



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Stefano Salvi e Italo Testa**
ISSN 1973-2740

NUMERO 23, NOVEMBRE 2020: **Metamorfosi dell'antico**

Editoriale di **Stefano Salvi e Italo Testa** 3



IL DIBATTITO

ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Tatasciore, <i>Il Ganimede e il Narciso di Saba</i>	7
Antonio Sichera, <i>Il mito in Lavorare stanca 1936 di Pavese</i>	49
Francesco Capello, <i>Fantasie fusionali e trauma in Pavese</i>	58
Gian Mario Anselmi, <i>Pasolini: mito e senso del sacro</i>	96
Pietro Russo, <i>Odissea e schermi danteschi in Sereni</i>	100
Massimiliano Cappello, <i>Alcuni epigrammi di Giudici</i>	109
Filomena Giannotti, <i>L'Enea ritrovato in un dattiloscritto di Caproni</i>	122
Alessandra Di Meglio, <i>Il bipolarismo d'Ottieri tra Africa e Milano</i>	138
Marco Berisso, <i>Balestrini e la letteratura medievale italiana</i>	149
Chiara Portesine, <i>Corrado Costa tra Vittoria Colonna e Vasari</i>	178
Laura Vallortigara, <i>Presenze del mito nella poesia di Bandini</i>	189

LE PROSE DEL MITO

Valeria Lopes, <i>Shakespeare, Coleridge e Saint-Exupéry in Primo Levi</i>	199
Ginevra Latini, <i>Metamorfosi e cosmologia in Calvino</i>	209
Gianluca Picconi, <i>Celati, il passato, l'antico</i>	221

EFFETTO ZANZOTTO

Laura Neri, <i>Le ecloghe di Zanzotto</i>	242
Lorenzo Morviducci, <i>Zanzotto e l'immaginario bucolico</i>	252
Lorenzo Cardilli, <i>I dantismi zanzottiani</i>	270

Francesca Mazzotta, <i>Ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto</i>	286
--	-----

ALTRI SGUARDI

Paolo Giovannetti, <i>Whitman secondo P. Jannaccone</i>	303
Carlotta Santini, <i>La perduta città di Wagadu</i>	310
Valentina Mele, <i>Il Cavalcanti di Pound</i>	326
Mariachiara Rafaiani, <i>Nella Bann Valley di Heaney</i>	339
Tommaso Di Dio, <i>Orfeo in Ashbery, Bandini e Anedda</i>	350
Salvatore Renna, <i>Mito e suicidio in Eugenides e Kane</i>	376
Vassilina Avramidi, <i>L'Odissea 'inclusiva' di Emily Wilson</i>	391
Chiara Conterno, <i>Lo Shofar nella lirica di Nelly Sachs</i>	403
Ulisse Dogà, <i>Sul futuro composto in Celan e Anedda</i>	415

FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE

Alessio Paiano, <i>Tracce mistiche in Carmelo Bene</i>	450
Raffaella Carluccio, <i>Luigi Nono e il mito classico</i>	471
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>Certamen, talent, poetry slam</i>	480

METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO

Giuseppe Andrea Liberti, <i>Lo spazio dell'antico in Sovente</i>	505
Bernardo De Luca, <i>Il Tiresia di Mesa</i>	515
Vincenzo Frungillo, <i>Sul modello formale in poesia</i>	526

Francesco Ottonello, <i>Buffoni tra metamorfosi e epifanie</i>	539
Giuseppe Nibali, <i>Il tragico in Combattimento ininterrotto di Ceni</i>	550
Gianluca Fùrnari, <i>Poesia neolatina nell'ultimo trentennio</i>	556
Francesco Ottonello, <i>Anedda tra sardo e latino</i>	584
Italo Testa, <i>Bifarius, o della Ninfa di Vegliante</i>	591
Michele Ortore, <i>La costanza dell'antico nella poesia di A. Ricci</i>	597
Antonio Devicienti, <i>Il sogno di Giuseppe di S. Raimondi</i>	611



GLI AUTORI

LETTURE

Saverio Bafaro	637
Davide Castiglione	641
Rita Filomeni	646
Giovanna Frene	651
Matteo Quintiliani	656
Giulia Scuro	658
Jean-Charles Vegliante	663

I TRADOTTI

Violeta Medina <i>tradotta da Franca Mancinelli</i>	666
Baldur Ragnarsson <i>tradotto da Davide Astori</i>	672
Andrés Sánchez Robayna <i>tradotto da Valerio Nardoni</i>	685
Loreto Sesma <i>tradotta da Ilaria Facini</i>	689
Yin Xiaoyuan <i>tradotta da Italo Testa</i>	700

«QUESTO CANTO CHE STONA MA COMMEMORA NORME».
LE ECLOGHE DI ANDREA ZANZOTTO

Una poesia della seconda sezione di *Vocativo*, intitolata significativamente *Bucolica*, riporta il mondo dell'Arcadia alla superficie della rappresentazione del paesaggio, e nell'atto di rivolgersi a un tu femminile, esplicito e dichiarato, chiama in causa la fiducia nella poesia, una «fede mai stanca», che domina la mente, e transita un'aggettivazione che sembra appartenere di principio, *mai stanca*, nell'idea di una inesaurita forza poetica. Nonostante questo, la contrapposizione con l'aggettivo che apre la strofa insinua uno sgretolamento della fede stessa:

Corrotto è l'orizzonte, né rinfranca
poco cielo i pendii deboli e foschi,
ma nella mente sei, fede mai stanca,
– tu innocente con me nei vuoti boschi? –(1)

L'immagine è appunto quella di una natura inquinata, di un paesaggio che appare deturpato allo sguardo dell'io: la corruzione dell'orizzonte, il cielo che quasi non si mostra danno immediatamente forma a un controcanto che si oppone ma coesiste a questa fede, alla quale la voce lirica si rivolge dialogicamente. Le sei quartine di endecasillabi che compongono la poesia sviluppano il discorso all'interno di una struttura metricamente chiusa, che da un lato continua a far emergere il luogo dell'Arcadia, la palingenesi del mondo bucolico, il tempo della riconciliazione tra il soggetto e la possibilità del carne; dall'altro, prospetta un'ipotesi nefasta, nell'instabilità di un paesaggio travolto da «fragili dubbiose piogge», da «acque tremanti», dalla devastazione che travolge il luogo e lo stesso io. La direzione del discorso sembra volgere inevitabilmente verso una dissoluzione, poiché l'esito della bucolica culmina nell'apparizione di un nimbo che travolge, funesto, non solo l'individuo, ma un soggetto collettivo, declinato nella prima persona plurale delle due strofe finali(2). Il lessico leopardiano, con l'intrusione di un *altro vero*, prospetta il destino della poesia e della lingua, i tempi verbali al futuro anticipano, nei versi di *Bucolica*, il processo di disgregazione che il libro successivo di Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, mette in scena, sperimentando una diversa modalità enunciativa.

D'altra parte ciò che si introduce prepotentemente nel testo, e deflagra nell'immagine di un movimento inconsulto tra «stasi ed urto», è proprio questo rapporto non conciliato tra il soggetto lirico e la natura, di cui il linguaggio non è solo veicolo di rappresentazione, bensì luogo privilegiato di verifica. La tradizione letteraria, in tal senso, è continuamente richiamata, intravista, ma rimane sulla linea dell'orizzonte, perché non è più ripetibile, né riproponibile nella sua forma autentica; la parola poetica sembra solo vagheggiarla, e allo stesso tempo instaurare con essa una inevitabile conflittualità.

Non è certo un caso che le *IX Ecloghe* si aprano con una negazione iterata lungo i primi tre versi, che assume una funzione contrastiva e parodiante, e implica un confronto difficile e ironico con i grandi modelli della tradizione: «Non di dèi non di principi e non di cose somme, / non di te né d'alcuno, ipotesi leggente, / né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo»(3). *Un libro di Ecloghe* è il proemio della raccolta, e nella sua struttura metricamente composta da due strofe di alessandrini, anticipa ed espone l'argomento del libro. Fin dal principio, la condizione comunicativa è evidentemente chiara: «questo canto che stona ma commemora norme» dà avvio al discorso, dichiarando per esclusione il suo campo di indagine, e riflettendo sull'io e sul lettore baudelariano, l'«ipotesi leggente», il medesimo atto di negazione. Anzi, è proprio quel «me stesso» che viene revocato in causa dalla domanda tra parentesi (chi crederebbe?), e che riflette immediatamente un'immagine dimidiata e palesemente ironizzata dalla voce stessa. La rete di citazioni, che lungo tutto il libro sottende i versi di Zanzotto, è un'esplicita allusione al processo di disgregazione(4): il canto, sempre ossequioso delle norme di una imprescindibile tradizione poetica, non può ora che dirigersi verso la pratica dell'informale, e alterare le regole. Abbandonato il pathos nostalgico di

Vocativo che sembrava ancora sorreggere l'invocazione lirica, la poesia dà luogo a una rappresentazione autoderisoria, che accumula quattro interrogativi in sequenza, ponendo in gioco, ancora una volta, i due poli della sua tensione argomentativa e poetica, l'io e il mondo:

Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre
 piomifica e vaneggia di verde e primavera?
 Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,
 a liberar farfalle tra le rote superne?
 Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
 l'acre tricola macchina che il futuro disquama?(5)

Il dubbio investe non tanto la somma delle contraddizioni che dominano l'esistenza, quanto la possibilità stessa di rappresentare l'esistenza, poiché lo sguardo indagante del poeta è il primo gesto che i versi pongono sotto il segno della crisi: il «diagramma dell'anima» è precluso alla scrittura poetica, quanto vacuo e menzognero si rivela il tentativo di intesa tra l'individuo e una realtà estranea e non vivibile(6). Certo, una simile visione si riverbera anche nella reciprocità di questo rapporto, nella frammentazione patologica dell'uomo. Il punto di maggiore problematicità è infatti «l'acre tricola macchina», in funzione appositiva rispetto al verso precedente, che investe la dimensione temporale e avanza un'ipotesi nefasta sul futuro di un io che, nella seconda strofa, parla di sé, ma a fatica riconduce a unità il suo essere, la sua dimensione verbalizzante. Un io che si riduce a una forma grammaticale e non riesce a trovare un'identità nel nome; infine si autoafferma, richiamando le condizioni programmatiche dell'incipit della poesia («e dunque dèi e principi e cose somme in te, / in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi»), ma al tempo stesso limita il potere e la facoltà del canto, della scrittura, della propria individualità.

Da questo processo, non solo si dischiude una nuova fase nell'esperienza poetica di Andrea Zanzotto; parallelamente si modifica l'immagine della classicità, poiché la rappresentazione lirica del mondo antico è ormai consegnata a una fase irrevocabilmente conclusa. Il lungo e tormentato processo di riforma, che trova con questo libro una tappa assolutamente peculiare di sviluppo, si muove verso la ricerca di una moderna enunciazione, dialogica e polivocale. Il genere bucolico virgiliano è naturalmente assunto a modello, ma lungi dall'essere riadattato a una modernità contraddittoria, attraversata da eventi drammatici, singoli e collettivi, storici e sociali, è semmai invocato per portare alla superficie della rappresentazione poetica la disgregazione e l'alterazione dell'armonia arcadica. Le *IX Ecloghe* segnano infatti il tempo di un profondo mutamento nel paesaggio, che non è più separato e tutelato nella sua integrità salvifica, bensì è invaso dai ribaltamenti della storia, inevitabilmente minato negli armonici rapporti che lo sostenevano. Un processo che, nella *Beltà*, avrà un esito ancora diverso, poiché culminerà in un totale scardinamento dell'ordine della natura, e nella rappresentazione di un mondo invaso dall'azione oltraggiante dell'uomo.

Così, se da un lato il riferimento al genere classico fonda la struttura e la forma stessa del libro, esso assume anche, e con ancora più forza, una funzione contrastiva, poiché è proprio la forma dell'ecloga, riproposta e profondamente sovvertita, a mostrare la discontinuità radicale che separa la poesia, ora, dall'epoca classica. E non si tratta solo di una distanza temporale. Le *IX Ecloghe*, che escono nel 1962 ma sono scritte tra il 1957 e il 1960, presentano infatti una struttura rigorosa e perfino dotata di un preciso disegno architettonico, come avviene frequentemente nei macrotesti di Zanzotto. Dopo il primo componimento che costituisce il proemio, si sviluppano le nove ecloghe numerate, e non dieci, per un atteggiamento reverenziale rispetto al modello virgiliano; ogni ecloga è seguita da un componimento che ne specifica l'argomento, o che prende avvio da un motivo dell'ecloga per assumere una direzione diversa. Un *Intermezzo* di sette liriche separa la prima dalla seconda parte del libro, chiuso invece da un epilogo, che rinvia circolarmente all'inizio. Una struttura composita ma equilibratissima, all'interno della quale l'io lirico impegna sé stesso e la lingua in un'azione eticamente rilevante: parlare della poesia, aprire lo spazio della scrittura alle voci talora dialogiche, talora conflittuali, talora parodianti, che compongono il libro di ecloghe.

Due persone, *a* e *b*, gestiscono il discorso dell'*Ecloga I*. L'invocazione del poeta si rivolge innanzitutto agli elementi naturali, «Alberi, cespi, erbe», quegli stessi che formano la «mite selva», assunta quale immagine dominante del mondo bucolico, ma prospetticamente riflessa in un simbolismo capovolto: «(morì quel simbolo, morì)». E proprio dalla selva, il lamento del poeta tenta faticosamente di pronunciare la sua parola, ma bisbiglia, o accenna, e ne emerge solo «un accorato / ostinato non utile dire». Una distanza profonda separa già in questa prima ecloga il soggetto dall'esperienza rappresentata(7): la terza persona («Chiedono, implorano i poeti»), i mascheramenti dell'io («Ma pure, ecco, "le mie labbra non freno"»), l'introduzione aspramente derisoria degli elementi tecnologici e scientifici («rugge, accelera il razzo a dipanare / il metallo totale dei cieli») culminano in un verso iterato («Perfettissimo pianto, perfettissimo») che conduce la voce del poeta, e il tema del componimento, alla formulazione finale. La richiesta dell'io è, infatti, di essere incluso nell'eletta schiera dei poeti; l'interlocutrice è la poesia, a cui talvolta si sovrappone l'immagine della donna amata, con la quale si identifica, si disidentifica, fino a rendere programmaticamente ambigua la distinzione di tale identità femminile. Non è ancora il caos o la dispersione semantica che dominano queste scene, e che verranno a rappresentare il mondo della *Beltà*, ma l'universo di questo libro è attraversato da contrasti irriducibili, che coesistono senza escludersi reciprocamente. Ed è appunto questa trama di contraddizioni che rende sempre più manifeste le implicazioni polemiche dei versi, la dimensione più negativamente tragica di un io lirico che pone in dubbio la propria identità, e che proietta la propria esperienza esistenziale entro uno spazio e un tempo vagheggiati e non più proponibili, cristallizzati in una condizione di ormai irrevocabile simulazione: «quasi veri, quasi all'orlo del vero».

D'altra parte, il valore metapoetico di tale istanza enunciatrice che cerca il suo oggetto, insistentemente, rende palese un'altra aporia ideologica zanzottiana: alla richiesta implorante del soggetto lirico di essere incluso tra i poeti, modulata sui toni e sui modi dell'amor cortese, segue infatti la risposta della persona *b*, la donna-poesia, la quale vincola il suo assenso a una precisa condizione:

I poeti tra cui
se tu volessi pormi
«cortese donna mia»
sidera feriam vertice.

b – Come per essi, basterà la tua
confessione, immodesta, amorosa,
e quasi vera e più che vera
come il canone detta:(8)

Il riferimento oraziano, «sidera feriam vertice», rinvia a un verso delle *Odi*(9). Ma il paradosso riguarda l'imperativo etico e poetico che la Musa-poesia impone all'io: la sua attitudine lirica deve rispettare fedelmente il canone, facendosi al contempo portavoce di una parola autentica, di una «confessione, immodesta, amorosa». Scrive Stefano Dal Bianco: «La benedizione che *b* non esiterà a concedere è condizionata proprio dal rispetto della norma canonica da parte di *a*, una norma che è tutt'uno con la fedeltà e la sincerità del proprio rapporto con la natura»(10). E su questo punto si iscrive l'antinomia logica che pervade la prima ecloga e il libro di ecloghe: la condizione per l'attuarsi della poesia è il rispetto della norma, il rapporto di empatia dell'individuo con la natura, ma al tempo stesso la confessione del poeta assume i medesimi caratteri della selva, «quasi vera e più che vera», disvelando nell'ossimoro dell'aggettivazione solo i simulacri che l'atto poetico può restituire all'ossequio della tradizione.

Una determinazione spazio-temporale dà avvio anche all'*Ecloga III*, e immette l'io nella circostanza stagionale della vendemmia: «Autunno, presto». A una situazione di ordine antico, che sembra rappresentare iconicamente lo sguardo pacificato del poeta, sopravviene inevitabilmente una

forma avversativa, o una ipotesi interrogativa, che interrompono immediatamente il fluire degli elementi naturali nei versi, e funzionano da controcanto polemico:

Autunno, presto. E il colchico
sui prati e la luna che si fa avanti regina
e il molto frutto nei notturni adyti
e i ruscelli lucenti millepiedi.
Cose vive, ahi, vite che ora
mi pare di avere perdute. Chi, tardo,
si tratterrà a cantarvi?(11)

Due termini in contrasto, *presto* e *tardo*, posti in posizione di particolare rilievo, uno ad apertura del componimento e l'altro in clausola del sesto verso, costituiscono i poli di una dinamica temporale che rende esplicita la transizione, dal passato a un indeterminato presente che si riflette sul tempo futuro dell'interrogativa diretta. Inafferrabili ormai per il soggetto che parla, le «cose vive» sembrano perdute nella medesima selva evocata frequentemente nei versi; il dubbio investe la possibilità stessa del canto, e soprattutto è minata alle radici la fiducia nell'idea che ancora possa esistere colui che tali cose può cantare, in maniera autentica(12).

In autunno era il tempo
del grande guadagno,
molto anelata vendemmia, quando
esistevi, poesia: pura.(13)

L'interlocutrice diretta è ora la poesia, nella sua manifestazione più evidente, nel suo rapporto ingenuo con il poeta. Perfino la memoria va incontro a un processo di profonda disillusione; vero è che l'io ricerca nell'azzurro del cielo la propria «ierofania», ma la dimensione cronotopica della vendemmia ancora l'esistenza della poesia pura a un tempo e a un luogo ormai solo anelati, sempre più lontani dal presente, vissuti semmai come una malinconica perdita. La parola poetica nasce da un vuoto che la circonda, nella condizione necessaria del silenzio, elemento lessicale e semantico frequentemente tematizzato lungo i versi delle *IX Ecloghe*(14). La disillusione si origina precisamente nella condizione moderna, perché Zanzotto, a quest'altezza cronologica, non può certo recuperare l'antica fiducia negli strumenti tradizionali dell'espressione poetica; «la trasmissibilità di questo universo o *labirinto* cognitivo è affidata alla percezione visiva, e dunque alla poesia»(15).

Il punto è che proprio operando nella direzione di una metamorfosi profonda della struttura lirica classica, Zanzotto segna una svolta nella sua produzione poetica. In questa raccolta, infatti, la sperimentazione sulla lingua giunge a un discrimine significativo: ancora al di qua del processo di disgregazione a cui va incontro nella *Beltà*, e dunque ancora disponibile ad aprire il varco alla dinamica comunicativa, ma ormai immersa in un programmatico disordine che coinvolge l'escursione lessicale, le iterazioni a contatto e a distanza, le forme sintattiche che seguono già vie centrifughe, verso la dispersione o la moltiplicazione del senso. La modernità entra così nella rappresentazione dei luoghi delle *IX Ecloghe*, perché è la lingua, innanzitutto, che ne subisce la più profonda trasformazione, e l'io lirico, nell'incertezza costante della sua definizione, nella ricerca continua di una identità, esce dai confini della Heimat(16). E se la disgregazione della lingua trova un limite nel riferimento alle forme della tradizione classica, essa trasferisce e riflette la fragilità su queste stesse forme che, nella struttura retorica della silloge, assumono una valenza ironica, sarcastica, parodica.

Questa è la condizione conoscitiva della poesia di Andrea Zanzotto agli inizi degli anni sessanta: il paesaggio ha subito tutti i danni della contemporaneità, ma l'operazione poetica non è riprodurre il caos, quanto invece poter *dire* l'oltraggio, e nominare i luoghi che il poeta ricorda: «“Lorna, gemma delle colline”». Una geografia che riemerge dalla memoria del soggetto, e proietta il suo sguardo sul

mondo: non quello bucolico pastorale, bensì l'universo violento e rapsodico del tempo che egli vive:

«Gemma delle colline»:
 cui con furia e terrore
 con indugio ed inerzia
 conducevo i miei anni:
 cui chiedevo.
 Chiedevo: dispersione,
 cura ed incuria,
 riottosa pienezza, avarizia, io:
 e tu, gemma, l'arida e pura morte
 – la favolosa vita –
 a me davanti stendevi, a fuoco, a punto,
 così che non la miseria non l'odio
 mi distraeva, né i maligni messeri
 i siri i golem i tarocchi,
 non il Baffetto non il Baffone non il Crapone
 non il Re dei Petroli o dei Rosoli
 non il Re dei Turiboli,
 «non avea catenella, non corona»:
 minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime
 erano le loro frasi, le loro stragi,
 minima la strage di me ch'essi facevano. (17)

La guida è l'occhio, attento, vibrante, del poeta, che dichiara fin dall'inizio quale sia il filtro e il veicolo del suo guardare: «la mia memoria rizzata divinante». E se è vero che la memoria è un'azione complessa, dinamica, attiva contemporaneamente lungo diverse direzioni, egli non affida al passato solo l'immagine del paesaggio incontaminato, ma anche il ricordo di un io che viveva quel paesaggio(18). Ora la poesia non può che subire le contaminazioni del mondo; dunque il suo sguardo percipiente riflette, nei versi, le immagini di un presente devastato, le lacerazioni della storia. Il ritmo elencativo, le serie di negazioni in sequenza accumulano i simboli della modernità, i sarcastici appellativi di persone e cose, gli elementi di una realtà dalla quale l'io lirico vorrebbe prendere le distanze, ma al contempo ne è necessariamente compromesso. La voce che parla, e ricorda con nostalgia ciò che un tempo non era, si rivolge direttamente alla natura, a Lorna, alla forma sublimata di un luogo fisico e geografico, la «Gemma delle colline», per rappresentare, ancora una volta, lo spazio della memoria poetica, e su quel fondo, la memoria dell'esperienza personale. Non è un caso, d'altra parte, che l'esergo di questo componimento corrisponda al quinto verso della prima ecloga delle *Bucoliche* virgiliane: «*Formosam resonare doces Amaryllida silvas*»(19). Di contro, le stragi, e con esse Hitler, Stalin, Mussolini, i potenti degli anni del dopoguerra, dai dominatori del petrolio ai democristiani della meschina società borghese, sono coinvolti e messi in gioco dalla poesia, oggetti di una percezione soggettiva veicolata da una lingua straniata, talora balbettata, che sperimenta i registri del tragico e del quotidiano, del farsesco e del drammatico, dell'iperletterario e dell'informale, ma che appare all'autore l'unica ancora praticabile. E se l'attenzione metapoetica di questa istanza enunciatrice si rivolge nuovamente alla lingua, è perché è lì che continua a ricercare un germe di fiducia, nel potere visivo e conoscitivo della poesia. La persona che parla nell'*Ecloga VII*, il cui titolo, *Sul primato della poesia*, evoca contrappuntisticamente i fasti di un'arte antica, richiama in causa il valore dell'esercizio poetico, nella sua modalità eletta, nella sua principale funzione, cioè la predicabilità della parola: «non sognerò l'informe; / stagione aperta, programma, / elemento che oscilla / e si modula, "lingua" / chiedo di poter dire ...»(20). La replica, scrive Stefano Dal Bianco, «è una sublime poesia d'amore per la poesia stessa»(21), poiché l'io interagisce con la sua interlocutrice, sostiene se stesso e il canto, il suo fare poetico, il senso più profondo della scrittura in versi: «ma io ti sorreggo io ti colgo

con questo / mormorio più depresso del nulla»(22). E secondo un procedimento consueto per le *IX Ecloghe*, il tu femminile si identifica con la donna alla quale il poeta si rivolge; non più l'io canonico della tradizione lirica guida il discorso, bensì un soggetto che parla, che testimonia la forza del suo dire, nell'atto di chiedere, sperare, convincere, perché anche il rapporto di coppia è rappresentato nei termini di una continua ricerca, di un inesausto, per quanto faticoso, desiderio di unione.

In questi stessi anni, Andrea Zanzotto interviene sui medesimi temi con un saggio in prosa: sono pagine datate 1959, in cui l'autore conduce narrativamente un discorso sulla propria esperienza di lettore. Il titolo, *Una poesia ostinata a sperare*, rende esplicito l'obiettivo della sua operazione di scrittura, e il presupposto da cui muove riguarda un determinato momento storico e culturale:

Mi formai, probabilmente con disordine ed affanno, negli anni in cui la poesia, necessità e gioia invincibile di sempre, appariva come "ultima" e "unica", solo rifugio consentito all'uomo e insieme suprema delle sue ambizioni. Le parole di Sergio Solmi, che la definivano come *novissima dea* (riverbero, questo, di un foscolismo ridotto alle sue ragioni essenziali), indicavano il poetare come atto massimo, ancora "emergente", nello sprofondamento della vita, nella riconosciuta disintegrazione dei valori.(23)

Considerata allora «rifugio» dell'uomo, la poesia assolveva una funzione salvifica, e manteneva il suo ruolo privilegiato, separato rispetto alla «disintegrazione dei valori». La complessità della storia non era affatto ignorata, secondo l'autore, ma la poesia si rifletteva in una concretezza di stile che egli definisce «la sempre rinnovata verità sulla pagina». Poi seguirono gli anni delle grandi crisi, gli anni in cui il rinnovamento fu sentito come legittimo e necessario, ma deludente nei suoi esiti. Il dovere della nuova arte era quello di recuperare, o almeno non perdere, la poesia precedente, per non eluderla, per non prescindere da essa, con i rischi che questa commistione poteva comportare:

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, vivesse come non vivendo, si movesse in 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 assolutezza anche a costo di apparire astratta.(24)

Le *IX Ecloghe* occupano proprio lo spazio complesso, e qualche volta ambiguo, di una poesia che non vuole ridursi a «mero accadimento grammaticale», ma che, nel suo conflittuale e imprescindibile rapporto con la tradizione, assume ancora una funzione gnoseologica, che rappresenti l'esercizio di una razionalità critica. Il passaggio per l'informale, declinato nei modi diversi dalla lingua e dalle voci della scrittura poetica zanzottiana, diventa oggetto del discorso; pratica e resistenza, sovvertimento e rispetto di una norma: questi i poli, paradossalmente antitetici, entro i quali il concetto di informe è ripreso, ribadito, rifiutato, fino a essere sovrapposto e identificato non solo con la lingua, con la possibilità della parola, bensì con il mondo nella sua universalità esistenziale, come nei dettagli dei suoi elementi:

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

forse un paese diviene, una pausa(25)

Il ritmo disteso degli endecasillabi, in questo breve testo composto da una quartina e da un verso irrelato, rinvia ancora alla ricerca di un rapporto non pacificato tra la percezione soggettiva e la

rappresentazione dell'oggetto: l'allusione a una forma strofica, *Prova per un sonetto*, rende peraltro esplicito il carattere di provvisorietà di cui il titolo vuole farsi veicolo(26). E proprio il sonetto costituirà una scelta privilegiata da Zanzotto, quando, nel 1978, *Il galateo in bosco* presenterà una sezione, l'*Ipersonetto*, composta da quattordici sonetti più una *Premessa* e una *Postilla*, sonetti a loro volta. La struttura architettonica chiusa e rigorosamente simmetrica, posta al centro del libro, anticipata e seguita rispettivamente da diciotto componimenti, è testimone di una forma metrica che rende ragione della fedeltà e della distanza rispetto a un'illustre tradizione lirica(27). Ma l'evoluzione della poesia zanzottiana sarà un percorso che segnerà progressivamente una divaricazione sempre più netta tra il modello, riproposto e capovolto, e il suo discorso poetico; un'antitesi profonda sorregge d'altra parte una lingua che, dalla *Beltà* in poi, diventa luogo aperto di lotta. Il referente, la realtà sopravanzano nei versi, e la dialettica tra tradizione e innovazione, tra soggetto poetico e paesaggio, tra mondo e possibilità di rappresentazione si trasforma in una assoluta opposizione.

Da questo punto di vista, le *IX Ecloghe* rappresentano una posizione di compromesso: non un momento di passaggio o di transizione, bensì un libro complesso che, come l'autore scrive nel saggio in prosa sopra citato, cerca di mediare tra i due poli di un'antitesi non mediabile, e testimonia una parola autentica, quando la scrittura non esclude la convenzione. Esemplare di questa reciprocità di rapporto, di questa permanenza poetica, è l'immagine della quercia sradicata, e di un soggetto che, di fronte a lei, si inchina, nel primo componimento dell'*Intermezzo*. Un incipit narrativamente inconsueto colloca l'io in una situazione rievocativa; la memoria è qui veicolata dai tempi verbali dell'imperfetto, che si riferiscono a un evento preciso, raccontato dal soggetto enunciativo e indicato esplicitamente dalla data che accompagna il titolo, «nella notte del 15 ottobre MCMLVIII»:

Nel campo d'una non placabile
 idea,
 d'una sera che il vento era tutto,
 sì, tutto, e mi premeva
 col suo gelo verso il più profondo
 di quell'idea di quel sogno,
 tricola Gordio
 da atterrire il filo della spada.(28)

Proviene dal ricordo «non placabile» di un accadimento, che domina con insistenza la mente del poeta, l'impulso a rinnovare simbolicamente l'immagine del dramma. La scoperta della quercia abbattuta improvvisamente riporta la scena sul primo piano del passato remoto; a questo punto l'io singolo e determinato che conduce il discorso si declina nella prima persona plurale, poiché il noi implica il senso di compartecipazione commossa che coinvolge una comunità: «Ti rinvenimmo / attraverso la squallida bocca del giorno, / rovesciata». E se questa stessa comunità non può che guardare impotente il tragico evento, il «paese svuotato» e violentemente privato della provvidenziale tutela della quercia di fronte alle «aride ali del sole», è l'io che ritorna nel campo di una implacabile idea, e si inginocchia davanti a lei, umiliato a sua volta, come davanti al padre colpito, come davanti alla poesia più nobile.

Sarà questa medesima attitudine reverenziale verso una tradizione letteraria irrevocabile che porterà Zanzotto, quasi vent'anni dopo, a scrivere alcune pagine in prosa dedicate a Virgilio. Ma lungi dal proiettare nella grande opera virgiliana l'immagine cristallizzata di un modello assoluto, egli nega perfino all'*Eneide* l'identità con un'ipotesi idealizzata di poesia: non è il «poema-libro fondamento di una civiltà, libro scritto da dèi che lo dettavano personalmente a profeti»(29). Al contrario, la dimensione creativa e poetica dell'autorialità virgiliana deriva da un percorso conflittuale e non pacifico, tortuoso e avvolto dagli «scompensi dell'io lirico», all'interno di una realtà che è disordine, e non ricomposizione universale. Il modello della classicità è dunque, nelle parole di Zanzotto, una interrogazione rivolta alla complessità di un reale, affinché quella stessa realtà

acquisti un senso, non un pacato *labor limae*, ma una vera lotta nella quale la poesia, ovviamente, è in grado in primo luogo di conquistare la propria autonomia. Ma certo è un «accidentatissimo cammino». Lungo tale percorso, le *Bucoliche* rappresentano il punto di partenza:

Dal minacciato sito, quasi una pelle di zigrino, dell'ecloga virgiliana, si è potuto sviluppare nel tempo lo spazio quasi templare di un'Arcadia intesa nel suo più alto senso, quale comunità utopica. In essa ognuno che tenti poesia si sente invitato ad entrare (magari per distruggere), con la coscienza di tutti i ben noti rischi di degenerazione che comporta quella modalità di ricerca, ma con la certezza che vale la pena di capirne le ragioni, grazie a quell'onore e lume che Virgilio ha attribuito anche ad esse: ragioni che semplicemente si rifanno a quelle perenni della poesia. (30)

La condizione d'esistenza delle *IX Ecloghe* muove da un analogo presupposto, se pure Zanzotto continuamente ribadisce che nessuna verità, nessun risarcimento possibile pertiene alla scrittura in versi. Ma la ricerca di quelle ragioni, a cui Virgilio ha dato «onore e lume», deve appartenere anche a un possibile rinnovamento dell'impresa poetica. Il «vero» che Zanzotto rappresenta, incombente e drammatico, è veicolo e causa di una crisi profonda, e se egli entra nello spazio di quell'Arcadia, è certo per «distruggere» presupposti e rapporti: la nevrosi che vive patologicamente l'io lirico, «l'anancasma che si chiama vita» testimoniano innanzitutto il processo di degenerazione a cui conduce la ricerca ostinata di un luogo poetico, entro il quale la soggettività umana modifica la sua lingua, le sue notificazioni di presenza. Solo così la poesia può tornare ad assumersi le proprie responsabilità, entro lo spazio di un esercizio che nasce da un rapporto comunicativo nuovo, rischiando i vuoti e i silenzi delle parole, affidando ancora una volta alla negazione, al «mio non-poema», la possibilità del canto.

Laura Neri

Note.

(1) Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, I Meridiani 1999, p. 185.

(2) In un lungo *Intervento* del 1981, che raccoglie i dialoghi di Andrea Zanzotto nelle scuole, l'autore spiega il percorso di poetica che lo conduce dalla quasi totale cancellazione della presenza umana nei primi libri, in cui l'indagine era volta assolutamente al ritrovamento di una natura incontaminata, a un cambiamento nelle scelte di rappresentazione: «Poi ho mutato il mio atteggiamento, nella ricerca di una ricomposizione del lato umano, anche attraverso la psicanalisi di cui si trovano tracce in tutto il mio discorso. L'uomo resta sempre scisso, incerto, mal definito, con grosse nubi di pericolo che incombono all'orizzonte, ma pure in questo quadro così difficile io ho tentato di darmi forza e di affrontare certi problemi che, inizialmente, avevo scartato del tutto», *Prospezioni e consuntivi*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1277. L'immagine delle grosse nubi che incombono all'orizzonte è certamente uno dei simboli di questa transizione poetica, che in *Bucolica* compare con particolare evidenza.

(3) Andrea Zanzotto, *Un libro di Ecloghe*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 201.

(4) Scrive Alessandro Baldacci: «Il componimento si sviluppa intorno, e all'interno, di una sequenza impressionante di echi, rimandi e citazioni che la critica zanzottiana ha accuratamente posto in risalto: dalla ripresa del poema didascalico, composto in alessandrini, a una fitta trama iperletteraria, a partire dall'incipit che ironizza l'apertura del poema cavalleresco di Ariosto, per passare poi alla trasformazione dell'*hypocrite lecteur* baudelariano in una più problematica, quasi fantasmatica, "ipotesi leggente", sino ai richiami alla *Genesi* (a proposito del sogno in cui Giacobbe vede una scala che congiunge cielo e terra), ai richiami alla *Commedia* dantesca e alla poesia di Rimbaud», *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori 2010, pp. 126-127.

(5) Andrea Zanzotto, *Un libro di Ecloghe*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 201.

(6) Osserva con chiarezza Niva Lorenzini che nelle prime raccolte il rapporto tra l'io e il paesaggio è problematizzato, e addirittura in *Vocativo* i due termini del discorso sono quasi irrelati, ma il paesaggio conserva il suo ideale isolamento dai danni della contemporaneità: «Se si guarda alle raccolte degli anni Cinquanta, a *Dietro il paesaggio*, in particolare, uscito nel 1951, che includeva liriche scritte tra il 1940 e il

1948, a *Elegia e altri versi*, del '54, o a *Vocativo*, pubblicato nel '57 ma scritto tra il 1949 e il 1956, ci si trova di fronte a un processo di assolutizzazione che investe il paesaggio nella interezza: intendo dire che qui il paesaggio, da cui l'io è espunto, si dà come espressione di una natura eterna, lontana dalla storia e dai suoi traumi, dalle catastrofi e dalle guerre. Il poeta lo può osservare solo a distanza, quel paesaggio armonizzato, arcadico, avvertito come valore positivo, protetto dalla disgregazione, ma inavvicinabile, appunto, separato e quasi sottratto alla presenza umana», *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci 2014, p. 18.

(7) Stefano Agosti vede nel concetto di distanza uno dei fondamentali motivi di passaggio e di cambiamento, da *Vocativo* a *IX Ecloghe*: «L'io che parla è equiparato alla materia – inerte, silenziosa o semplicemente mormorante – di cui si compone il discorso. Si tratta, praticamente, dell'introduzione indiscriminata d'una distanza, che abolisce lo statuto di priorità di cui si privilegia il dire individuale. Senonché, trattandosi di un dire tragico, l'instaurazione della distanza è, senza più, instaurazione d'ironia, dissacrante quanto salutare distacco dall'enfasi paralizzante del terrore», *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie 1938-1972*, Milano, Mondadori 1986, p. 15.

(8) Andrea Zanzotto, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 203-204.

(9) Clara Cardolini Rizzo: «Come noto, il *carmen* oraziano è, della raccolta, il proemiale e descrive la scelta di una vita dedicata interamente alla poesia. Appare allora subito evidente la ripresa zanzottiana della funzione introduttiva dell'ecloga prima e del testo precedente, *Un libro di ecloghe*, e della volontà di fare degli stessi un luogo di enunciazione di scelte di poesia e di vita, che verranno progressivamente concretizzandosi nelle liriche della silloge del '62», *La poesia pastorale nell'età moderna. Le IX Ecloghe* di Andrea Zanzotto, Avellino, Edizioni Sinestesie 2019, p. 61. È proprio l'enunciazione delle scelte di poesia e di vita che viene sviluppando, parallelamente, il suo controcanto parodico.

(10) Stefano dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1465.

(11) Andrea Zanzotto, *Ecloga III. La vendemmia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 210.

(12) Scrive Giulio Ferroni: «In *IX Ecloghe* (1962) il senso della perdita si afferma nello sguardo all'autunno dell'ecloga III, *La Vendemmia*, dove si affaccia il dubbio sulla possibilità di cantare ancora quelle "cose vive" tanto amate», *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, Il saggiatore 2013, p. 122.

(13) Andrea Zanzotto, *Ecloga III. La vendemmia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 211.

(14) Per il tema del silenzio nella poesia di Zanzotto, vedi Niva Lorenzini, *Dire il silenzio*, cit.

(15) Stefano dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1475.

(16) Osserva Fernando Bandini: «Quello che, a partire da *IX Ecloghe*, si afferma come novità è il dilatarsi della lingua della poesia a zone che prima Zanzotto si precludeva. Egli era un poeta monolinguisco, dove la selezione del lessico corrispondeva ai confini della Heimat, anzi si identificava con essa. Il discorso, sempre attento ai compiti del sublime, si svolgeva quindi in profondità più che in estensione. I fatti del mondo contemporaneo erano al di là di quei confini e quell'idea alta della poesia comportava che essi venissero ignorati, pena la perdita secca di poesia. Con *IX Ecloghe* lo scavo, che si esprime ancora nei toni alti di *Vocativo*, vede contemporaneamente il poeta annettersi nuovi territori nel senso dell'estensione», *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. LXIX.

(17) Andrea Zanzotto, *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 236.

(18) Francesco Carbognin analizza con precisione le vicende compositive e le varianti che hanno condotto alla redazione finale di questa V ecloga, specificando, tra l'altro, la dinamica del cambio di referente toponomastico, «da *Arfanta*, luogo reale, a *Lorna*, luogo simbolico». Inoltre, considerando questa dimensione rievocativa come sequenza narrativa, afferma: «D'altro lato, il narratore afferma di essere stato il soggetto di *quella* contemplazione (cioè afferma la propria identità con il soggetto enunciato): ma il soggetto della contemplazione è anch'esso collocato in un tempo diverso ("ieri") da quello in cui si finge il verificarsi dell'enunciazione ("oggi") e versa in una situazione sentimentale enunciata anch'essa come *altra* (l'"io" della contemplazione, rispetto all'"io" che parla, è, insomma, un *egli* percipiente "ieri" le colline di Arfanta "con occhi gelidi" e "con memoria aizzata")», *L'«altro spazio»*. *Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta 2007, p. 93.

(19) Una rete di riferimenti diretti e indiretti sostiene questi versi, come frequentemente accade nella scrittura di Zanzotto, che cita D'Annunzio, Leopardi, Dante. A questo proposito, vedi l'attenta analisi di Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore 2006, pp. 135-141.

- (20) Andrea Zanzotto, *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 245.
- (21) Stefano dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1478.
- (22) Andrea Zanzotto, *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 246.
- (23) Andrea Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, in *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1095.
- (24) Ivi, p. 1098.
- (25) Andrea Zanzotto, *Prova per un sonetto*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 258.
- (26) Francesco Venturi osserva: «Il titolo potenziale *Prova per un sonetto* ne esibisce l'incompiutezza strutturale e il carattere di non finito», *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS 2016, p. 19.
- (27) Un sonetto a pieno titolo compare nelle *IX Ecloghe, Notificazione di presenza sui colli Euganei*: lo schema rimico non rispetta precisamente le regole canoniche, ma lo sguardo parodico volge sul sé l'autoironia del riferimento petrarchesco: «in opposti tormenti agghiaccio et ardo», in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 253.
- (28) Andrea Zanzotto, *La quercia sradicata dal vento*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 219.
- (29) Andrea Zanzotto, *Con Virgilio*, in *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori 1991, p. 343.
- (30) Ivi, pp. 345-346.

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Direttori

Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

Sito web e archivio uscite: <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740