vanno collegate al pensiero lacaniano, come dimostrano anche generici usi lessicali (*niente del dire*, v. 19; *gli oggettini*, v. 22, che ricordano una tipica categoria della psicanalisi lacaniana, l'«oggetto piccolo (a)»). Secondo la lettura di Massimo Recalcati, la prima delle «tre estetiche di Lacan» si può denominare come «estetica del vuoto», perché ha la funzione di “bordare” un vuoto irrappresentabile che non ha però natura prelinguistica, ma nasce come trascendenza interna al linguaggio:

la presa del simbolico sul reale primordiale non può mai essere esaustiva, perché c'è sempre un'area di non coincidenza tra il reale e il simbolico [...] il Bello è tale proprio perché costeggia – in quanto ultima barriera sul reale – il vuoto della Cosa. [...] Il volto più scabroso della Cosa non è quello dell'irrappresentabile, non è quello (heideggeriano) del vuoto come custode della differenza ontologica della Cosa [...] ma il volto di un vuoto che diviene vortice, aria “psichicamente irrespirabile”, “centro di incandescenza”, abisso che aspira, eccesso di godimento, orrore, caos terrificante.¹⁶⁴

¹⁶⁴ M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 589-595.

A queste interessanti notazioni di Recalcati va ricondotto il lacanismo di Zanzotto, e non soltanto alla riproduzione in poesia del linguaggio dell'inconscio o dell'"insistenza" del Significante puro.¹⁶⁵ *Tutto il figurabile* (v. 25), cioè l'oggetto del linguaggio e dell'estetica, ruota attorno a un vuoto, che ne è la precondizione, l'alterità interna. In Zanzotto, come di consueto, questa opposizione "filosofica" si carica di significati etici. Vista la scoperta citazione cinematografica (*fotogrammi*, v. 23) – segnalata anche nel commento di Dal Bianco, che la mette in relazione col futuro discorso di *Filò*¹⁶⁶ – si legga questo brano da *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, in cui una consimile "estetica del vuoto" è formulata con il consueto estro verbale:

Nel cinema persiste una contraddittoria realtà/irrealtà che si pone sempre a una certa distanza pur facendosi invadente, appaga e insieme lascia un rimpianto; qualcosa di perduto da ritrovare, qualcosa che si sottrae, da inseguire. [...] Il cinema è moltissime cose che sono state individuate dai teorici o dall'esperienza di ciascuno, ed è moltissime altre cose che non sono ancora state individuate, ma certo una delle sue facoltà più evidenti è appunto quella di creare intorno al proprio campo di rivelazione un gorgo, un vuoto comunque invitante, o "avvitante", un vortice seduttivo che a ciascuno fa baluginare quasi il completamento dei propri desideri, consci o inconsci, individuali o archetipali.¹⁶⁷

A livello testuale, dopo la formula della pillola anticoncezionale si passa dal registro descrittivo a quello dell'apostrofe, alla seconda plurale, probabilmente riferita ai poeti o a un generico gruppo umano, in cui va però incluso il soggetto. Anche l'uso del futuro contribuisce al tono profetico che anima la sezione. Per il resto, vale quanto notato in precedenza per

¹⁶⁵ «Nel suo sforzo diretto a cogliere l'essenza dell'opera d'arte, Lacan compie però un secondo e più radicale passaggio preliminare: la questione dell'arte non può essere interamente circoscritta all'omologia tra i processi che presiedono le formazioni dell'inconscio (metafora e metonimia) e i processi che determinano la costituzione estetica di un'opera. Questa prospettiva si presenta innanzitutto come una critica che Lacan rivolge a se stesso e alla sua idea, sviluppata nel corso degli anni Cinquanta, dell'esistenza di una fondamentale omologia tra l'inconscio "strutturato come un linguaggio" e la struttura dell'opera d'arte, come quando, per esempio, riconduce l'arte della poesia a una messa in valore del carattere autonomo e puramente differenziale del significante come tale.» Ivi, pp. 586-587. Interessante la nota a piè di pagina che Recalcati collega alla fine del brano appena citato: «La poesia esibisce la funzione significante come funzione costituente ed eccentrica rispetto a quella del significato. In Italia il percorso di ricerca di Stefano Agosti, per citare un conoscitore rigoroso dell'opera di Lacan, si è orientato proprio articolando questa omologia fondamentale tra formazioni dell'inconscio e formazioni poetico-letterarie.» *Ibidem*.

¹⁶⁶ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1562.

¹⁶⁷ A. ZANZOTTO, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, in *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1235-1248: pp. 1235-1236.

-vv. 1-3: nella nona sezione – impostata graficamente come un elenco scandito dai trattini – si realizzano le rogazioni, sulla cui necessità ammoniva la vecchietta citata in VII e VIII. Le rogazioni sono processioni pubbliche tipiche della religiosità contadina, indette in primavera a scopo di propiziare il raccolto. È interessante notare che, a fianco della complessa e ardita stratificazione teorica, in *Pasqua di maggio* Zanzotto rimane fedele (fin dal titolo) al mondo premoderno e rurale, dal punto di vista sia materiale che simbolico. Questa *scena* o ambientazione di base funziona da sostrato su cui si innesta il culturalismo lirico di cui ho parlato in 3.3,¹⁶⁸ insieme a tutto il campionario di tecniche sperimentali che Zanzotto usa per montare la poesia. Tornando al testo, le rogazioni su cui si chiude il poemetto sono la risposta “apotropaica” alla *sacra grandine* scoppiata nell’ottava sezione. Le rogazioni si dividevano in maggiori e minori; le maggiori, soppresse dalla riforma liturgica del Concilio Vaticano II, si tenevano il 25 aprile, in coincidenza con un’antica festa pagana risalente ai romani.¹⁶⁹ Le rogazioni minori, invece, avevano luogo tre giorni prima dell’ascensione, che secondo il calendario liturgico si celebra 40 giorni dopo la Pasqua. Tenendo conto che la data della Pasqua varia tra il 22 marzo e il 25 aprile, le rogazioni minori cadono quasi sempre a maggio (in 31 dei 34 casi possibili).

Al v. 1 *viperini* designa i cuccioli di *vipera* (che nel complesso e visionario sistema metaforico del poemetto stanno per gli individui viventi, figli della natura matrigna), ma è anche il nome “sistematico” di una sottofamiglia a cui appartiene la maggior parte delle vipere. Ai vv. 2-3, si ha un *tricolon* composto da polittoti foscoliano-danteschi¹⁷⁰ che rispondono al gusto spiccato per l’*adiectio* quasi tautologica. Questo scialo rinforzato di calamità proviene direttamente dalle *Litaniae Sanctorum*, recitate in abbondanza durante le rogazioni: nella terza parte delle *Litaniae*, l’*Invocatio ad Christum*, figura infatti la richiesta specifica per la salvezza del raccolto: «A fulgure et tempestate, | R. libera nos, Domine. | A flagello terraemotus, | R. libera nos, Domine. | A peste, fame et bello, | R. libera nos domine». Per altri riferimenti intertestuali al *corpus* si vedano almeno la citazione luterana da *La pasqua a Pieve di Soligo* («vivo sarò la

¹⁶⁸ Cfr. *supra*, pp. 332-333.

¹⁶⁹ Per le informazioni sulle rogazioni, si veda <http://www.treccani.it/vocabolario/rogazione/>.

¹⁷⁰ Per «di gente in gente» si veda, oltre all’*incipit* di *In morte del fratello Giovanni*, *Inf.*, VII, v. 80.

tua peste, morto sarò la tua morte», v. 10), e l'originale lettura zanzottiana dei *Promessi sposi*.¹⁷¹ Ai vv. 4-5 viene citata direttamente parte dell'*incipit* della quarta sezione delle *Litaniae*, la *Supplicatio pro variis necessitatibus*: «Peccatores, | R. te rogamus, audi nos. | Ut nobis parcas, | R. te rogamus, audi nos. | Ut nobis indulgeas, | R. te rogamus, audi nos.». ¹⁷² Considerando l'intera sezione, la struttura sintattico-testuale della litania risulta però soltanto allusa, se si esclude l'imperativo del v. 6 e la scansione in stringhe marcate dal trattino iniziale. Il risultato finale è assimilabile al classico meccanismo sintattico-iterativo, per cui gli spezzoni "litanici", sintatticamente e figuralmente slogati, sono giustapposti, dando vita a una coerenza "artificiale", imposta pragmaticamente. A livello semantico, questa "pseudo-litania" è costruita come un crescendo in cui si mescolano motivi e figure portanti del poemetto, dall'uovo alla vipera, dalla grandine allo sbandare della bicicletta. Tali motivi sono organizzati intorno a un'immagine "alimentare", sviluppata e dissimulata attraverso continue variazioni figurali.

-vv. 6-9: le dita in bocca ai viperini richiamano l'ematofagia, e insieme il desiderio regressivo dei figli di cibarsi della madre. Lacan insiste molto sul rapporto tra la madre il bambino, che, fin dalla nascita (la "rottura dell'uovo"), quindi ben prima dello svezzamento, desidera recuperare l'unità originaria della vita intrauterina. Da parte sua, anche la madre è preda di un godimento mortifero, quando l'oggetto del suo desiderio finisce per coincidere soltanto col bambino.¹⁷³ L'immagine fortemente icastica dei vv. 8-9, (la madre china sulle "uova" *vogliose* di un "cibo impossibile") rende l'ambivalenza costitutiva della relazione.

- vv. 10-16: il passaggio porta avanti la scena dell'alimentazione, rovesciandolo però in un discorso teorico e metapoetico. Il cibo, per essere reperito o preparato, ha bisogno di *strumenti*, buoni anche per il *resto* (v. 11), lessema colloquiale ma anche tecnicismo filosofico-psicanalitico, tra Lacan e Derrida. *Cibo* e *resto* valgono come metafora della poesia, ma anche del desiderio di ciascun individuo generato dalla natura. Seguire il desiderio comporta uno sbandamento, un cambio di direzione che la testualità sperimentale riproduce formalmente: proprio in senso stilistico e logico si può leggere il v. 13 (*ai passaggi alle*

¹⁷¹ Come Zanzotto nota *en passant* nella recensione ai *Novissimi*: «E a proposito converrebbe ricordare [...] l'ostinazione con cui Manzoni, molto più esperto *in re*, ci mette davanti dei "promessi sposi" per contrabbandare una storia di peste, fame e guerra: quando non si chiude in assoluto silenzio.» A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, cit., p. 1111.

¹⁷² «Affinché tu ci risparmi... affinché tu ci sia benevolo, ti preghiamo ascoltaci».

¹⁷³ Cfr. M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 169-172.

slabbrate connessioni), perfetta *mise en abyme* per le *iuncturae* tipiche del poemetto. Come di consueto, la sintassi segue un andamento a cascata, con tendenza all'accumulo a destra, per *ordo naturalis*: dittologia al v. 11, *tricolon* preposizionale ai vv. 12-13, altro *tricolon* circostanziale ai vv. 14-15. La sequenza infila in tutto sei circostanziali di moto a luogo, che vanno da una connotazione neutra (altro *contesto*, *passaggi*) ad addendi sempre più marcati nel senso della catastrofe: come a dire che la natura autentica del desiderio – abbandonate le vecchie idealizzazioni immaginarie – porta nelle *fosse comuni* (v. 15), e coincide con la pulsione di morte, il *Todestrieb* freudiano (poi riletto da Lacan).¹⁷⁴

-vv. 16-18: il motivo “alimentare” è qui ulteriormente dissimulato, attraverso il brano dedicato alla fotografia della puntura di vipera. La citazione sembra direttamente tolta da un testo scientifico: lo scatto del serpente è quello di V, v. 25, e la pellicola impressionata in *high speed photography* rimanda alle *pellicole del verde impressionate in black out* (V, v. 5). Oltre che a richiamare la scena “carsica” della fotografia, il brano ribadisce probabilmente il carattere non rappresentabile della pulsione (di morte e di vita) che muove gli esseri viventi. Stando ai tempi di esposizione forniti da Zanzotto (1/20000-1/30000 di secondo, vv. 17-18), il morso risulta tecnicamente impossibile da fotografare, a meno che si utilizzi il flash all'interno di un ambiente buio.

- vv. 19-24: la dittologia paronomastico-allitterante *sgranato sgrandinato* (v. 19) funziona da ricapitolazione sintetica dei motivi principali. *Sgranato* si può riferire alla fotografia del morso di vipera, ma anche al rosario (probabilmente recitato durante le rogazioni) e al grano devastato dalla grandine. Terminata la grandine (*sgrandinato*), il nuovo stato (*qui*, v. 19) in cui si trova il soggetto è davvero la *Pasqua di maggio*, il luogo degli “impossibili” o dei paradossi: la virulenza della vita va in cerca della sua pillola contraccettiva (v. 20), e nella nuova fredda *alba* (il mattino di Pasqua?) la continuità e la discontinuità che stanno alla base della vita e del linguaggio vengono radicalmente inficiate (*fasulla è [...] la dispersione | quanto il trattino d'unione*, vv. 21-22). La divaricazione “criticata” potrebbe anche possedere un significato metapoetico, riferendosi da un lato al linguaggio letterario transitivo, e dall'altro a quello slogato dello sperimentalismo. In questo caso, Zanzotto negherebbe l'esistenza di un'opzione formale più titolata di altre per esprimere il mutamento antropologico o le

¹⁷⁴ Per le diverse interpretazioni della «pietra dello scandalo della pulsione di morte» elaborate negli anni da Lacan, cfr. A. DI CIACCIA – M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., pp. 198-201.

sconvolgenti scoperte sulla natura e sul desiderio. Ai vv. 24-25 l'antitesi è riformulata nel nesso inarcato *dissiparsi* | *ricostruirsi*, mentre le *occhiaie-d'uova* (agglutinate dal *trait d'union* appena citato) riprendono le *iridi* in padella di VII, 30. Il *grasso* spinge ancora sul motivo alimentare, mentre *puntini* □ *puntini* è un richiamo sia alle uova in forma microscopica, sia all'aposiopesi, una figura della *detractio*, come l'ellissi del v. 30. Zanzotto usa queste strategie per indicare l'infigurabile, o per insistere sull'infinità del ciclo morte/rinascita appena descritto.

- vv. 25-32: la curva antitetica cominciata con la *tranche* precedente prosegue, "irrompendo" sulla scena alimentare che domina la sezione. Dispersione e unione corrispondono probabilmente alla dicotomia sonno/veglia, a cui si sovrappone quella grasso/magro. Si noti il riferimento di Dal Bianco a uno strumento a corde simboleggiante la poesia (la lira di Apollo?),¹⁷⁵ costruito forse col budello delle *secche minugia*, con lessema dantesco¹⁷⁶ (v. 27). Il passo introduce probabilmente una dicotomia tra apollineo e dionisiaco: la lira apollinea è associata alla veglia e alla magrezza/secchezza (vv. 25, 27), mentre il sonno alla "pinguedine" delle trippe (*opime trippe*, v. 28). In ogni caso si tratta sempre di interiora, che l'io (depersonalizzato in terza persona) sbudella, "estroflette" (*spolpava fuori, disuovava*, vv. 29), creando un ponte tra l'interno dell'uovo e il fuori. Si tratta – forse con richiamo allo scuoiamento di Marsia – dell'opera della poesia, che alla fine del lungo *tour de force* visivo-simbolico di *Pasqua di maggio* si vede riconosciuta un'insostituibile funzione conoscitiva. L'interno dell'uovo, infigurabile (cfr. VIII, v. 25), è simbolizzato dal vuoto ellittico della parentesi, preceduto dal dimostrativo, *quel* (), v. 30. Il materiale verbale "cavato fuori" dal vuoto (cfr. VIII, 22), è descritto come *vasto enfatizzato, camminato da tutte le parti e sbandato* (vv. 30-32): allusioni, queste, allo stile deviante, entropico e "in sovraccarico" di *Pasqua di maggio*.

vv. 33-36: la penultima "pseudo-litania" introduce un'immagine tipica in Zanzotto ma nuova nel contesto, quella del gioco d'azzardo. La curva antitetica si infrange: sia giocare sia ritirarsi comporta una clamorosa vittoria, sottolineata dalla rima semantica (*far cappotto* significa proprio *stravincere*, senza permettere all'avversario di segnare alcun punto, vv. 33-34). Il

¹⁷⁵ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1563.

¹⁷⁶ «Tra le gambe pendevan le minugia» *Inf.*, XXVIII, v. 25.

finale del poemetto si chiude su una nota positiva e quasi di speranza; il giocatore apre e rilancia perché ormai non ha nulla da perdere. Il fuoco non è tanto sull'umiltà del rilancio o sul fatto che «la perdita è universale»,¹⁷⁷ ma sulla “condizione epistemologica” raggiunta al termine del percorso teorico e formale. Dopo aver sperimentato fino in fondo le terribili verità nascoste sotto il “passaggio” della vita (natura-matrigna, catena di nascita-morte, rottura dell'uovo come perdita immedicabile, *et coetera*), rese ancora meno sopportabili dal mutamento antropologico, il poeta può soltanto *stravincere*, pervenendo a una calma basata sulla lucidità e non su illusioni “immaginarie”. Strumento di tale lucidità sono le *figurine* della poesia, che “spolpano”, “sgusciano” e “infrangono” le uova disperse dalla natura, denunciando con coraggio il vuoto che contengono, e insieme la loro inesausta spinta vitale.

L'analisi di *Pasqua di maggio* che ho proposto prova a dimostrare l'estremo sforzo ermeneutico richiesto dall'*obscurisme* zanzottiano. Il poemetto è quasi interamente costruito su riferimenti intertestuali obliqui, quando non del tutto occultati. La coesione testuale si basa su legami di natura primariamente iterativa, con progressive sfasature e proliferazioni retoriche che pure costantemente ritornano, in moti centripeti, sulle immagini portanti e centrali. Un simile tessuto grammaticale “dissestato” fa da supporto a una coerenza lassa, non convenzionalmente iscritta nel testo, bensì affidata al recupero – laborioso ai limiti dell'impossibile – di difficili piste intertestuali. Questa serie di spinte centrifughe costruisce una densa rete di connessioni “prolassate”, seguibili solo parzialmente dall'interprete. Il risultato raggiunge un altissimo grado di informatività, che ingenera una serie di ricadute estetiche non trascurabili. La poesia di Zanzotto sfida i limiti del testo come atto comunicativo: la possibilità di lettura risiede in un processo di ricreazione del significato che passa per una continua negoziazione dei valori semantici veicolati dall'implicito. Tale negoziazione è destinata perlopiù a fallire: non per semplice mancanza di contenuti, ma per un eccesso di densità, dovuto sia dai pieni sia dai vuoti del testo. Il lacanismo di Zanzotto non è

¹⁷⁷ S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1563.

un solo un motivo tematico, ma un'ispirazione ben più radicale. Davanti ai suoi testi, è facile rimanere "risucchiati" dal vuoto delle molte mancanze di senso; tuttavia, la questione si gioca sul piano pragmatico e non su quello dell'abbandono del mondo della vita per accedere o fluttuare nell'iperuranio del Significante. Lo stesso vale per Lacan, a cui il continuo *calembour* serviva *in primis* per l'applicazione terapeutica; di fronte alla poesia zanzottiana – come e molto più che per altri poeti – l'essenziale è ciò che noi facciamo col testo, all'interno dello "spazio di manovra" prodotto dalle condizioni che il testo ci impone. La poesia di Zanzotto ci oppone strenua resistenza e contemporaneamente ci invita a seguirlo attraverso i suoi sentieri impervi: al di là dell'insostenibile culturalismo, rimane il segno, la pendolarità di un'esperienza paradossale, agonistica, condotta ai confini estremi del sapere. Per chi riesce a vincere ed essere vinto dall'"angelo", la scatola nera apre i suoi tesori: la traccia solida ma ancora incandescente di una vertiginosa avventura mentale.

BIBLIOGRAFIA

1. OPERE DI ANDREA ZANZOTTO

Opere poetiche:

Dietro il paesaggio, Milano, Mondadori, 1951.

Elegia e altri versi, Milano, La Meridiana, 1954.

Vocativo, Milano, Mondadori, 1957.

IX Ecloghe, Milano, Mondadori, 1962.

La Beltà, Milano, Mondadori, 1968.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal, Pieve di Soligo, tip. Bernardi, 1969.

A che valse? (Versi 1938-1942), Milano, Scheiwiller, 1970.

Pasque, Milano, Mondadori, 1973.

Poesie, antologia a cura di S. AGOSTI, Milano, Mondadori, 1973, 1993.

Filò, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

Il Galateo in Bosco, Milano, Mondadori, 1978.

Fosfeni, Milano, Mondadori, 1983.

Idioma, Milano, Mondadori, 1986.

Meteo, con venti disegni di Giosetta Fioroni, Roma, Donzelli, 1996.

A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Sovrimpressioni, Milano, Mondadori, 2001.

Conglomerati, Milano, Mondadori, 2009.

Opere in prosa:

L'inno nel fango, «La Fiera letteraria», 12 luglio 1953, poi in A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 15-20.

Sergio Solmi e «Levania», «Aut-aut», 40, luglio 1957, poi in A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 59-73.

Una poesia ostinata a sperare, in G. SPAGNOLETTI, *Poesia contemporanea italiana*, Parma, Guanda, 1959, pp. 713-717 (col titolo redazionale *Intervento*), poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1095-1099.

Michaux, il buon combattente, «Il Caffè», 6, giugno 1960, poi in A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 101-106.

Un paese nella visione di Cima, «La Provincia di Treviso», V, 4-5, luglio-ottobre 1962, pp. 31-32, poi in A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 39-46.

Eluard dopo dieci anni, «Questo e altro», 3, marzo 1963, poi in A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 115-121.

Premesse all'abitazione, in AA. VV., *Sette piaghe d'Italia*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 137-166, poi in A. ZANZOTTO, *Altri luoghi*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1027-1050.

Sull'Altopiano e prose varie, Vicenza, Neri Pozza, [1964] 1996.

Alcune prospettive sulla poesia oggi, in «L'Approdo letterario», 35, 1966, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1135-1142.

Ragioni di una fedeltà, in AA. VV., *Abitare in campagna. Il Feltrino*, Padova, Marsilio, 1967, pp. 17-20, poi in A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 69-77.

Infanzia, poesie, scuoletta (appunti), «Strumenti Critici», febbraio 1973, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1161-1190.

Petrarca fra il palazzo e la cameretta, introduzione a F. PETRARCA, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1976, poi in A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, *Fantasie di avvicinamento*, pp. 261-271.

Alcuni sottofondi e implicazioni della S F, «Il contesto», 1, gennaio 1977, poi in A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. II, pp. 59-70.

Venezia, forse, in F. ROITER, *Essere Venezia*, Udine, Magnus, 1977, poi in A. ZANZOTTO, *Prose scelte*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, pp. 1051-1066.

Su «Il Galateo in Bosco», «Spirali», 7, luglio-agosto 1979 (titolo originale: *Lalangué, il dio birbante*), poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1217-1221.

Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini, in *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1235-1248.

Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti), «il verri», 1-2, 1990, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1338-1346.

Fantasie di avvicinamento, Milano, Mondadori, 1991.

Auree e disincanti nel Novecento letterario, Milano, Mondadori, 1994.

Vers, dans le paysage, Creil, Dumerchez, 1994.

Gennaio, in A. ZANZOTTO, *Sull'Altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, pp. 203-205.

L'Italia del povero Dante che squallido nido di vipere, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1996.

Situazione della letteratura, in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1097-1095.

Scritti sulla letteratura, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo, «Corriere della Sera», 10 settembre 2004.

Il paesaggio come eros della terra, in A. PIETROGRANDE (a cura di), *Per un giardino della terra*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 3-7, poi in A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 29-38.

A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

Conversazioni:

Il mestiere di poeta, in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1119-1134.

A. ZANZOTTO, *Intervento*, in A. BERTOLUCCI - V. SERENI - A. ZANZOTTO - A. PORTA - G. CONTE - M. CUCCHI, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, poi in A. ZANZOTTO, *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1252-1287.

F. CARBOGNIN – A. ZANZOTTO, *ad Andrea Zanzotto, su poesia, scrittura, società, «L'Immaginazione»*, 230, maggio 2007, pp. 5-8.

A. ZANZOTTO, C. MAZZACURATI, M. PAOLINI, *Ritratti: Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango Libri, 2007.

2. OPERE CRITICHE SU ANDREA ZANZOTTO

V. ABATI, *Gli eritemi di Zanzotto e appendici, «Tabella di Marcia»*, III, 3, 4, settembre 1982, pp. 604-40, 641.

ID., *Itinerario di ricerca, «L'Immaginazione»*, IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, pp. 6-7.

ID., *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Bagatto, 1991.

ID., *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Firenze, Giunti, 1995.

S. AGOSTI, *Zanzotto o la conquista del dire, «Sigma»*, 21, marzo 1969, pp. 64-72; poi in ID., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 209-218.

ID., *Diglossia e poesia. L'esperimento di «Filò» di A. Zanzotto, «Il Piccolo Hans»*, IV, 15, luglio-settembre 1977, pp. 57-76.

ID., *Il pensiero della poesia. Un aspetto dell'esperienza poetica contemporanea, «Il Piccolo Hans»*, VI, 23, luglio-settembre 1979, pp. 71-86.

ID., *Percorso di Andrea Zanzotto: dalla «Beltà» al «Galateo in Bosco» e dintorni, «Ateneo Veneto»*, n. s., vol. XVIII, 1-2 gennaio-dicembre 1980, pp. 163-70; poi «Vocativo», 1, primavera 1986, pp. 111-117.

- ID., *Nota su Andrea Zanzotto*, «Eidos», n. s., I, 1, ottobre 1987, pp. 63-68.
- ID., *La trilogia, il dialetto*, introduzione a A. ZANZOTTO, *Poesie (1951-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 27-45, poi in S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 49-72.
- ID., *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 5-45.
- ID., *L'esperienza di linguaggio poetico in Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. IX-XLIX.
- ID., *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1951-1973)*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 27-45, poi, con titolo cambiato, (*Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*) in S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 25-48.
- ID., *La trilogia, il dialetto*, in *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Poesie (1951-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 27-45, poi in S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 49-72.
- ID., *Una lunga complicità*, Milano, il Saggiatore, 2015.
- B. ALLEN, *On translating Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto, Circhi e cene. Circuses and suppers*, English translations by Beverly Allen & two etchings by Joe Tilson, Verona, Plain Wrapper, 1979, p. 21.
- ID., *Verso la «beltà». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1987.
- G. ALMANZI, *Verbal folly*, «The Times Literary Supplement», LXXVII, 3985, 18 agosto 1978, p. 936.
- L. ANCESCHI, *Intervento per Michaux, su alcuni libri, e a proposito di una nuova serie, «il verri»*, 24, serie VI, 1981, pp. 3-7; poi in ID., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 175-179.
- A. ANGELINI, *Premiato un poeta “fanciullo” in ricordo di Montale*, «Il Giornale», 14 dicembre 1983, p. 5.
- S. ANTONIELLI, *Andrea Zanzotto, «Avanti!»*, 18 luglio 1957; poi in *Letteratura del disagio*, Milano, Comunità, 1984, pp. 102-105.
- ID., *«La Beltà» di Andrea Zanzotto*, «Belfagor», XXIV, 5 settembre 1969, pp. 627-630; poi in *Letteratura del disagio*, Milano, Comunità, 1984, pp. 236-241.

C. A. AUGERI, *Il dialetto come "vagabondaggio" della presenza*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 8.

AA. VV., *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2008.

AA. VV., *Atti di INCONTROTESTO*, Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, Siena, ottobre-novembre 2011, Pisa, Pacini Editore

AA. VV., *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto: atti del convegno, Abbazia di Praglia, 6 ottobre 2012*, a cura di Mario Richter e Maria Luisa Daniele Toffanin, Pisa, Ets, 2013.

L. BALDACCI, *In cerca del mistero*, «Giornale del Mattino», 15 novembre 1962.

A. BALDACCI, *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori Editore, 2010.

A. BALDUINO, *Zanzotto e l'ottica della contraddizione (Impressioni e divagazioni su «Pasque»)*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 281-313.

ID., *Lettura di una poesia*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, pp. 6-7.

F. BANDINI, *Scheda per «Sull'Altopiano»*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 175-183.

ID., *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», XXIII, 158, maggio-giugno 1969, pp. 78-83; poi in G. GRANA (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X (*I contemporanei*), Milano, Marzorati, 1980, pp. 9756-9765.

ID., *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. LIII-XCIV.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Zanzotto o gli schemi dell'astrazione*, «Quartiere», 1, 2 settembre 1958, pp. 14-19, poi in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, pp. 116-123.

R. BARILLI (a cura di), *Alcune «teste di serie» e Andrea Zanzotto, «Attraverso l'evento»*, in ID., *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 25-35 (32-33), 75-76.

M. BENEDETTI, *Alcune osservazioni su «Idioma»*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 81-83.

A. BERTOLUCCI, *Il poeta alchimista canta in dialetto*, «La Repubblica», 11 marzo 1977.

C. BETOCCHI, *Andrea Zanzotto*, «Il Popolo», 5 dicembre 1951, p. 3.

- C. BO, «*Dietro il paesaggio*» di Andrea Zanzotto, «La Fiera letteraria», VI, 37, 30 settembre 1951, pp. 1-2.
- M. BORDIN, *Latte e lingua. Radici dantesche di un motivo zanzottiano*, «Quaderni Veneti», 3, 1-2, 2014, pp. 293-305, http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload_pdf/QV_4_31.pdf.
- S. BORTOLAZZO, *I «Versi giovanili (1938-1942)» di Andrea Zanzotto: il paesaggio come allegoria dell'ambito poetico*, «Studi Novecenteschi», 63-64, 2002, pp. 363-391.
- ID., *Tracce di acque salvifiche nella poesia del primo Zanzotto. Lettura del 'micro-trittico' di «Elianto», «Perché siamo» e «Al bivio»*, in AA. VV., *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2008, pp. 69-109.
- F. CAMON, *Una poesia che si può declamare*, «Paese Sera», 4 agosto 1968, p. 11.
- ID., *Il poeta della nevrosi*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 7.
- G. CAPRONI, *Vocativo di Zanzotto*, «La Fiera letteraria», XII, 45, 10 novembre 1957, pp. 5-8.
- F. CARBOGNIN, *Percorsi percettivi e 'finzione' tra «Dietro il paesaggio» e «Vocativo», «Poetiche»*, 1, 2002, pp. 89-110.
- ID., *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Magenta, 2007.
- P. CATALDI, *Zanzotto e Montale*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 5.
- ID., *Dal paesaggio alla natura. Una riflessione sulla poesia di Zanzotto*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 84-87.
- P. CONTESSI, Recensione a *Dietro il paesaggio*, «Il mulino», I, 1, novembre 1951.
- L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984.
- G. CONTINI, *Zanzotto Andrea*, in *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 217-219.
- A. CORTELLESA, *Je est un autre. Autobiografia e autocommento per interposta persona*, «L'Immaginazione», 175, febbraio-marzo, 2001, pp. 24-28.
- ID., *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 149-175.
- M. CORTI, Recensione a Andrea Zanzotto, *La Beltà*, «Strumenti Critici», II, 7, 3, ottobre 1968, pp. 427-430.

M. CUCCHI, *La beltà presa a coltellate?*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 251-271.

ID., *Violento incantevole Andrea Zanzotto*, «L'Unità», 14 ottobre 1983, p. 3.

S. DAL BIANCO, *L'influenza di Zanzotto sulla poesia recente*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 88-92.

ID., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997.

ID., *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1378-1681.

ID., *La religio di Zanzotto fra scienza e poesia*, in AA. VV., *Atti di INCONTROTESTO*, Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, Siena, ottobre-novembre 2011, Pisa, Pacini Editore, pp. 29-38.

ID., *Introduzione*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.

M. DAVID, *Solmi et Zanzotto*, «Le Monde des livres. Supplement au numéro 7416» di «Le Monde», 16 novembre 1968, p. VII.

C. DELLA CORTE, *Il «latino» di Zanzotto*, «Quartiere», V, n. s., 12 giugno 1962, pp. 50-52.

P. DI PALMO, *A proposito del primo Zanzotto*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 93-95.

A. G. D'ORIA, *Per una bibliografia*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 10.

R. DONNARUMMA, *Zanzotto da «Dietro il paesaggio» a «IX Ecloghe»*, «Allegoria», 24, VIII, 1996, pp. 48-77.

L. ERBA, *Invito al chiarimento della poesia contemporanea. Luciano Erba*, «La Fiera letteraria», XV, 27, 3 luglio 1960, pp. 116-123.

P. FALCHETTA, *Oculus Pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme, Francisci, 1983.

P. FERRARI, *Zanzotto o del furore*, «Italian Filojisi», VIII, 9, 1976, pp. 77-86.

G. C. FERRETTI, *L'oltraggio di Zanzotto*, «L'Unità», 25 novembre 1969, p. 10.

ID., *Il dilemma attuale della critica*, «Rinascita», XXX, 42, 26 ottobre 1973, p. 33.

G. FINZI, *Le filastrocche di «Casanova»*, «Giorni», VII, 14, 6 aprile 1977, p. 56.

ID., *Le «Pasque» di Zanzotto*, «Giorni - Vie Nuove», IV, 36, 11 settembre 1974, p. 9; poi, con il titolo *Zanzotto*, in *Poesia in Italia. Montale, novissimi, postnovissimi, 1959-1978*, Milano, Mursia, 1979, pp. 126-128.

M. FORTI, *Zanzotto o dell'informale*, in *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963, pp. 210-218.

ID., *La beltà, l'oltraggio*, «Arte e Poesia», I, 1, gennaio-febbraio 1969, pp. 30-35; poi in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, nuova edizione, Milano, Mursia, 1971, pp. 360-367.

ID., *Le poesie visionarie di Andrea Zanzotto*, «Poesia», IV, luglio-agosto 1991, pp. 56-61.

F. FORTINI, *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 12, giugno 1952, p. 76.

ID., *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1960, pp. 103-142 (115-116); poi in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 88-137 (102-104).

ID., *Dialetto ucciso e mai morto*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1977, p. 10; poi, col titolo «*Filò*» di Andrea Zanzotto, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 342-344.

ID., *Andrea Zanzotto*, in *I poeti del Novecento*, in C. MUSCETTA (a cura di), *Letteratura italiana Laterza*, vol. IX (*Il Novecento*), Bari, Laterza, 1977, pp. 210-216.

ID., *Risposte*, in A. G. D'ORIA, *Fortini su Zanzotto*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 12.

ID., *Commento al testo*, «Allegoria», II, 6, 1990, pp. 49-55.

ID., *Zanzotto, Breve secondo Novecento*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1188-1189.

F. P. FRANCHI, *Clausole d'una memoria infelice. Appunti sul «clavus» venetico nel «Filò» di Andrea Zanzotto*, in G. DE BIASIO (a cura di), *Lingua, dialetto e culture subalterne*, Ravenna, Longo, 1979, pp. 73-110.

A. FRATTINI, *La «Beltà» di Zanzotto*, «L'Osservatore Romano», 23 gennaio 1969.

T. GAIO, *Il nume, la donna, la madre in «Pasque» di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», 43-4, 1992, pp. 207-222.

N. GARDINI, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, «Otto/Novecento», XIX, 2, marzo-aprile 1995, pp. 73-97.

- A. GIACOMINI, *La «Beltà» di Andrea Zanzotto (appunti per una possibile interpretazione)*, «La Battana», V, 16-17, ottobre 1968, pp. 175-179.
- ID., *Da «Dietro il paesaggio» alle «IX Egloghe»: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 185-205.
- S. GIOVANARDI, *La luce nera*, «La Repubblica», 11 ottobre 1983, pp. 24-25.
- G. GIUDICI, *La cantata del sior Bontempo*, «L'Espresso», XIV, 33, 18 agosto 1968, p. 18.
- ID., *Il poeta tra Arcadia e neoavanguardia*, «L'Unità», 10 marzo 1979, p. 3.
- ID., *L'Eneide, di Andrea Zanzotto*, «L'Espresso», XXIX, 23, 12 giugno 1983, p. 11.
- E. GOLINO, *La costola di Pigmalione*, «L'Espresso», XXI, 4, 26 gennaio 1975, p. 53.
- G. GRAMIGNA, *Dietro il paesaggio*, «Settimo Giorno», IV, 155, 43, 25 ottobre 1951, p. 28.
- M. GRASSO, Recensione a Andrea Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, «Lunarionuovo», I, 1, giugno-luglio 1979, pp. 73-75.
- M. GRILLANDI, Recensione a Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, «Il Mattino», 29 novembre 1973, p. 3, e in «Gazzetta del Sud», 29 gennaio 1974, p. 8; poi in «Forum Italicum», vol. IX, 4, dicembre 1975, pp. 459-461.
- H. GROSSER, *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, «Acme», vol. XXXII, 2, maggio-agosto 1979, pp. 225-267.
- S. GUARNIERI, *La mia amicizia con Zanzotto*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 3.
- G. GUGLIELMI – E. PAGLIARANI, *Andrea Zanzotto*, in *Manuale di poesia sperimentale*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 39-49, 364.
- M. GUGLIELMINETTI, *La ricostruzione della sintassi poetica*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 167-173.
- A. GUIDUCCI, *Senza dubbi un poeta*, «Avanti!», 28 dicembre 1969, p. 7.
- V. HAND, *Zanzotto*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.
- E. KRUMM, *Zanzotto semantico*, «Il Piccolo Hans», VIII, 29, gennaio-marzo 1981, pp. 179-190; poi in *Il ritorno del flâneur, Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 150-157.

S. LANUZZA, *Zanzotto o altre polisintesi*, «Prospetti», VIII, 30-31, giugno-settembre 1973, pp. 49-50.

M. G. LENISA, *Il segno trasgressivo (Giorgio Bàrberi Squarotti e Andrea Zanzotto)*, Foggia, Bastogi, 1990.

F. LEONETTI, *L'ira di Roversi. Il disordine di Zanzotto. Generalità*, «Paragone», XIII, 152, n. s., agosto 1962, pp. 106-11 (109-11).

N. LORENZINI, *Variazioni in viola e oro*, «L'Immaginazione», 175, febbraio-marzo, 2001, pp. 31-33.

M. LUNETTA, *Zanzotto: il «Rissoso lume» del linguaggio*, «Testuale», II, 2, gennaio 1985.

R. LUPERINI, *Zanzotto, ovvero il destino di Münchhausen*, in *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo II, Torino, Loescher, 1981, pp. 778-788.

ID., *Il posto di Zanzotto*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, pp. 1-2.

J. LUZZI, *Verbal Montage and Visual Apostrophe: Zanzotto's «Filò» and Fellini's «Voce della luna»*, «Modern Language Notes», 126, I, January 2011, pp. 179-199.

S. MACULAN, *Appunti sul paesaggio lirico veneto*, «Forum Italicum», 40, 2, settembre 2006, pp. 366-390.

G. MAGRINI, *La scoperta del sangue*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, pp. 8-9.

G. MANACORDA, Recensione a Andrea Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e senhal*, «Rinascita», XXVII, 26, 26 giugno 1970, p. 30.

L. MANCINO, *Le parole e le cose di Andrea Zanzotto*, «Avanti!», 19 agosto 1973, p. 6.

R. MANICA, *L'anima verbale. Schede per Zanzotto*, «Dismisura», XI, 57-60, agosto 1982, pp. 21-24.

M. MARCHI, *E co ò vist la gran testa*, «Paragone», XXIX, 340, giugno 1978, pp. 97-109: poi in *Alcuni poeti*, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 89-110.

P. V. MENGALDO, *Andrea Zanzotto*, in ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 869-906.

ID., *L'Adamo perduto di Zanzotto*, «Il Mattino di Padova», 2 luglio 1986, p. 28.

ID., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

ID., *Andrea Zanzotto*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 71-76.

L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 207-235.

ID., *Quelle cantilene in lingua perduta*, «Il Gazzettino», 5 maggio 1977, p. 3.

E. MONTALE, *Due poeti*, «Corriere della Sera», 25 marzo 1955; poi in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, tomo II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1794-1795.

ID., *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1968, p. 3, poi in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 337-341.

U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

ID., *Tra attesa e ammirazione, un luogo in cui resistere. Lettura di «Perché siamo» di Andrea Zanzotto*, «Versants», 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 33-36.

M. MUNARO, *Andrea Zanzotto o la poesia in bicicletta*, «il verri», serie IX, marzo-giugno 1990, pp. 153-165.

A. MUNDULA, *L'oltranza-oltraggio di Zanzotto*, «Altri Termini», 6, n. s., ottobre 1974, pp. 94-97.

N. NALDINI, «*El ghe ne gà de faretre elo*», «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 7.

L. NERI, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Bergamo University Press, 2000.

EAD., *La scomposizione del linguaggio*, in AA. VV., *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di Claudio Milanini e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 401-415.

J. NIMIS, *Un "processus de verbalisation du monde": perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Berne, Éd. Peter Lang, 2006.

EAD., «*Le acquigere tracce cancellasti*»: *per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto*, in AA. VV., *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2008, pp. 213-238.

A. NOFERI, *Il bosco: traversata di un luogo simbolico*, «Paradigma», 8, 1988, pp. 35-66 (57-9); 10, 1992, pp. 65-82 (67, 72-73).

G. NUVOLI, *Una dialettica della disperazione in prestito*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 237-50.

EAD., *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

EAD., *Mistierò*, «Strumenti Critici», XIII, 39-40, 2-3, ottobre 1979, pp. 335-348.

EAD., *La Beltà di Andrea Zanzotto*, «Poesia», II, 7-8, luglio-agosto 1989, pp. 65-72.

G. ORELLI, *Ritmi, timbri, il disegno del pensiero*, in ID., *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 7-32 (17-19).

ID., *Un sonetto di Zanzotto*, «Il Piccolo Hans», VI, 23, luglio-settembre 1979, pp. 61-70.

M. PALTRINIERI, *L'affabilità di Zanzotto*, «il verri», serie VIII, 1-2, marzo-giugno 1987, pp. 19-38.

G. PAMPALONI, *Bernari e Zanzotto*, «L'Espresso», III, 39, 29 settembre 1957, p. 13.

ID., *Il vagabondo Roversi e l'aristocratico Zanzotto*, «Epoca», XIII, vol. II, 628, 7 ottobre 1962, p. 112.

G. PANDINI, *Il difficile dire di Zanzotto*, «Cronache Letterarie», III, 7, giugno 1970, pp. 71-80 e in «Prospettive», V, 18-19, giugno-settembre 1970, pp. 215-22; poi in ID., *L'oscura devozione. Saggi e ricerche di letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1977, pp. 119-131.

P. P. PASOLINI, *Principio di un engagement*, «Il Punto della Settimana», II, 51, 21 dicembre 1957, p. 13; poi in *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 464-466.

ID., *La beltà (appunti)*, «Nuovi Argomenti», n. s., 21, gennaio-marzo 1971, pp. 23-26; poi in ID., *Il portico della morte*, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1988, pp. 267-270.

ID., *Nasce nel cuore delle «Pasque» la più drammatica e splendida poesia*, «Tempo», XXXVI, 12, 22 marzo 1974, pp. 70-71.

W. PEDULLÀ, *L'"oltraggio" di Zanzotto*, «Avanti!», 25 luglio 1968, p. 3; poi in ID., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica, 1968, p. 11.

B. PENTO, *Il difficile Zanzotto*, «La Fiera letteraria», XVII, 39, 30 settembre 1962, p. 4, poi (col titolo *Andrea Zanzotto. Una poesia difficile*) in ID., *Lecture di poesia contemporanea*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 135-138.

M. PETRUCCIANI, *La poetica matematica di Sinisgalli, Bononi, Zanzotto*, in ID., *Scienza e letteratura nel secondo novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Milano, Mursia, 1978, pp. 45-52 (48-49).

C. PEZZIN, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, Verona, Cooperativa Editrice Nuova Grafica Cierre, 1988.

ID., *Zanzotto e la storia*, in ID., *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Caselle di Sommacampagna, Cierre Edizioni, 1999, pp. 27-37.

R. PIANGATELLI, *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Macerata, Verso, 1990.

F. PIEMONTESE, *Lassù qualcuno ha deciso: Zanzotto erede di Montale*, «Paese Sera», 4 marzo 1979, p. 15.

D. PORZIO, Recensione a A. Zanzotto, *Fosfeni*, «Panorama», XXI, 892, 23 maggio 1983, p. 27.

I. PRANDIN, *Genius loci*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 7.

A. PRETE, *Per «Idioma»: note sul foglio di guardia*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 2.

G. RABONI, *La difficile attualità di Zanzotto*, «Aut-Aut», 73, gennaio 1963, pp. 76-78; poi in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 76-78.

ID., *Zanzotto: l'oltraggio, la salvezza*, «Paragone», XIX, 222, n. s., 42, agosto 1968, pp. 148-151; poi in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 169-172.

ID., *Notizie clandestine sul terrore*, «Paragone», XXI, 240, febbraio 1970, pp. 126-128, in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 187-189.

ID., *Vertigine di Zanzotto nel bosco dei rimorsi*, «Tuttolibri-La Stampa», 17 febbraio 1979.

ID., *Andrea Zanzotto*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 236-259.

M. RAGO, *La poesia da riscoprire al limite del possibile*, «L'Unità», 11 settembre 1968, p. 8.

S. RAMAT, *Andrea Zanzotto*, in AA. VV., *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1305-1329, poi in G. GRANA (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X (*I contemporanei*), Milano, Marzorati, 1980, pp. 9730-9754.

- M. RICCIARDI, *Andrea Zanzotto: una poesia "termodinamica"*, «L'Illuminista», numero 10/11, gennaio-agosto 2004, Roma, Ponte Sisto, pp. 269-298.
- M. RIGONI STERN, *L'impegno civile*, «L'Immaginazione», IV, 37-38, gennaio-febbraio 1987, p. 7.
- J. RISSET, «*Sovraesistenze*», «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 329-331.
- A. ROSSI, *La poesia nell'attuale universo semiologico*, «L'Approdo letterario», XX, n. s., 66, giugno 1974, pp. 101-106.
- R. SCRIVANO, *Zanzotto e Montale*, in *Marginalità montaliane*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXII, serie VII, 1-2, gennaio-agosto 1978, pp. 81-4.
- C. SEGRE, *A.Z.*, in *La letteratura italiana del '900*, Bari, Laterza, 1996-1998, pp. 78-79.
- W. SITI, *Per Zanzotto. Possibili prefazi*, «Nuovi Argomenti», n. s., 32, marzo-aprile 1973, pp. 127-142, poi, con titolo cambiato («*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*»), in ID., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 63-76.
- W. SITI, *Le Pasque di Zanzotto*, «Rinascita», 15, 12 aprile 1974, p. 26.
- G. SPAGNOLETTI, *Poesia di Zanzotto*, «Giornale del Popolo», 3 giugno 1952, p. 3.
- G. SPAMPINATO, *Il periodo lungo tra «Vocativo» e «IX Ecloghe» (1949-1960)*, in EAD., *In forma di voce. Figure della metrica e della sintassi nella poesia italiana del Secondo Novecento*, Torino, Istituto dell'atlante linguistico italiano, 1996, pp. 85-110.
- EAD., *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefri, 1996.
- L. STEFANELLI, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2011, p. 36.
- G. SURIAN, *Zanzotto: crisi e maturità*, «Leggere», VIII, 11 novembre 1962, pp. 23-24.
- ID., «*Beltà*» difficile di Andrea Zanzotto, «Il Gazzettino», 17 luglio 1968, p. 3; poi in «Il Nostro Tempo», XXIII, 33, 25 agosto 1968, p. 3.
- L. TASSONI, *Discorso interdetto ed elaborazione del senso. Riflessioni sulla trilogia di Zanzotto*, «Paradigma», 8, 1988, pp. 217-237.
- ID., *Varî elementi nella selva di Zanzotto*, «Paradigma», 5 maggio 1983, pp. 205-226; poi, col titolo *Dall'esteriorità dell'essere all'interiorità del linguaggio*, in *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina, 1989, pp. 143-163.

ID., *Il sogno del caos. "Microfilm" di Zanzotto e la genericità del testo*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1990.

ID., *Caosmos: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002.

G. TELLINI, *La "sub narcosi" di Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 315-328.

L. TROISIO, *La luna e i senhals*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 273-280.

G. UNGARETTI, *Piccolo discorso al Convegno di S. Pellegrino sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 693-699.

C. VARESE, *Solo gli isolati comunicano*, «Studi Novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 333-340.

F. VENTURI, *Lettura di «Conglomerati» di Andrea Zanzotto*, «Otto/Novecento», a. XXXIV, n. 3, settembre-dicembre 2010, pp. 199-204.

M. L. VEZZALI, *Vene assiderate & principi stelliferi*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 96-100.

G. VIGORELLI, *Zanzotto è Orfeo in mezzo ai robots*, «Tempo», XXX, 33, 13 agosto 1968, p. 78.

G. M. VILLALTA, *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto: «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni», «Idioma»*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

ID., *Supplementi cartografici zanzottiani*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 70-90.

ID., *Cronologia*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. XCVII-CXXXII.

I. VIOLA, *Nuove petrose*, «Il Piccolo Hans», VII, 25 gennaio-marzo 1980, pp. 44-70.

C. VIVALDI, *Un romanzo «operaio», uno «borghese» e una raccolta di versi*, «Corrispondenza Socialista», II, 32, 16 febbraio 1958, p. 4.

L. VOCE, *Il senhal, la ricerca e il grandangolo della critica*, «Baldus», 3, nuova serie, 1995, pp. 101-114.

J. P. WELLE, *The poetry of Andrea Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 1987.

G. ZAGARRIO, *La poesia tra editoria e "anti"*, «Il Ponte», XX-VI, 3, marzo 1970, pp. 1032-1055 (1041-1042); poi, fuso con altri interventi col titolo *La beltà e la ri(de)codificazione di Zanzotto*, in ID., *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983, pp. 511-518.

L. ZILLE COZZI, *Metamorfosi della negazione e della morte nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Studi Novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 209-233.

3. OPERE VARIE

S. AGOSTI, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

ID., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.

ID., *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987.

ID., *Critica della testualità: strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*, Bologna, il Mulino, 1994.

G. ANDREOTTI, *Riscontri di geografia culturale*, Trento, Colibrì, 2002.

AA. VV., *Anaphora. Forme della ripetizione*, a cura di G. Peron e A. Andreose, Padova, Esedra, 2011.

G. BACHELARD, *La philosophie du non*, Paris, PUF, 1940.

ID., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Frances, 1960.

A. BALDINI, *Introduzione*, «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, pp. 9-25.

A. BELLIO, «'Che giovinezza inganno / con nuvole e colori'. La tavolozza del poeta», in G. BARONI (a cura di), *Nell'antico linguaggio altri segni – Salvatore Quasimodo poeta e critico*, «Rivista di Letteratura italiana», XXI (2003), 1-2, Atti del Convegno tenutosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2002, pp. 69-78.

F. BIANCO, *concessive, frasi*, in *Enciclopedia dell'Italiano – Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/frasi-concessive_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.

A. BOSCHETTI, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, pp. 42-85.

G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

P. BOURDIEU, *Distinction*, Abingdon, Routledge, 2010.

ID., *Il senso pratico*, Roma, Armando, 2005.

ID., *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2005.

F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983.

ID., *La mappa dell'impero*, in ID., *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 189-231.

ID., *Teoria e insegnamento della letteratura*, in ID., *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 120-168.

ID., *Un mondo di individui*, Milano, Unicopli, 1999.

ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

ID., *Assiologie della modernità*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 21-39.

ID., *Come non sono diventato un semiologo*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 242-256.

ID., *Critica della ragion poetica*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 149-176.

ID., *Linguaggi dell'arte*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 221-241.

ID., *Semantica della finzione*, in ID., *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 195-218.

P. CATALDI, *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991.

L. CARDILLI, *I meccanismi figurali in Salvatore Quasimodo: tecnica, critica, ideologia*, «Chroniques italiennes», 24, (3/2012), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/8.L.Cardilli.pdf>, pp 1-36.

ID., Recensione a E. Fabietti, *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, «Acme», 6, 2, 2015, pp. 207-209, (consultabile anche online, <http://riviste.unimi.it/index.php/ACME/article/view/6757/6701>).

ID., *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», 15, novembre 2016, http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/l-immagine-nel-verso-per-uno-studio-della-sintassi-figurale-del-testo-poetico/234, pp. 5-40.

M. COLLOT, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in ID., *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 20-21.

E. COSERIU, *Linguistica del testo: introduzione a un'ermeneutica del senso*, Roma, Carocci, 2001.

B. CROCE, *Breviario di estetica*, Milano, Adelphi, 1990.

S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre 1998, pp. 207-237.

P. DANLER, «*Repetitio ... etiam est mater suggestionis*». *La ripetizione formale, strutturale e semantico-concettuale quale strumento retorico-discorsivo*, in AA. VV., *Anaphora. Forme della ripetizione*, a cura di G. Peron e A. Andreose, Padova, Esedra, 2011, pp. 7-20.

R. DE BEAUGRANDE – W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, il Mulino, 1994.

L. DE LIBERO, *Solstizio*, Roma, Novissima, 1934.

ID., *Proverbi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1937.

ID., *Testa*, Roma, Edizioni della Cometa, 1938.

ID., *Banchetto*, Milano, Mondadori, 1949.

ID., *Solstizio*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005.

J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2008.

A. DI CIACCIA – M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

S. EJZENŠTEJN, *Parola e immagine*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 225-266.

F. ERSPAMER, *Paura di cambiare*, Roma, Donzelli, 2010.

R. ESPOSITO, *Pensiero vivente*, Torino, Einaudi, 2010.

E. FABIETTI, *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, Cuneo, Nerosubianco, 2015.

S. FISH, *C'è un testo in questa classe?: l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1987.

J. FONTANILLE, *L'épistémologie du discours*, in AA. VV., *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, vol. I, Amsterdam, Benjamins Publishing Company, 1985, pp. 179-202.

F. FORTINI, *Commento al testo*, «Allegoria», II, 6, 1990, pp. 49-55.

ID., *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-88.

G. GENETTE, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica*, Napoli, Guida, 2013.

P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2005.

P. GOMARASCA, *Il reale è due. La differenza sessuale. Lacan e Lévinas*, «Filosofionline.com», 2006, <http://www.filosofionline.com/?p=389>.

N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, Bari, Laterza, 2008.

ID., *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2013.

J. GOUX, *Dérivable et indériverable*, «Critique», 272, 1970, poi *Derivable e inderivable*, in ID., *Freud, Marx. Economia e simbolico*, Milano, Feltrinelli, 1976.

C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1989.

A. GRAMSCI, *Scritti politici*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

N. HEINICH, *La sociologia dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2004.

H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969.

J. LACAN, *Il seminario. Libro III. Le psicosi*, Einaudi, Torino, 1985.

ID., *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in ID., *Scritti*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 488-523.

ID., *Nota sulla relazione di Daniel Lagache: Psicoanalisi e struttura della personalità*, in ID., *Scritti*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 643-681.

- ID., *Posizione dell'inconscio*, in ID., *Scritti*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 832-854.
- G. LEOPARDI, *Canti*, Torino, Einaudi, 1993.
- N. LORENZINI, *Variazioni in viola e oro*, «L'Immaginazione», 175, febbraio-marzo, 2001, pp. 31-33.
- M. LUZI, *Avvento notturno*, in ID., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2001.
- M. LUZI, *La barca*, in ID., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2001.
- M. LUZI, *Un brindisi*, in ID., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2001.
- G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- ID., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in «Cultura e scuola», 36, ottobre-dicembre 1970, poi in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 135-162.
- ID., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- ID., *Note di sintassi poetica leopardiana*, in ID., *Leopardi antiromantico*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 78-112.
- A. MIRABILE, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Milano, LED, 2006.
- E. MONTALE, *Due sciacalli al guinzaglio*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1950, poi in ID., *Sulla poesia*, cit., pp. 84-87.
- ID., *La bufera e altro*, in ID., *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980.
- ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997.
- ID., *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003.
- E. MONTALE, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2006.
- G. PAOLUCCI, *Il linguaggio degli uccelli*, «Rivista di filosofia scientifica», fasc. 3, 6, pp. 1882-1883.

- G. PASCOLI, *Myricae*, Roma, Salerno editrice, 1991.
- ID., *Il fanciullino*, in ID., *Poesie e prose scelte da Cesare Garboli*, Milano, 2003.
- C. PERELMAN – L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2001.
- M. PETRELLI, *Lo sguardo e la parola. La percezione estetica di forme visive e verbali*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, [S.l.], v. 4, n. 2, maggio 2012, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10999/10449>.
- S. QUASIMODO, *Acque e terre*, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1995.
- ID., *Nuove poesie*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997.
- ID., *Oboe sommerso*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997.
- M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012.
- A. RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Firenze, Sansoni, 1955.
- R. SANESI, «*Quasimodo e le arti figurative*», in AA. VV., *Salvatore Quasimodo – La poesia nel mito e oltre*, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Salvatore Quasimodo, Messina, 10-12 aprile 1985, Bari, 1986, pp. 245-250.
- M. SCARPATI, *De Libero, una vita scomoda*, in L. DE LIBERO, *Le poesie*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 307-313.
- U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Critica e recupero dei generi*, in ID., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, pp. 33-47.
- C. SEGRE – C. OSSOLA, *Antologia della poesia italiana*, vol. IV, *Ottocento*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004.
- G. SIMONETTI, *Mito dell'origine, nevrosi della fine*, «L'Ulisse», 11, 2009, pp. 51-56.
- S. SOLMI, *Opere*, vol. I, *Poesie, meditazioni e ricordi*, t. I, (*Poesie e versioni poetiche*), Milano, Adelphi, 1983.
- V. SPINAZZOLA, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in ID., *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 62-82.
- D. TARIZZO, *Introduzione a Lacan*, Bari, Laterza, 2003.
- E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.

ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

ID., *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, in ID., *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, 1970.

A. VALLEGA, *Geografia culturale*, Torino, UTET, 2003.

Sitografia

<http://www.turismocisondivalmarino.it/territorio.swf>.

<http://www.veneto.eu/dove-andare-dettaglio?path=/DoveAndare/Laghi/Revine>.

<http://www.parcolivelet.it/sitoarcheologico.php>.

<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=sicuro>.

<http://online.scuola.zanichelli.it/oliveriopsicologia/approfondimenti/i-sensi-del-feto/>.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/depersonalizzazione_\(Universo-del-Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/depersonalizzazione_(Universo-del-Corpo)/).

http://www.treccani.it/enciclopedia/apoptosi-morte-cellulare-programmata_%28Enciclopedia-della-Scienzae-della-Tecnica%29/.

http://www.treccani.it/enciclopedia/exultet_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.

<http://maps.iucnredlist.org/map.html?id=155333>.

<http://www.treccani.it/vocabolario/rogazione/>.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio i professori che hanno seguito il mio lavoro, e che considero miei maestri. Uberto Motta e Giovanni Turchetta, per l'acume e per la pazienza, per le diverse strade da cui vengono che si sono incrociate in questo lavoro.

Grazie a Stefano Agosti, per la cordialità, per l'ospitalità.

Un abbraccio alle persone senza cui questo lavoro non sarebbe stato possibile: Anna Cappelletti, Matteo Ferrari, Luca Ghirimoldi, Amelia Juri, Davide Longoni, Sinni Ricci, Giacomo Raccis, Elena Quaglia, Alessandro Terreni, Giacomo Vagni, Giovanna Zoccarato.

Grazie ad Angelo Gallani, scienziato e uomo.

Ringrazio Daniela, Claudio, Francesco, Piera, Gianni, Pinuccia e Cesare: una famiglia che mi ha sempre tenuto sul cuore.

Un grazie più forte a J. S. Bach, Paola Catenaccio, Orlando di Lasso, Guido Pedrojetta.

Grazie a tutti coloro che hanno contribuito, in diversi modi, a far crescere questo lavoro, in pratica e in teoria, tra cui Franca Bosc, Michela Dota, Mauro Novelli.

Grazie agli amici che mi hanno supportato negli anni: una lunga lista.

Grazie al Dominio di Italiano di Friburgo, per l'accoglienza "scientifica" e umana.

CURRICULUM VITAE DI

LORENZO CARDILLI

Data di nascita: 13/12/1984
Indirizzo: V.le Romagna, 11
Cinisello Balsamo
20092 (MI), Italia

Email: lorenzo.cardilli84@gmail.com, lorenzo.cardilli@unimi.it,
lorenzo.cardilli@unifr.ch, lorenzo.cardilli@polimi.it

Tel: +39 340 0729138

ISTRUZIONE E FORMAZIONE

- 2011-2016 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO – UNIVERSITÉ DE FRIBOURG, SUISSE
Attualmente svolgo il quarto anno del dottorato di ricerca in *Storia della lingua e letteratura italiana*, con un progetto sul lavoro poetico di Andrea Zanzotto (*Dal lacanismo all'esemplificazione testuale: ripensare l'oltranza poetica di Andrea Zanzotto*). La tesi e il percorso didattico del dottorato si iscrivono in un progetto di cotutela tra l'Università degli Studi di Milano e l'Université de Fribourg, Suisse.
- 2007-2011 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Laurea Magistrale in Lettere Moderne (110/110 e lode)
Curriculum: *Letteratura e critica nell'Italia contemporanea*
Titolo tesi: *Contini e Montale: storie e teorie di un'avventurosa complicità*
- 2003-2007 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Laura Triennale in Lettere Moderne (110/110 e lode)
Curriculum: *Critica e storia della letteratura italiana*
Titolo tesi: *Gianfranco Contini e la variantistica: prove d'una paternità critica*
- 1999-2003 COLLEGIO DELLA GUASTALLA – MONZA
Maturità scientifica (100/100 e lode)

ESPERIENZE DIDATTICHE

- 2012-2016 POLITECNICO DI MILANO
Professore a contratto, titolare del corso *Italian and European culture* (6 CFU – L-FIL- LET/11) presso la Scuola di Ingegneria industriale e dell'informazione.
- 2015 LICEO G.B. GRASSI, SARONNO
Lezioni tenute nell'ambito di un corso di aggiornamento a professori di liceo, sulla poesia italiana del secondo Novecento.
- 2012-2014 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
Ideazione e realizzazione del seminario *Lettura critica del testo contemporaneo*, dedicato a metodi e modelli d'analisi applicati a romanzi di area internazionale.
- 2012-2016 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Collaboro con il prof. Mauro Novelli, titolare del corso di *Cultura italiana per stranieri I* e con il prof. Alessandro Terreni, titolare del corso di *Cultura italiana per stranieri II* (corso di laurea in Mediazione Linguistica e Culturale). Svolgo attività di assistente e di esaminatore.
- 2012-2016 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dal gennaio 2012 sono cultore della materia in *Letteratura e cultura nell'Italia contemporanea*, tenuto dal prof. Giovanni Turchetta per il corso di laurea in Mediazione Linguistica e Culturale. Svolgo regolarmente l'attività di esaminatore durante le sessioni.
- 2004-2005 COLLEGIO DELLA GUASTALLA – MONZA
Assistente nelle attività di doposcuola per studenti della scuola media.

CONVEGNI E CONFERENZE

- 2015 XVI CONVEGNO MOD – PERUGIA
Comunicazione dal titolo *Natura, contaminazione e origine: la resa figurale in «Dietro il paesaggio di Andrea Zanzotto»*.
- 2014 UNIVERSITÉ DE FRIBOURG, SUISSE
Conferenza dal titolo *Paesaggio e segno ne «Il Galateo in Bosco»*.
- 2014 CONVEGNO “FORMA CRITICA” – PADOVA
Comunicazione dal titolo *I nuovi confini dell'impero: ripensare il lavoro critico all'epoca delle annessioni virtuali*.
- 2014 XVI CONVEGNO MOD – ROMA
Comunicazione dal titolo *«Il legame musaico»: Dante in Zanzotto tra metacritica e stile*.

- 2013 CORSO DI FORMAZIONE “DANTE, NOSTRO CONTEMPORANEO NELLA LETTERATURA EUROPEA”
– GALLARATE
Lezione dal titolo *Dante in Montale tra ideologia e grazia*.
- 2013 CONVEGNO “LE FORME DEL NARRARE BREVE. NEL CENTENARIO DI GIOVANNI BOCCACCIO”
– ASCONA
Comunicazione dal titolo *Pirandello novelliere tra costruzione narrativa e tensione fantastica*.
- 2013 XV CONVEGNO MOD – SASSARI/ALGHERO
Comunicazione dal titolo *Da Contini a Montale e “ritorno”: complicità critiche e problemi metodologici nel saggio sulle «Occasioni»*.

PROGETTI ED EVENTI

- 2015 EVENTO «NOTTE DI VERSI»
Ideazione ed organizzazione dell’evento di poesia “*Notte di Versi*”, presso la biblioteca Sormani, nel contesto della manifestazione *Letti di notte* (www.letteraturarinnovabile.com).
- 2012-2015 RIVISTA CULTURALE: «LA BALENA BIANCA»
Sono uno dei fondatori de «La balena bianca» (www.labalenabianca.com/), un blog-rivista di letteratura e cultura contemporanea. Attualmente lavoro al progetto come autore e redattore.
- 2010-2011 RIVISTA CULTURALE: «IDRA»
Durante il biennio 2010-2011 ho partecipato al progetto di «Idra», una rivista online di critica, lavorando come ideatore, redattore e revisore dei testi.
- 2011 FONDAZIONE ARNALDO POMODORO – MILANO
Co-curatore della serie di eventi “*I giovedì alla Fondazione*”, dedicata all’interpretazione contemporanea dell’*Inferno* dantesco. Progettazione del formato e dei contenuti, realizzazione pratica.
- 2010 COOPERATIVA SEMI DI MELA – CINISELLO BALSAMO
Ideazione e organizzazione del ciclo di conferenze “*Attraversando l’oggi*”, realizzato con il patrocinio del comune di Cinisello Balsamo. Le conferenze, tenute da esperti di vari settori, trattavano diversi problemi posti dalla contemporaneità al mondo della cultura.

ATTIVITÀ DI SCRITTURA E COLLABORAZIONI

- Collaboro con i siti «Letteratura Svizzera» (letteraturasvizzera.ch) e «Viceversa Letteratura» (viceversaletteratura.ch).
- Collaboro con il sito di didattica online «Oilproject» (<http://www.oilproject.org/>) come autore di contenuti di argomento letterario.
- Dal 2013 curo la rubrica di poesia religiosa per la rivista cartacea «L'Emanuele».
- Ho collaborato con «Mosaici», la rivista di poesia contemporanea italiana dell'Università di St. Andrews (<http://www.mosaici.org.uk/>).
- Ho collaborato con «Punto critico», blog-rivista di critica letteraria e discussione sul contemporaneo.
- Ho collaborato con «L'ospite ingrato» (<http://www.ospiteingrato.unisi.it/>), la rivista online del "Centro Studi Franco Fortini".
- Ho collaborato con il quotidiano online «Affari italiani» (<http://www.affaritaliani.it/>).

ALTRE ESPERIENZE

- Ho lavorato come cameriere assunto presso "Le Vent du Nord"- Brasserie belga, Via Sannio, 18 (MI) (<http://www.leventdunord.it/>).
- Cameriere presso alcune società di catering: matrimoni, eventi aziendali, eventi vari.
- Lavoro di staff nel contesto di vari eventi sportivi organizzati dal CUS Milano: logistica e servizio navetta.
- Insegnante privato di materie umanistiche e scientifiche per studenti di scuola primaria, secondaria di primo e secondo grado.

INTERESSI

- Letteratura: critica militante, teoria della letteratura, linguistica.
- Musica: suono la chitarra classica, apprezzo la musica in genere, dal repertorio antico a quello moderno e contemporaneo.
- Cultura: mi interessa di cinema, filosofia, fumetti.
- Sport: alpinismo, corsa, arti marziali.

INFORMAZIONI

- Competenze informatiche: Word, Powerpoint, Excel.
- Inglese scritto e orale: certificato IELTS, (International English Language Testing System) rilasciato il 29/11/2011 (voto: 7,5/9).
- Socio anziano del CUS Milano, iscritto nella sezione Nuoto, Pallanuoto, Tuffi e Syncro.
- Socio CAI dal 2009.

BIBLIOGRAFIA DIDATTICA – OILPROJECT

- *Quasimodo, vita e poetica in «Ed è subito sera»*,
<http://www.oilproject.org/lezione/riassunto-quasimodo-biografia-e-opere-6499.html>.
- *Salvatore Quasimodo, «Ed è subito sera»: commento, analisi e parafrasi del testo*,
<http://www.oilproject.org/lezione/ed-e-subito-sera-salvatore-quasimodo-ermetismo-commento-parafrasi-11323.html>.
- *Quasimodo, «Alle fronde dei salici»: parafrasi e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/alle-fronde-dei-salici-salvatore-quasimodo-parafrasi-commento-ermetismo-11450.html>.
- *Ungaretti, «In memoria»: parafrasi e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/giuseppe-ungaretti-in-memoria-parafrasi-commento-11564.html>.
- *«L'isola» di Ungaretti: parafrasi e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/l-isola-giuseppe-ungaretti-poesie-ermetismo-decadentismo-11563.html>.
- *La poetica di Montale negli «Ossi di seppia»*,
<http://www.oilproject.org/lezione/ossi-di-seppia-eugenio-montale-poetica-gobetti-sbarbaro-benedetto-croce-8375.html>.
- *Montale, «Antico, sono ubriacato dalla voce»: parafrasi e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/eugenio-montale-antico-mediterraneo-ossi-di-seppia-parafrasi-11449.html>.
- *D'Annunzio e Montale: da «La pioggia nel pineto» a «I limoni»*,
<http://www.oilproject.org/lezione/i-limoni-eugenio-montale-d-annunzio-pioggia-nel-pineto-superomismo-male-di-vivere-8377.html>.
- *La poetica di Montale ne «Le Occasioni»*,
<http://www.oilproject.org/lezione/le-occasioni-riassunto-poetica-montale-eliot-mottetti-8516.html>.
- *«La bufera e altro»: poetica e stile di Eugenio Montale*,
<http://www.oilproject.org/lezione/montale-la-bufera-poetica-poesie-riassunto-8524.html>.
- *Dante e Montale ne «La primavera hitleriana»*,
<http://www.oilproject.org/lezione/montale-primavera-hitleriana-clizia-dante-poesie-analisi-8526.html>.
- *Dino Campana, «Canti orfici»: introduzione e analisi*,
<http://www.oilproject.org/lezione/dino-campana-poesie-canti-orfici-riassunto-13117.html>.
- *Cardarelli, «Gabbiani»: parafrasi e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/vincenzo-cardarelli-poesie-gabbiani-parafrasi-analisi-la-ronda-11533.html>.
- *Cardarelli, «Autunno»: parafrasi del testo e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/autunno-vincenzo-cardarelli-poesie-testo-parafrasi-analisi-11531.html>.
- *«A mia moglie» di Umberto Saba: parafrasi e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/a-mia-moglie-saba-canzoniere-poesie-parafrasi-commento-11527.html>.
- *Aldo Palazzeschi, «La fontana malata»: parafrasi del testo e commento*,
<http://www.oilproject.org/lezione/palazzeschi-la-fontana-malata-commento-parafrasi-futurismo-crepuscolarismo-13110.html>.
- *Sandro Penna: poesie e poetica*,
<http://www.oilproject.org/lezione/sandro-penna-poesie-la-vita-e-ricordarsi-di-un-risveglio-13120.html>.
- *Andrea Zanzotto: poesie e opere principali*,
<http://www.oilproject.org/lezione/zanzotto-poesie-dietro-il-paesaggio-la-belta-oltranza-oltraggio-strutturalismo-lacan-13124.html>.

PUBBLICAZIONI RILEVANTI

2016

- *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», 15, novembre 2016, http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/l-immagine-nel-verso-per-uno-studio-della-sintassi-figurale-del-testo-poetico/234.
- *Eccessi di luce: «Il numero dei vivi» di Massimo Gezzi*, 22 febbraio 2016, «Viceversa Letteratura», <http://www.viceversaletteratura.ch/review/9221>.

2015

- *«Essere la ferita»: soggetto, linguaggio e cosmo in «A schemi di costellazioni» di Aldo Nove*, «So-glie», XVII, n. 3, Dicembre 2015, pp. 31-45.
- *Anguille dappertutto: «Argéman» di Fabio Pusterla*, «La balena bianca», 13 luglio 2015, <http://www.labalenabianca.com/2015/07/13/anguille-dappertutto-argeman-di-fabio-pusterla/>.
- *Decoro, grammatica e cronaca: «Binomio fantastico» di Anna Ruchat*, «Viceversa Letteratura», 22 giugno 2015, <http://www.viceversaletteratura.ch/review/8827>.

2014

- *Una combinazione tra risorse grafiche, scrittura e meccanica di gioco*, «Tirature», 2014.
- *Un flâneur senza flânerie: Milano dalle finestre dei bar di Luca Vaglio*, «La Balena Bianca», 20 giu-gno 2014, <http://www.labalenabianca.com/2014/06/30/un-flaneur-senza-flanerie-milano-dalle-finestre-dei-bar-di-luca-vaglio/>.

2013

- *La tirannia del sapore*, «Servitium», III (2013), n. 206, pp. 30-35.

2012

- *I meccanismi figurali in Salvatore Quasimodo: tecnica, critica, ideologia*, «Chroniques italiennes», n. 24 (3/2012), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web24.html>.
- *Linguistica in pillole*, recensione a A. MORO, *Parlo dunque sono*, «La balena bianca», 12 luglio 2012, <http://labalenabianca.com/2012/07/12/linguistica-in-pillole/>.
- *Contro la seconda plurale*, recensione a U. FIORI, «Punto Critico», 20 luglio 2012, <http://puntocritico.eu/?p=4157>.
- *Preziosismi domestici*, recensione a A. ANEDDA, *Salva con nome*, «La balena bianca», 19 maggio 2012, <http://labalenabianca.com/2012/05/19/preziosismi-domestici-salva-con-nome-di-antonella-anedda/>.

2011

- Recensione a G. M. VILLALTA, *Vanità della mente*, «Mosaici - St Andrews Journal of Italian Poetry», 2011, <http://www.mosaici.org.uk/?items=gian-mario-villalta-vanita-della-mente>.
- Recensione a F. PUSTERLA, *Corpo stellare*, «Mosaici», 2011, <http://www.mosaici.org.uk/?items=f-pusterla-corpo-stellare>.

- *Giuramento naturale e responsabilità linguistica*, «Servitium», XLV (2011), n. 195, pp. 17-24.
- *Antinferni* (co-curatore), Mantova, Corraini, 2011.
- *La città dell'assenzio*, recensione a F. M. CATALUCCIO, *Chernobyl*, «Idra», II (2011), n. 6.
- «Idra» intervista – *Valerio Evangelisti*, «Idra», II (2011), n. 5.

2010

- *Asfodeli per le dita di Proserpina: la poesia di Angelo Maria Ripellino*, «Idra», I (2010), n. 3.

2009.

- *Intervista a Stefano Raimondi*, «L'ospite ingrato», 1/8/2009, http://www.ospiteingrato.org/Interventi_Interviste/Intervista_a_Stefano_Raimondi_1_08_09.html.
- *Intervista a Giancarlo Majorino*, «L'ospite ingrato», 1/8/2009, http://www.ospiteingrato.org/Interventi_Interviste/Intervista_a_Giancarlo_Majorino_1_08_09.html.
- *La poesia musicale di Gianni Marchetti*, «Affariitaliani», 7/2/2009, <http://www.affariitaliani.it/culturaspettacoli/letteratura-poesia-musicale-di-gianni-marchetti040209.html>.

2008

- Postfazione a L. VAGLIO, *La memoria della felicità*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2008, pp. 51-55.