

MARTINA BALDELLI – ANDREA RAGAZZO – BEATRICE RESTELLI

*La serie Ligonàs in Sovrimpressioni*  
*di Andrea Zanzotto*

---

*The Ligonàs Series in Sovrimpressioni*  
*by Andrea Zanzotto*

ABSTRACT

Gli articoli propongono tre analisi condotte sui testi di *Ligonàs in Sovrimpressioni* (2001) di Andrea Zanzotto con l'obiettivo di restituire la complessità che informa le liriche stesse attraverso l'adozione di posture critiche diversificate. I tre contributi, focalizzandosi man mano su prospettive di analisi sintattica, intertestuale e stilistica offrono punti di vista variegati, che contribuiscono a far emergere la stratificazione dei possibili piani di lettura della serie. La prossimità di ambientazione e di contestualizzazione, insieme a un'evidente affinità formale tra le tre poesie, oltre a giustificarne la serialità, ha suggerito uno studio che sostenesse una lettura d'insieme del ciclo.

The articles present three analyses conducted on the texts of *Ligonàs in Sovrimpressioni* (2001) by Andrea Zanzotto, with the aim of conveying the complexity that underlies the poems themselves through the adoption of diverse critical approaches. The three contributions, progressively focusing on syntactic, intertextual, and stylistic analysis, offer varied perspectives that help highlight the stratification of possible interpretative layers within the series. The proximity of setting and contextualization, along with a clear formal affinity among the three poems, not only justifies their seriality but also suggested a study that supports a comprehensive reading of the cycle.

*Nella stratificazione della neve:  
una lettura per Ligonàs I*

LIGONÀS ★

I

Quell'intimo splendore  
di "c'era una volta" e che  
da dirupati anni mi resta diviso  
.....  
Stillicidi in colline stradine e giardini  
e anche là nel mistero che s'addensa ai Palù 5  
che dagli oblò di Ligonàs s'indovinano –  
ed è, tutto, colmo calice di nivale dolcezza  
di nivale attitudine ad appianare, sanare,  
è-in-sé-e-per-sé di neve involata, di soli involati –  
Sole, ma timido per geli, ma quasi supplicante 10  
tregue di almeno poche ore, deh!  
ore pur sempre d'etra purissimo, ah!  
e neve augurata, ma solo di tocco in tocco,  
tatti, contatti, feste, agguati placati –  
appena sopravvivente 15  
ma bene decisa a tutto  
sopportare per esistere qui e rifigurare, adeguare,  
verde e polveri e voci di altre ragioni...  
E ogni sole e neve, punto di sole o neve  
va per beatamente allacciare gli estremi di foco-luce e 20  
di gelo negato-negante, li allaccia per solo un dito  
e poi per dita e fiati e fiati e baci e baci  
E anche le più avverse potenze nel destino comune  
si fanno carezze e nozze e illimiti titillii  
fanno ancora corona di gioia-lutto-iddii: 25  
qui il dirupo del '29, del '54, del '63 megainverni  
ed altri dirupi di neve-sole di sommi-inverni  
si colmano, si ritrovano in seconda fila;  
e i bambini in slittino

si lasciano andare appunto di dirupo in dirupo	30
da dirupi alti tre dita o alti tre millenni	
e tutto è bambino in tintinno con loro, indenni	
tra gloriuscole-ombra già al primo pomeriggio...	
Fatate dimenticanze già tentano e ritentano,	
magici sottozero	35
decine di sottozero, terribili eppure	
dolcemente ridenti, irrisivi fino all'indaco al turchino	
preparano le irte, irsute d'addiacci, nottate	
che si danno la voce di campo in campo, di annate in annate.	

\* Grande casa-osteria in aperta campagna. Il toponimo, di origine incerta, figurava sulla facciata. Nel tempo scomparve e ora è stato ripristinato. [N. d. A.]

### 1. Introduzione

Primo dei tre testi sotto l'insegna di Ligonàs, la lirica si colloca all'interno della sezione *Verso i Palù*, la prima di *Sovrimpressioni* (Mondadori 2001). È il poeta stesso che indica con la nota il significato di Ligonàs, casa-osteria che prende nome dalla zona di campagna che la ospita, a sud di Soligo, in pieno territorio zanzottiano. Questo luogo frequentato a lungo dall'autore, posto appartenente a un altro tempo, fermo e cristallizzato, non scalfito dalla Storia<sup>1</sup>, assume qui la funzione di mostrare una graduale, ma inesorabile, scomparsa del paesaggio<sup>2</sup>. Tale scomparsa è ciò che narrativamente accade all'interno del libro, che al suo centro esatto, nella quarta sezione, lascia spazio alla morte definitiva della Natura: «Il programma di consustanziazione enunciato nel prologo (prima sezione, *Verso i Palù*), si realizza nella sintesi finale di *Avventure metamorfiche...* (settima sezione). (...) Il paesaggio/Natura sparisce o “muore” esattamente al centro del libro, nella

- 1 Cfr. A. Anedda, *Tälpe, tane, mappe*, in *Zanzotto Europeo, la sua poesia di movimento. I. Parigi*, a cura di G. Bongiorno, A. Cortellessa e L. Toppan, Firenze, Franco Cesati, 2023, p. 28: «La storia ha modificato la geografia, quei territori sono stati feriti dal taglio, *temnos* del tempo. L'arroganza umana, l'exasperato antropocentrismo hanno inciso, sfigurato, traumatizzato la terra, il massacro della storia non scrive ma ferisce».
- 2 Cfr. C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 203-22. «Devastato dai disastri ambientali degli ultimi decenni (con “la fabbrichetta velenosa, la puzzolente discarica, l'orribile intasamento del traffico, (...) l'assatanata velocità”, per citare ancora dalla lettera a Berardinelli), il paesaggio esprime tuttavia una resistenza residuale, energetica, astuta e appassionata, affidata all'ostinato fiorire dei topinambùr, al tarassaco, a papaveri e vitalbe. Qui il soggetto (come ha visto subito Stefano Agosti) si riduce all'ascolto, alla osservazione carparbia e tenace», p. 207.

quarta fondamentale sezione (non priva di una storia interna) (...)»<sup>3</sup>. Ma la sparizione del paesaggio è anche ciò che succede specificamente nel trittico<sup>4</sup>, in modo da mettere in dialogo la serie con l'intero libro e persino, esplicitamente, con quello successivo. *Conglomerati*, difatti, si aprirà proprio con l'ultimo saluto a Ligonàs, l'ultimo al paesaggio, *Addio a Ligonàs*, primo testo e prima sezione del libro del 2009<sup>5</sup>. *Ligonàs I* preannuncia il tema comune della natura che muore e risorge come memoria in un soggetto che ora osserva, contempla:

paesaggio e soggetto sono ora davvero nella stessa barca: entrambi ci sono e non ci sono. Il personaggio in scena è un anziano signore, la cui mente è data per difettosa, mentre il fronte della natura, annichilito dai non-luoghi, è come se si sublimasse in un oggetto di percezione pura, e i messaggi che manda sono non-messaggi che provengono da un altrove tanto temporale quanto spaziale. Se i due protagonisti si incontrano, ciò sembra poter avvenire soltanto in questa assenza reciproca, oppure in una dimensione memoriale, nella riesumazione dei reciproci trascorsi<sup>6</sup>.

Per osservare, allora, da vicino questo testo che funziona da *mise en abyme* del libro, si propone di dividerlo in quattro parti, secondo criteri di coesione contenutistica, affinità formali e segni di punteggiatura. Per quanto riguarda il terzo criterio, è subito da sottolineare l'assenza di punteggiatura forte, dove il punto fisso arriva solamente alla fine della lirica e dove il resto delle pause forti è affidato piuttosto all'intonazione e alla versificazione. Per il resto sono le virgole a scandire il ritmo del discorso, che già a una prima lettura si configura per la sua natura giustappositiva, per la sintassi nominale, ricca di enumerazioni e accostamenti<sup>7</sup>. Sono invece i punti di sospensione (v. 3, v. 18, v. 33) che suggeriscono una suddivisione della poesia in quattro momenti.

3 S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, pp. LXVIII-LXIX.

4 Cfr. A. Ragazzo, *Su Ligonàs III*, pp. 150-51.

5 Per una esaustiva storia del toponimo di Ligonàs si veda la monografia dedicata a *Conglomerati* di P. Steffan, *Un «giardino di crode disperse». Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto*, Roma, Aracne, 2012, in particolare pp. 53-60.

6 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit. p. LXIII.

7 G. Frene nota che «La paratassi in *Sovrimpressioni* ha in più la particolarità di essere spesso connessa con la tecnica dell'enumerazione, spesso con anafora, laddove un elemento viene detto attraverso una serie di definizioni, non delimitanti l'oggetto del dire»: G. Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni*, in *Andrea Zanzotto la natura, l'idioma. Atti del Convegno Andrea Zanzotto la natura, l'idioma* (Pieve di Soligo, ottobre 2014), Treviso, Canova, 2018, p. 270.

2. *VV. 1-3*

Il testo si apre con il deittico di spazio che suggerisce lontananza, indicando qualcosa che rimane separato, «diviso» (v. 3), appunto: già questo incipit introduce il discorso a qualcosa di lontano, che resta non prossimo al soggetto che ricorda (vede?) il paesaggio in lenta dissoluzione, Ligonàs non più afferrabile «da dirupati anni», dove da subito il tempo e lo spazio sono dati in un unico sintagma, pre-annunciando il tema comune della compresenza spazio-temporale, come sarà evidente nella terza parte. L'intonazione sospesa dell'incipit è sottolineata dalla sintassi nominale, che Frene lega al tono assertivo dell'intero libro: «L'assertività tipica di questa poesia si riscontra anche nell'uso frequente della frase nominale, fenomeno che pervade tutto il tessuto del libro (ma che si attenua nei testi finali), e che è esattamente il modo in cui la realtà sembra darsi da sola, anche nella scrittura»<sup>8</sup>.

Il discorso comincia così nella memoria di qualcosa di remoto, quasi trasognato, che può solamente essere evocato, per rimanere sospeso e inafferrato. Tale dimensione appena introdotta è quello che Zanzotto stesso identifica come significato primario di *Sovrimpressioni*, il «riemergere di parole, storie e figure antiche, carpite dall'esilio di un tempo alieno ma pur confuso con quello reale»<sup>9</sup> (A. Zanzotto, «Corriere della Sera», 18 giugno 2001). E questo *riemergere* ben si accorda con il *ripristino* di Ligonàs, che è davvero come se tornasse da un passato cristallizzato eppure sovrapposto al tempo presente, che testimonia dell'incuria dei contemporanei, responsabili dell'inarrestabile scomparsa della casa-osteria<sup>10</sup> (e quindi del paesaggio stesso): «è con *Sovrimpressioni* che si apre il sipario sul grande "teatro" dei materiali poetici ruotanti intorno al luogo/toponimo Ligonàs, (...) nel momento in cui esso – 'ripristinato' – diventa una sorta di *senhal* per indicare il paesaggio tutto, nel suo decadere e perdere di senso»<sup>11</sup>.

3. *VV. 4-18*

Dopo la sospensione segnalata anche tipograficamente, si apre la seconda parte, il momento più propriamente descrittivo, che si dipana come tutto sguardo, visione, su un paesaggio gelidamente invernale. La monotonia della neve che cade si *addensa* nella compattezza fonica del v. 4, dove i quattro elementi nominali sono generati da una stessa matrice sonora: le parole trisillabiche prodotte dal

8 Ivi, p. 272.

9 Citato da Dal Bianco ne *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII.

10 Cfr. Steffan, *Un «giardino di crode disperse»*. *Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto* cit., pp. 53-56.

11 Ivi, p. 56.

primo termine sono tutte terminanti per *-ine/i*, suffisso che, inoltre, suggerisce la diminuzione di *stradine*; l'ecolalia (*collINE stradINE e giardINI*) è rafforzata dall'insistenza sulla tonica omotimbrica *i*, unica vocale del quadrisillabo incipitario (StllllcIdl). L'appianarsi continuo della neve, viene detto nei versi successivi, si estende da Ligonàs alla zona dei Palù, che si intravedono dagli «oblò» della casa-osteria: i toponimi conferiscono non solo compattezza strutturale alla sezione dei Palù, ma danno soprattutto dei dati di realtà geografica necessari per accedere a una visione altra, che si manifesterà nelle parti successive della poesia e nelle sezioni del libro che verranno. Dagli oblò, dunque, il soggetto vede il paesaggio innevato, e definisce tutto «colmo calice di nivale dolcezza»: la figura del calice (o dell'ampolla, del bicchiere)<sup>12</sup>, collegata a quella del vino<sup>13</sup>, riporta, classicamente, alla sfera semantica della poesia, così come quella della neve (e del freddo) a quella di conservazione, eternità<sup>14</sup>. La neve come *logos*, capace di uniformare, *appianare*, come principio di attrazione degli opposti, metafora somma di poesia<sup>15</sup>:

Le immagini-chiave, le “persone poetiche” care a Zanzotto: piogge (...), acque, nevi, prati, e poi l'azzurro (...); ma non come semplice sfruttamento di dati naturali di un paesaggio che sarà poi storicamente il diletto paesaggio veneto, bensì via via quale riduzione della natura in forme essenziali, come mezzo di interpretazione della propria esistenza umana<sup>16</sup>.

Le figure di ripetizione e accumulazione sono qui spesso composte da due *cola*, in cui il secondo membro si configura come elemento di specificazione e esplicitazione del primo: «colmo calice di nivale dolcezza» cioè «di nivale attitudine ad appianare, sanare», dove anche «appianare» in accumulazione è specificato dal secondo verbo («sanare»): è sempre la capacità sanificatrice della neve, che livellando ripara, risarcisce.

Si riportano qui esempi significativi di tale fenomeno:

12 S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie, La Beltà*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1499; e cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie, Fosfeni* cit., pp. 1609-10.

13 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie, Versi Giovanili* cit., p. 1397.

14 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie, Versi Giovanili* cit., p. 1422: «L'inverno in Z. non è la stagione della morte, ma dell'eternità: il motivo del *freddo*, che tornerà particolarmente in Fn, è sentito come negazione del putrefarsi della vita».

15 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie, La Beltà* cit., pp. 1489-90.

16 G. Gramigna, *Nota*, in *Elegia e altri versi*, con una nota di G. Gramigna, Milano, Edizioni della Meridiana («Quaderni di Poesia, 4»), 1954, p. 8, citato da Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie, Elegia e altri versi* cit., p. 1426.

E ogni sole e neve, punto di sole o neve	v. 19
si colmano, si ritrovano	v. 28
di dirupo in dirupo / da dirupi alti	vv. 30-31
da dirupi alti tre dita o alti tre millenni	v. 31
magici sottozero / decine di sottozero	vv. 35-36
dolcemente ridenti, irrisivi	v. 37
le irte, irsute d'addiacci	v. 38
di campo in campo, di annate in annate	v. 39

E se questa funzione di ripetizione/accumulazione-specificazione è una costante del testo, siamo portati a leggere anche termini che sarebbero difficili da accostare in sinonimia come termini di esplicazione l'uno dell'altro: «di neve involata, di soli involati». Avviene qui qualcosa che nella lingua di Zanzotto non stupisce che possa accadere: a questa altezza di scrittura ci si trova di fronte a una *langue* iper-stratificata in cui un lettore che ha imparato a conoscere almeno in parte il complessissimo codice linguistico di Zanzotto accosta sinonimicamente «sole» e «neve» sotto l'iperonimo della Poesia. Su un altro piano, inoltre, questa approssimazione tra i termini crea una sorta di effetto sinestetico che ha a che fare questa volta unicamente con la percezione visiva-sensoriale del paesaggio, in cui sole e neve diventano un unico elemento: tra il bianco abbagliante della neve che si deposita e il bianco del cielo *si involano* sole e neve insieme. Viene a concretizzarsi così un paesaggio in cui inizia ad affermarsi una con-fusione di elementi e in cui i tempi tendono a mischiarsi, ad andare a ritroso, come la neve che invece di cadere sembra ritornare in alto, nel riavvolgersi del testo.

Questo momento spiccatamente descrittivo presenta un paesaggio che emerge da solo, senza che la presenza umana si faccia sentire – se non per fievoli interiezioni («deh!» v. 11, «ah!» v. 12) – nemmeno nella sua componente discorsivo-argomentativa. Infatti questa sezione di testo è caratterizzata da una sintassi a prevalenza nominale, come si diceva<sup>17</sup>. La principale si trova al v. 7, «ed è, tutto, colmo calice di nivale dolcezza», in cui compare il verbo essere in funzione assoluta, in continuità con la debolezza dei legami tra i segmenti frastici, consegnati piuttosto alla costruzione nominale. Il tono altamente letterario, che dà idea di un tempo arcaico e cristallizzato nel passato, in linea con tratti della lingua altrettanto desueti, è rafforzato dalle esclamazioni di matrice letteraria per sfociare nel poetismo «etra» (v. 12). Riguardo all'uso dei tempi verbali, in questa porzione e in generale in tutto il testo, si registra una predominanza dell'indicativo presente che fin qui appare solo in relative con uso esornativo («che...resta» vv. 2-3; «che s'addensa», v. 5; «che...s'indovinano» v. 6); per il resto si nota la presenza

17 «a livello stilistico, inoltre, l'analisi delle ricorrenze d'uso della frase nominale fa emergere il suo significato deittico, in quanto nella maggior parte si parla di elementi naturali per certi versi "indicati nel loro apparire"»: Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpresioni* cit., p. 272.

dei participi con funzione aggettivale, così tipici del poeta<sup>18</sup>, («involata», «involati» v. 9, «supplicante» v. 10, «augurata» v. 13, «placati» v. 14, «sopravvivente» v. 15, «decisa» v. 16) e degli infiniti all'interno di finale implicita («ad appianare, sanare» v. 8; «sopportare», «rifigurare, adeguare» v. 17, qui con ellissi del nesso; «per esistere» v. 17).

Il soggetto, facendosi da parte e rinunciando a qualsiasi componente argomentativa, si fa veicolo di ciò che il paesaggio innevato sta cercando di comunicare: l'appianamento che ha creato la neve ha rimesso in connessione le parti con il tutto, ha legato ciò che prima era sconnesso. E infatti, oltre all'insistenza sul campo semantico del legame, che peraltro rimanda già al titolo del libro che verrà<sup>19</sup> («s'addensa» v. 5, «appianare» v. 8, «è-in-sé-e-per-sé» v. 9, «tatti, contatti» v. 14), ciò che si era visto accadere nel v. 4, la generazione del verso per matrice fonica, si esaspera nei vv. 13-14 «di ToCCO in ToCCO / TaTTI, COntATTI fesTe, agguATI placATI»:

una delle caratteristiche fonico-timbriche meno individuabili (...), e che forse può servire da punto d'appoggio per orientarsi nel gioco apparentemente caotico delle accumulazioni: i parallelismi tendono a disporsi secondo un *principio sintagmatico a catena*. Esiste una sorta di griglia psichica che regola – in modo tutt'altro che rigido e soggetto alle più svariate contravvenzioni – l'affiorare dei rimandi esterni e interni nella sequenza. Il metodo seguito è quello dello *scarto minimo tra i fenomeni ravvicinati*: una vocale – una consonante – tira l'altra, in una sorta di accordatura globale<sup>20</sup>.

Si nota qui l'allitterazione della dentale sonora *t* in *tocco* reiterato, *tatti*, *contatti*, *feste*, *agguati*, *placati*; il nesso *-(c)co-* interno a *tocco* genera *contatti* anche per affinità etimologica; omoteleuto con derivazione *tatti* : *contatti*, e omoteleuto semplice nel sintagma aggettivale *agguati* : *placati*.

#### 4. *VV. 19-33*

In questo contesto di rinnovata connessione di immagini e coesione formale, la seconda parte va a sfumare nei punti di sospensione, che segnalano in dissolvenza l'inizio della terza. Il tono cambia, il sole e la neve che già avevamo avuto la sen-

18 S. Dal Bianco, *Una figura di Zanzotto del tempo*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo* cit., pp. 223-33.

19 Steffan, *Un «giardino di croce disperse». Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto* cit.: «La parola “conglomerati” si compone della preposizione latina *cum* ‘con’ e del termine *glomus*, *glomeris*, ‘gomitolo’, che fa riferimento al verbo *glomerare* ‘aggomitolare’, per il nostro caso più utile nei significati di ‘raccogliere’, ‘addensare’», p. 25.

20 S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Maria Pacini Fazi, 1997, pp. 154-55. Corsivi miei.



sazione fossero un'unica entità vengono qui a coincidere davvero, nel *punto* che unisce i due elementi: «E ogni sole e neve, punto di sole o neve» (v. 19), dove la seconda parte del verso in *correctio* e specificazione rafforza l'agglutinamento semantico. La congiunzione disgiuntiva 'o', come ha registrato Stefano Dal Bianco<sup>21</sup>, in Zanzotto è, da un lato, solitamente segno di sublime letterario, capace di creare un forte rallentamento lirico, e dall'altro «uno dei luoghi che attestano una situazione di crisi della parola, di sfiducia nella lingua»<sup>22</sup>. Ma in questo caso: a) l'insistenza sulla *e* e la *o* (E Ogni sOIE E nEvE, punto di sOIE O nEvE) quasi genera le congiunzioni 'e' e 'o' per una matrice fonica; b) lo scarto semantico tra la congiuntiva 'e' e la disgiuntiva 'o' è notevolmente lenito dall'esecuzione agglutinata dei nessi vocalici prodotta dalle tre sinalefi (E\_ogni sole\_e neve, punto di sole\_o neve); c) da un punto di vista semantico il *punto* tiene insieme i due opposti di «sole»-«neve» che nel primo *colon* sono coordinati e nel secondo disgiunti, ma non contrapposti. È il momento della *coincidentia oppositorum*, il punto da cui passano infinite rette, momento di tutti i possibili, in cui gli *estremi* vengono a incontrarsi, ad *allacciarsi*, anche graficamente<sup>23</sup> («foco-luce» v. 20, «negato-negante» v. 21, «gioia-lutto-iddii» v. 25, «sommi-inverni» v. 26).

Tale convergenza genera nel testo il connettivo 'e', sia in funzione coordinante («sole e neve» v. 20, «di foco-luce e / di gelo negato-negante» vv. 20-21, «e poi per dita e fiati e fiati e baci e baci» v. 22, «ed altri dirupi» v. 27) sia in funzione di rilancio propulsivo del discorso, sempre a inizio verso (v. 19, v. 23, v. 29, v. 32). La ripetizione, d'altro canto, diviene ora parte strutturante del verso, come è chiarissimo al v. 22, che peraltro insiste sulla reiterazione delle vocali *i* e *a* («e poi per dItA e fiAtI e fiAtI e bAcI e bAcI»). La ripetizione persevera poi su terminichave come *inverni*, *dirupo*, *bambino*. L'effetto è quello di una maglia tessuta in maniera fitta, rafforzata dalla semantica del testo, dalla coesione dei connettivi, dalle scelte grafiche e dalla tessitura fonica. Anche «le più avverse potenze» si fanno «carezze e nozze», *gioia* e *lutto* si tengono insieme, in un unico momento e luogo, «qui» (v. 26) convergono i *megainverni* del '29, del '54 e del '63, che rimangono vivissimi nel ricordo personale e collettivo di chi in Nord Italia li ha vissuti davvero, in quegli anni, e che si riattivano nella neve in quell'istante. La sintassi paratattica, con prevalenza di coordinazione per asindeto, rafforza l'effetto di convergenza. I tempi verbali sono coniugati al presente, ma la sua funzione rimane ambigua: potrebbero infatti intendersi come presenti «intemporal»<sup>24</sup> e contem-

21 Dal Bianco, *Una figura di Zanzotto del tempo* cit., pp. 223-33.

22 *Ibid.*, p. 228.

23 G. Frene osserva che in *Sovrimpressioni* «il trattino è l'espedito più usato per creare le diffusissime neoformazioni di varia natura, con l'intento di formare un composto con un significato proprio», Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni* cit., p. 267.

24 P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1993-1995, vol. II, p. 63.

poraneamente come presenti deittici, che enunciano un evento attuale e irripetibile<sup>25</sup>. Questa ambivalenza della semantica verbale rispecchia perfettamente l'esperienza del poeta, che sta sia osservando ciò che gli è di fronte, sia percependo un'altra dimensione spazio-temporale, ora sovrapposta e ricongiunta al presente enunciativo. Il *punto* di sole/neve «allaccia» gli estremi opposti e tutto viene a coincidere; dirupi causati dalle grandi neviccate invernali degli anni passati «si colmano, si ritrovano», questa volta nel presente di tutti i tempi, nel punto concreto e trascendente del paesaggio, e tutto si fa prossimo, ravvicinato<sup>26</sup>. I bambini, che siano oggetti di visione in presa diretta, emanazione di un ricordo o metafora di poesia (i bambini-poeti di Zanzotto<sup>27</sup>), diventano i bambini di ogni tempo che giocano sui dirupi innevati «alti tre dita o alti tre millenni» (v. 31): è quella che Dal Bianco chiama «percezione trascendentale del paesaggio»<sup>28</sup>. Con una visione panica in cui tutto diviene un bambino che gioca su ogni luogo e tempo («e tutto è bambino in tintinno con loro» v. 32) si conclude la terza parte del testo con altri punti di sospensione, che segnalano un nuovo scarto di tono e ambientazione.

### 5. *VI*. 34-39

Gli ultimi versi, infatti, si configurano come una sorta di commento al testo, a ciò che attraverso lo sguardo è stato riportato alla memoria e trascritto. Queste «fatate dimenticanze» (v. 34), questi ricordi, seppur precari nella memoria, assumono una carica vitalistica e propulsiva, «tentano e ritentano», così come i «magici sottozero», che «preparano» le notti di ogni luogo e tempo («di campo in campo, di annate in annate»), e che preannunciano l'altro finale di *Ligonàs III* «luce in sé intenta a sfidarsi a sfidare»<sup>29</sup>. E se di dimensione memoriale si tratta,

25 Cfr. A. Piasentini, «*La forma desiderata*». *Temporalità, sintassi e ritmo degli Strumenti Umani e in Stella Variabile di Vittorio Sereni*, Pisa, Pacini, 2023, in particolare pp. 11-60. «La genericità temporale del Presente lo rende il Tempo prediletto per il genere lirico: è impossibile, e poco utile d'altronde, ricostruire per una poesia una situazione enunciativa intesa in senso stretto. (...) All'elasticità o vaghezza referenziale va connessa, poi, la versatilità semantica di questo Tempo», p. 17.

26 Si veda l'opposta prospettiva che si assume nel secondo testo della serie di Ligonàs: M. Baldelli, *Per una lettura di Ligonàs II: binarietà e sovrimpressioni*. «L'uso del deittico "laggiù" (v. 39) si fa marca evidente di un innalzamento spazio-temporale: la minaccia che pochi versi prima abitava il "qui" inizia ad essere dislocata in un altrove», p. 142.

27 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, *La Beltà* cit., pp. 1489-90.

28 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII.

29 A. Ragazzo, *Su Ligonàs III*, p. 160: «*La luce, fonte di messaggi e fondamento della poesia e del mondo, è ora intenta a sfidare sé stessa (sfidarsi), a testare la sua tenuta dinanzi al collasso del paesaggio procurato ciecamente dal progresso, e quindi ad affrontare (sfidare) lo scorrere del tempo e le modificazioni dell'ambiente*».

come non notare la memoria della *iunctura* classica «dolcemente ridenti», che riecheggia subito negli «occhi ridenti» della leopardiana *A Silvia*<sup>30</sup> e, più precisamente, nel «dulce ridentem»<sup>31</sup> dell’Ode I, 22 di Orazio, che Zanzotto traduce nel 1992<sup>32</sup>. Occorre qui evidenziare anche il legame ben noto di Zanzotto con un altro classico, Virgilio<sup>33</sup>, rilevante in questo testo per la figura del *puer* che ride («Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem»<sup>34</sup>), riconoscibile nei «bambini» che giocano del v. 29.

Ciò che si è già visto accadere chiaramente in alcuni versi precedenti, si può notare in questo finale che sembra originarsi per quella che Agosti ha chiamato, in riferimento a *La Beltà*, «sintassi sonora»<sup>35</sup>, dove suono e significato si generano a vicenda, e per cui, anzi, il senso è direttamente veicolato dalle figure foniche, per quello stesso «principio sintagmatico a catena» (Dal Bianco 1997), a cui si è fatto sopra riferimento.

FaTATE diMENTicAnzE giÀ TENTAno e riTENTAno,  
 mAgiCI soTTozERo v. 35  
 deCIne di soTTozERo, teRRibIlI eppuRe  
 dolCEMENTE RIdENTI, IRRIsvI fino all’INDaco al tuRchINo  
 pRepaRano le IRTE, IRsuTE d’addiaCCi, nAttATE  
 che si dAnnO la voce di cAmpO in cAmpO, di annATE in annATE.

30 «negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi» (v. 4).

31 «dulce ridentem Lalagem amabo» (v. 23), Orazio, *Odi* I, 22. Pandolfo annota che «A proposito di *dulce ridentem*, i commentatori segnalano la citazione da Catull.51, 5» («dulce ridentem, misero quod omnis»): P. Pandolfo, *L’ode 1, 22 di Orazio nella traduzione di Andrea Zanzotto*, «L’ospite ingrato», 12 (2022), p. 162, nota 84.

32 Confluita in A. Zanzotto, *Traduzioni trapianti imitazioni*, a cura di G. Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.

33 Cfr. M. Natale, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*. Atti del convegno (Verona, marzo 2009), a cura di G. Sandrini e M. Natale, Verona, Fiorini, 2010: «C’è, insomma, un’interesse di questo Virgilio – fra ecloghe, poesia georgica e epos – che proietta l’attenzione virgiliana di Zanzotto in uno spazio diverso da quello di altri compagni di strada (...) Un’interesse che da un lato significa disponibilità non soltanto a quell’Eneide che altrove stravinca, nel Novecento, su Bucoliche e Georgiche. E, d’altra parte, vorrà dire non precludersi anche la possibilità dell’abbassamento, della mescolanza, della parodia in chiave virgiliana (...)».

34 Virgilio, *Ecloga IV*, v. 60.

35 Si veda S. Agosti, *L’esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. IX-XLIX: «il cosiddetto “petèl”, la lingua con cui le madri si rivolgono agli infanti nel tentativo di imitarne la parlata, diciamo la “sintassi sonora” (benissimo individuata dal termine francese *gazouillement*, dato che comporta molti più suoni di quanti ne utilizzerà poi la lingua vera e propria attraverso l’economia delle opposizioni fonematiche», p. XXIX.

Si registra un'unica rima perfetta ai vv. 38-39 (*nottate / annate*). Si nota subito l'allitterazione della dentale sorda *t* in *Fatate* che si ribatte in *dimenticanze, tentano, ritentano, sottozero, dolcemente, ridenti, irte, irsute, nottate, annate*; il nesso nasale dentale (-*nt-*) di *dimenticanze* si ripresenta in *tentano, ritentano, ridenti, indaco* (con dentale sonora) e forse il nesso -*ment-* è responsabile della generazione di *dolcemente*; omoteleuto con derivazione *tentano : ritentano*; la vocale tonica dei primi due versi è la *a* o la *e*. Il nesso -*ci-* di *magici* genera *decine*, e la *i* tonica di quest'ultimo si ripete in *terribili, irrisivi, indaco, turchino, irte*. *Sottozero* ai vv. 35-36 è parola-rima in rima interna. Ai vv. 36-37 la vocale tonica, tranne in *eppure*, è sempre la *i* o la *e*; si nota un'insistenza sulla vibrante *r* in *sottozero, terribili, eppure, ridenti, irrisivi, turchino, preparano, irte, irsute*, dove inoltre si riconosce una parentela etimologica tra *irte* e *irsute*. Si registra infine l'assonanza nell'ultimo verso di *danno* con *campo* reiterato e la ripetizione degli ultimi due sintagmi preposizionali (*di campo in campo, di annate in annate*).

## 6. Conclusione

A questo punto, dopo aver osservato da vicino le quattro parti in cui la lirica si articola, si propone un'interpretazione complessiva del testo. L'occasione della scrittura è un flash memoriale, un ricordo che si accende nella mente del poeta, e che tuttavia resta *diviso*, inattuabile. Il soggetto, Zanzotto stesso, osserva dagli oblò di Ligonàs – che torneranno anche nei due testi successivi (le «finestrelle-occhi» di *Ligonàs II* e le «finestrelle» di *Ligonàs III*) – il paesaggio innevato, quando il sole, forse perché è ancora mattino, è «timido per geli» e si confonde nel pallore di cielo e terra. Zanzotto guarda da un luogo privilegiato, una «tana-osservatorio»:

La tana-osservatorio ha dunque un varco, questo varco è rettangolare, è una finestra e la finestra ha la stessa forma del foglio, del libro, di uno schermo. La finestra, per usare il titolo di un quadro di Magritte, coincide con la condizione umana. Alla finestra, dalla finestra facendosi lui stesso finestra Zanzotto compone non solo la natura, il verde, ma compone e ricompono per scomporre. Zanzotto compone i suoi quadri ora figurativi, ora informali. Se è vero allora come fa notare Sloterdijk che si abita proiettando un altrove in un qui, è forse altrettanto vero che Zanzotto dal suo qui proietta, si proietta in un altrove che non è mistico, ma che ha le fattezze del reale<sup>36</sup>.

Attraverso la visione in presa diretta di ciò che si scorge dal vetro del locale, si fa spazio il paesaggio, che emerge per immagini e associazioni visive e sonore, senza che il poeta possa esercitare alcuna capacità argomentativa. La sintassi si

36 Anedda, *Talpe, tane, mappe* cit., p. 27.

priva dell'azione verbale, il soggetto rinuncia a strutturare logicamente un discorso: è lo sguardo che si lascia guidare dal paesaggio, restituendolo in immagine scomposta e ricomposta dal linguaggio. È la fase più contemplativa, che arriva all'afasia e che continua nella parte successiva, in cui però il poeta recupera una competenza verbale, seppur in un discorso semplice e giustapposto. L'afasia, è da precisare, è qui solamente un momento, e non una matrice di poesia come poteva esserlo ne *La Beltà*<sup>37</sup>, in cui «Il soggetto si affida tutto al suo dire oltre ogni significazione quasi a sperare che l'attaccamento alla parola (appunto al significante) gli faccia dono di un senso»<sup>38</sup>: in *Sovrimpressioni*, nonostante la sintassi scarna, l'affidamento in vari momenti del significato al significante, l'alto tasso di sonorità, il senso rimane sempre ricostruibile, esplicitabile, le aree semantiche restano ben individuabili e il discorso è pienamente seguibile in progressione.

Grazie all'osservazione del dato reale e presente, il poeta viene investito da uno spaziotempo onnicomprensivo e agglutinato-agglutinante, dove ogni punto, segno, è sé stesso ma anche tutto quello che è già stato.

Soggetto e linguaggio sono il loro paesaggio inteso sempre più come ambiente, come si è accennato, e persino nella dimensione ctonia, geologica, come mostra l'ultima raccolta sin dal titolo *Conglomerati*: ammassi geologici di elementi eterogenei che si tengono insieme senza fondersi, sostanza materica preistorica di ciò che era ed è inattualmente il paesaggio, strati che appaiono ancora separati e pur stanno insieme. La dimensione materica e geologica di essi, indica non soltanto che il paesaggio è fragile perché può tornare all'ammasso primordiale, ma enormemente potente perché a sua volta può distruggere l'uomo e forse sopravvivere a quest'ultimo in una natura nuova che non lo contempla più<sup>39</sup>.

Tutto viene a coincidere, convergere, si fa prossimo e allo stesso tempo si mostra nella propria irriducibilità. Gli anni, gli eventi, le ere storiche, i luoghi, si sovrappongono nella stratificazione infinita della neve. Conclusa la visione-apparizione, che se ipotizziamo una progressione temporale avviene «al primo pomeriggio» (v. 33), ormai sera, il poeta torna a casa e scrive, commenta quello che attraverso la vista ha potuto ricordare e immaginare, almeno in parte. Nella spinta propositiva dei ricordi e delle temperature sottozero che preparano le notti gelide dell'inverno, «di campo in campo, di annate in annate», vale a dire di luogo in luogo, di tempo in tempo, si chiude il primo movimento dei tre di Ligonàs.

37 Cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, *La Beltà* cit., pp. 1483-88.

38 M. Pacioni, *Sul sublime in Zanzotto*, «NEMLA Italian Studies», XXXV (2013), p. 109.

39 Ivi, p. 121.

MARTINA BALDELLI

*Per una lettura di Ligonàs II:  
binarietà e sovrimpressioni*

Pala centrale del poemetto-trittico intitolato alla casa-osteria<sup>1</sup> nella prima sezione di *Sovrimpressioni* (2001), ecco il testo di *Ligonàs II*:

## II

*Ligonàs*

No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]  
 su te ho  
 riversato tutto ciò che tu  
 infinito assente, infinito accoglimento  
 non puoi avere: il nero del fato/nuvola 5  
 avversa o della colpa, del gorgo implosivo.  
 Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti  
 e pur tanto attinenti, dirimenti  
 l'idea stessa di trauma:  
 tu restio all'ultima umana 10  
 cupidità di disgregazione e torsione  
 tu forse ormai scheletro con pochi brandelli  
 ma che un raggio di sole basta a far rinvenire,  
 continui a darmi famiglia  
 con le tue famiglie di colori 15  
 e d'ombre quiete ma  
 pur mosse-da-quiete,  
 tu dà, distribuisci con dolcezza  
 e con lene distrazione il bene

1 Così avverte la nota d'autore in calce al primo testo della serie: «Grande casa-osteria in aperta campagna. Il toponimo, di origine incerta, figurava sulla facciata. Nel tempo scomparve e ora è stato ripristinato». Per le citazioni e i testi si fa riferimento a A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

dell'identità, dell'“io”, che perenne- 20  
 mente poi torna, tessendo  
 infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.

.....

Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido schermo,  
 o dietro sfogliato in milioni di fogli,  
 mai camminato 25

quanto pur si desidera, da ben prima del nascere:  
 ma perché  
 furiosa-dispotica-inane  
 l'ombra del disamore  
 della disidentificazione 30  
 s'imporrebbe qui nei giri, strati e  
 salti, nelle tue dolci tane?

Ma no. Con frementi tormente di petali di meli  
 e di ciliegi con rapide rapide nubi di petali e baci  
 tu mi hai ieri, ieri? accarezzato? 35

Gremite assenze, ombre gremite alle spalle  
 di quanto fu e sarà,  
 petali petali amatamente dissolti  
 nelle alte dilavate erbe – e laggiù tra i meli  
 stralunati presagi di sera... 40

In petali, piogge pure, lune sottili  
 dacci secondo i nostri meriti  
 pochi ma come immensi,  
 dà che solo in mitezza per te mi pensi  
 e in reciproco scambio di sonni amori e sensi 45  
 da questa gran casa LIGONÀS  
 dalle sue finestrelle-occhi all'orlo del nulla  
 io ti individui per sempre e in te mi assuma.

### 1. Premesse di un'assunzione

Il testo, scandito in due momenti dalla catena di puntini sospensivi<sup>2</sup> e passibile di ulteriori suddivisioni in base a criteri retorici-sintattici e tematici, si configura

2 «Ma le catene sospensive possono anche indicare l'indefinita possibilità di continuazione, il carattere *aperto* di un'invocazione-evocazione che può essere rilanciata sempre al di là dei suoi stessi (inesistenti) confini»: M. Colella, *Aposiopesi e strategie del silenzio in Zanzotto*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), a cura di A. Barbieri e E. Gregori, Padova, Esedra, 2016, pp. 373-87: p. 378.

come una invocazione-preghiera al paesaggio da parte di un io ormai in pura «posizione di ascolto e interrogazione»<sup>3</sup>.

Ma si parta dall'inizio. O meglio, *in medias res*, se è vero che il primo verso si pone come una risposta negativa a una domanda fuori testo, nella volontà di tirare le somme<sup>4</sup> di un rapporto, quello io-paesaggio, pervasivo e fondante di tutta la precedente produzione poetica zanzottiana e che necessita, adesso, di trovare «nuove vie di Beltà»<sup>5</sup>. Questo «ostinato ritorno zanzottiano sul già detto», marca evidente della stessa poetica della sovrimpressionismo, si rintraccia anche nella forma dell'autocitazione: anche a livello stilistico, dunque, *Ligonàs II* tira le somme, dato che «nel corso della più che cinquantennale esperienza poetica zanzottiana»<sup>6</sup>, «l'incipit negativo delle liriche»<sup>7</sup> si configura, in virtù della sua alta frequenza, come un richiamo intertestuale. E quindi: «No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]». Il tessuto sonoro, in un contesto a metà tra assertività e invocazione<sup>8</sup>, cadenzato nella grande prevalenza di monosillabi fonicamente disseminati sulla *o* e sulla *u* (vv. 1-3: «NO, tU nOn mi hai mai tradito, [paesaggio]/ sU te hO/ riversato tUtto ciÒ che tU»), e dunque gravitanti attorno alla negazione (ribattuta anche nella ripetizione-balbuzie<sup>9</sup> dell'avverbio di tempo: «Mi hAI MAI») e al tu, si distende proprio in quella parola che, anche graficamente ne segna la negazione: [paesaggio]. Nonostante questa «sentenza (...) tatuata addosso»<sup>10</sup>, che come

3 «Per Agosti, che individuava in *Dietro il paesaggio* i segni di un io “attore, non Soggetto” (1999, XI), da *Meteo* in poi si noterebbe il passaggio a un io “pascaliano”, colto “in posizione di ascolto o, al massimo di interrogazione” (Agosti 1999, XLV; Agosti 2002, 7)»: C. Confalonieri, *Welt im Kopf: Zanzotto e il paesaggio alla prova della ‘Sovrimpressione’*, in *Il pensiero della poesia*, a cura di C. Caracchini e E. Minardi, Firenze, University press, 2017: cit. p. 112 (nota 13).

4 Come scrive S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., pp. VII- LXXXV: p. LXIII: «Sovrimpressioni, a suo modo, tira le somme».

5 Il sintagma è contenuto in *Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra*, v. 8 (*Conglomerati*, 2009). Cfr. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 1063.

6 F. Carbognin, *Le «funzioni insospettate» della poesia*, in *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*. Atti del Convegno Internazionale (Università di Bologna, 23 novembre 2006), a cura di F. Carbognin, Bologna, Edizioni Aspasia, 2008, pp. 43-60: p. 43.

7 *Ibid.*

8 Per un'analisi delle strutture linguistiche e sintattiche che situano *Sovrimpressioni* tra assertività e invocazione, si rimanda a G. Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni*, in *Andrea Zanzotto: la natura, l'idioma*. Atti del Convegno Internazionale (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014), a cura di F. Carbognin, Treviso, Canova, 2018, pp. 265-78.

9 Di «Una catena di ripetizioni di nessi vocalici, quasi balbuzie» parla L. Barile nella sua analisi di *Non si sa quanto verde (Meteo)* in riferimento al verso: «Ti sottrai, ahi, ai nomi». Cfr. L. Barile, *Due poesie di Zanzotto: Non si sa quanto verde... e Dirti 'natura'*, «Per leggere», 20 (primavera 2011), pp. 53-70: p. 60.

10 Così dichiara Zanzotto in un'intervista del 2001, consultabile all'URL: <https://giu->



dirò più sotto accomuna il paesaggio all'io, non c'è stato tradimento e il tradire implica due tipi di analisi: da un lato richiama al rapporto erotico con il paesaggio/Beltà che si ripropone nel testo, sebbene per «squarci epifanici»<sup>11</sup>, in tutto il campo semantico gravitante attorno alla famiglia e alle effusioni affettive («darmi famiglia», v. 14; «petali e baci», v. 34; «tu mi hai ieri, ieri? accarezzato?», v. 36; «e in reciproco scambio di sonni amori e sensi», v. 45); dall'altro riporta alle modalità di questa relazione e dunque al tradire come un appello alla tradizione poetica. Una serie di spie lessicali, pur nella loro duplicità semantica, danno contezza di ciò: dal 'riversare' («ho / riversato», vv. 2-3) al «rinvenire»<sup>12</sup> (v. 13), dalla tessitura («tessendo», v. 21) al vento delle «frementi tormente» (v. 33) fino al paesaggio «sfogliato in milioni di fogli» (v. 24). Tutti «*senhals* di poesia»<sup>13</sup> per un bilancio e per una speranza (e dunque secondo una direttiva fondamentale del testo, quella di passato-futuro) di un rapporto su carta. Ma pende una 'minaccia d'estinzione'<sup>14</sup> sulle teste di io e paesaggio, entrambi infatti accomunati dall'essere graficamente racchiusi entro parentesi o virgolette: Zanzotto ritorna su terreni già percorsi e battuti, rimanendo «faithful to a central core of thematic issues, primarily landscape, language, and identity»<sup>15</sup>, ma con una nuova urgenza, quella della subli-

genna.com/2010/01/29/2001-il-miserabile-intervista-andrea-zanzotto/ (consultato il 01/11/2024). Nell'intervista dichiara il riferimento alla *Colonia penale* di Kafka, a cui allude anche nella nota a *Sovrimpressioni* parlando di «invasività da tatuaggio»: cfr. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 947. Questo aspetto viene approfondito da Michele Bordin, a cui si rimanda: cfr. M. Bordin, *Trittico zanzottiano. Zanzotto: Sovrimpressioni dalla colonia penale*, «Quaderni veneti», dicembre (2002), pp. 151-59.

- 11 Confalonieri, *Welt im Kopf: Zanzotto e il paesaggio alla prova della 'Sovrimpressione'* cit., p. 109.
- 12 Sulla pregnanza centrale del prefisso 'ri', cfr. C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo* cit., p. 215 : «E ovvio che vi assumono rilievo centrale il ri-torno, il ri-conoscimento, la re-visione: come limpidamente enuncia la nota d'autore riportata sopra, che ritorniamo a guardare in un frammento saliente: "Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali', dove è chiara la connessione paesaggio/ritorno/scrittura"».
- 13 Così Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXXVI. Si riporta il brano in cui questa citazione è inserita perché, nonostante sia riferita alla raccolta *Conglomerati*, risulta assolutamente illuminante in riferimento a ciò che ho detto: «La lettera, il *verbum* sono sempre da prendere sul serio. Così – per una fede nella paratimologia capziosa che *Conglomerati* eredita e sviluppa soprattutto dalle parole-ganglio di *Fosfeni – avventura* (da *ad-venio, ad-ventum*) contiene il *vento* che imperversa e trascina il soggetto soprattutto nella prima metà del libro ed è un *senhal* di poesia: perché *inventum* si lega invece tanto all'*inventare*, alla creazione poetica quanto al 'reperire', 'rac-cattare', 'trovare', cioè al *trobar*, il verbo dei 'trovatori' provenzali» (corsivi nel testo).
- 14 «Minacciati d'estinzione» è il sottotitolo di *Verso i Palù*, prima poesia di *Sovrimpressioni*. Cfr. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 833.
- 15 J.P. Welle, «*Il corso del congedo*»: *Time and Eternity in Zanzotto's Later Poetry*, «*Italica*», vol. 90, n. 1, Linguistic/Pedagogical Issue (Spring 2013), pp. 131-36: p. 132.

mazione, raggiungibile attraverso lo slittamento su un piano memoriale e tramite un tentativo di astrazione che porti alla piena coincidenza dei due referenti: l'identità, appunto, come processo di riduzione all'Uno, di consustanziazione. Questa pratica si innesca però, e inevitabilmente, a partire da una isotopia, quella della binarietà, che pervade l'intero testo a livello tematico, stilistico e linguistico. Innanzitutto si prenda in considerazione il grande binario parallelo su cui viaggiano da una parte il presente (il 'qui' spazio-temporale pervaso da ombra e minaccia) e dall'altro un complesso sistema di memoria: una memoria che «verte qui sull'istituire, sulla fondazione di qualcosa di futuro (...) Si parla di ciò che resta, non di ciò che trascorre ed è passato»<sup>16</sup>: non è, dunque, un nastro da riavvolgere fino al remoto, quanto un situarsi «alle spalle / di quanto fu e sarà» (v. 37), dilatando il tempo in direzione di una fuoriuscita dal tempo stesso, verso l'eternità. Tre mi sembrano le tappe testuali in cui si articola la presa di consapevolezza di questa necessaria sublimazione: solo astraendo il paesaggio dal suo contesto, e dunque rendendolo Natura – «percezione pura»<sup>17</sup> – si possono continuare a tentare «infinite autoconciliazioni» (v. 22). I tre luoghi testuali si mostrano imparentati dal fatto che tutti si dispongono sulla pagina con un rientro verso il centro, con misure versali tendenzialmente più brevi rispetto alle altre zone testuali e con una progressiva acquisizione di intertestualità letteraria, soprattutto dantesca. Se ne tracciano, allora, alcune coordinate.

## 2. Tre tappe di una binarietà e alcune sovrimpressioni dantesche

### 2.1. Tentativi di conciliazione: un processo memoriale

con le tue famiglie di colori  
 e d'ombre quiete ma  
 pur mosse-da-quiete,  
 tu dà, distribuisce con dolcezza  
 e con lene distrazione il bene

16 La citazione, tratta dal «commento di Heidegger al verso finale dell'inno *Andenken* di Holderlin», è ripresa da Barile, *Due poesie di Zanzotto* cit., p. 63 e nota annessa, p. 69.

17 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII: «Paesaggio e soggetto sono ora davvero nella stessa barca: entrambi ci sono e non ci sono. Il personaggio in scena è un anziano signore, la cui mente è data per difettosa, mentre il fronte della natura, annichilito dai non-luoghi, è come se si sublimasse in un oggetto di *percezione pura*, e i messaggi che manda sono non-messaggi che provengono da un altrove tanto temporale quanto spaziale. Se i due protagonisti si incontrano, ciò sembra poter avvenire solo in questa assenza reciproca, oppure in una dimensione memoriale, nella riesumazione dei reciproci trascorsi» (corsivo mio).

dell'identità, dell'“io”, che perenne-  
 mente poi torna, tessendo  
 infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.  
 (vv. 15-22)

La dimensione memoriale balza subito all'occhio tramite il termine «mente»<sup>18</sup> (v. 21), che è dantescamente la memoria stessa, e che, sempre alla maniera di Dante, è anche il suffisso dell'avverbio di modo il cui primo segmento («perenne») si situa alla fine del verso precedente<sup>19</sup> (vv. 20-21). Si tratta dell'affermazione di un principio di resistenza e di durata, dell'io e del paesaggio, proprio nel momento in cui si esula dai confini spazio-temporali, in seno ad una continuità anche testuale: il primo verso riportato («con le tue famiglie di colori», v. 15) è infatti in anadiplosi con il verso che lo precede, data la ripresa del concetto familiare («continui a darmi famiglia», v. 14). La sublimazione è in atto anche ad un livello linguistico e stilistico: l'impiego di un'aggettivazione ad alto tasso di letterarietà («ombre quiete», v. 16; «lene distrazione», v. 19); lo slittamento verso una percezione pura del paesaggio garantito da molti termini astratti («dolcezza», «distrazione», «bene», «identità», «autoconciliazioni»); la quasi identità fonica in rima tra «bene» e «perenne» come ad indicare il fine a cui tende questa sublimazione memoriale; l'ultimo verso della serie, verso lungo ma smembrabile in endecasillabo più settenario, che dilata i confini di luogo tramite una pervasività preposizionale che ha l'epicentro nel «te» del paesaggio e che, a livello ritmico-intonativo si configura come una preghiera ad una divinità (« (...): da te, per te, in te»). A ciò si aggiunga almeno l'artificio grafico-retorico di un ossimoro come univerbato dai trattini d'unione («mosse-da-quiete», v. 17) ad indicare una pacificata coincidenza degli opposti, artificio che permette di sondare meglio un'altra binarietà che attraversa interamente *Ligonàs II*: l'antitesi permanente insita nel concetto stesso di paesaggio, in bilico tra l'infinità del tutto e «l'orlo del nulla» (v. 47). Proprio perché il paesaggio si configura ormai come un «palinsesto» raschiato e «quasi illeggibile»<sup>20</sup> a causa dell'«ultima umana / cupidità di disgregazione e torsione» (vv. 10-11),

18 «Nell'uso dantesco il termine designa la somma delle capacità più alte dell'uomo e, di volta in volta, l'intelletto, la ragione, la memoria; è usato anche a designare l'intelletto divino (in Pd XVII 14 e Fiore XXV 9 ha funzione di suffisso)»: cfr. A. Maierù, *Mente*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, consultabile all'URL <[https://www.treccani.it/enciclopedia/mente\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/mente_(Enciclopedia-Dantesca)/>) (30/10/2024), a cui rimando per maggiore esautività.

19 L'impiego dell'avverbio in 'mente' in tmesi e *rejet* è di *Paradiso* XXIV 16-17 («(...) differente-/ mente (...)»).

20 Bordin, *Trittico zanzottiano*. *Zanzotto: Sovrimpressioni dalla colonia penale* cit., p. 152: «Il paesaggio da sempre noto e percorso, indagato fin nei suoi più remoti penetrali, da testo “sfogliato in milioni di fogli” (S: 16) e divenuto un *palinsesto quasi illeggibile*, sfigurato da innumerevoli lacune e rasure, riscritto da grafie mai prima viste, stipato di segni indecifrabili», (corsivo mio).

non resta che afferrarne le irriducibili contraddizioni («infinito assente, infinito accoglimento», v. 4; «tu forse ormai scheletro con pochi brandelli / ma che un raggio di sole basta a far rinvenire», vv. 12-13) proprio per approdare, come sul finale del testo, a quel principio di individuazione («io ti individui per sempre», v. 48) indispensabile alla sua trasformazione in Natura. Infatti, «l'uguaglianza dei contrari (essere-non essere, Tutto-Nulla) è il segno del linguaggio che tenta di dire la natura»<sup>21</sup>. La lingua prova così ad approssimarsi alla esplicazione del paesaggio, per natura sfuggente, «attraverso una serie di definizioni, non delimitanti l'oggetto del dire»<sup>22</sup>: si procede, insomma, a tentativi, verso una «possibilità di verbalizzazione»<sup>23</sup> dell'indicibile, ingaggiando una lotta tra la parola poetica e quei «silenzi indifferenti» (v. 7) che abitano il paesaggio e che, ponendosi come limite del pronunciabile, invitano a superarlo. Così si genera «l'oltranza come prospettiva [anche] testualmente praticabile»<sup>24</sup>. A ciò concorrono tutta una serie di modalità sintattiche e retoriche che caratterizzano questo testo nello specifico ma che rientrano anche in una vera poetica della sovrimpressione<sup>25</sup>, in cui «assumono rilievo centrale il ri-torno, il ri-conoscimento, la re-visione»<sup>26</sup>. All'interno di una sintassi prevalentemente parattica, a metà tra assertività e tono (in)vocativo<sup>27</sup>, dominano una serie di figure di ripetizione che da un lato inscenano l'antitesi insita nell'idea di paesaggio e dall'altra vogliono aumentare «il sentimento di presenza»<sup>28</sup>. Da qui l'anafora allocutiva al «tu» che pervade interamente la prima sezione e che si getta ad aprire la seconda («Tu mal noto (...), v. 23): un tu invocato e sospeso per diversi versi, che può trovare la sua realizzazione sintattica anche molto dopo sulla pagina («Tu (...) / tu (...) / tu (...) / continui a darmi famiglia», vv. 7-14), oppure restare impigliato alla deissi della frase nominale<sup>29</sup> («Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido schermo / o dietro sfogliato in milioni di fogli / mai camminato / quanto pur si desidera da ben prima del nascere», vv. 23-26). Il tentativo di raggiungere la dicibilità si rintraccia anche nella pervasiva figura della dittologia,

21 Barile, *Due poesie di Zanzotto* cit., p. 67.

22 Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni* cit. p. 270.

23 N. Lorenzini, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo* cit., p. 246.

24 Ivi p. 249.

25 Sulla «poetica della sovrimpressione» si rimanda a Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?* cit., e a Confalonieri, *Welt im Kopf: Zanzotto e il paesaggio alla prova della 'Sovrimpressione'* cit.

26 Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?* cit., p. 215.

27 Per una dettagliata analisi stilistica si rimanda ancora a Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni* cit., soprattutto alle pp. 269-74. Cfr. *supra*, nota 8.

28 Ivi, p. 274, a cui si rimanda anche per una mirata indagine sull'«ornatus» di *Sovrimpressioni*.

29 Ivi, p. 272: «l'analisi delle ricorrenze d'uso della frase nominale fa emergere il suo significato deittico, in quanto nella maggior parte si parla di elementi naturali per certi versi «indicati nel loro apparire»».

che coinvolge in andamento asindetico sia le frasi («tu dà, distribuisi (...)», v. 18), sia i sostantivi (per antitesi: «infinito assente, infinito accoglimento», v. 4; per sinonimia: « (...) della colpa, del gorgo implosivo», v. 6; «dell'identità, dell'io», (...), v. 20), sia gli aggettivi («(...) attinenti, dirimenti», v. 8)<sup>30</sup>. Un ulteriore elemento grafico-linguistico sta nella «somma di più termini divisi/congiunti da barrette»<sup>31</sup>: «(...) il nero del fato/nuvola / avversa o della colpa, del gorgo implosivo. / Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti (...)», vv. 5-7. In questi versi emerge, peraltro, il ricorso a immagini di «specularità sensoriale-naturale»<sup>32</sup>, in cui termini afferenti alla sfera del paesaggio (nuvola, silenzi) sono sommati a alcuni che invece rientrano in una sfera tutta umana (fato, quinte), oppure addirittura si trovano sovrimpressi nella duplicità semantica di una stessa parola (es. gorgo). La lingua cerca attraverso le sue modalità di assimilare io e paesaggio, in una via di sublimazione che di necessità deve ancora incagliarsi nelle faglie di un presente soffocante: da qui un «sistema apofatico» che si incrina a volte sui 'forse', sui 'ma', sui 'ma no' o sul gravitare attorno all'«innominabilità»<sup>33</sup>: le parole prefissate in 'in' (infinito, infinito, indifferenti, infinite) delimitano *in primis* i limiti del linguaggio<sup>34</sup>, spingendo ad attraversare un diaframma altrettanto ipotetico, quello del presente.

## 2.2 Una fatidica domanda: all'ombra del presente

ma perché  
 furiosa-dispotica-inane  
 l'ombra del disamore  
 della disidentificazione  
 s'imporrebbe qui nei giri, strati e  
 salti, nelle tue dolci tane?

(vv. 27-32)

*Sovrimpressioni* è un libro di passaggio<sup>35</sup>. Questo può declinarsi sia a un livello sovrastrutturale, e dunque come seconda tappa di una «trilogia dell'oltre-

30 Per una campionatura più capillare di queste figure, cfr. *ivi*, pp. 269-72.

31 Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?* cit. p. 217.

32 *Ivi*, p. 215.

33 Trascrivo il brano in cui sono assommati questi spunti. Cfr. G. Turra, *Trittico zanzottiano. Gli aforismi improbabili di Zanzotto. Per una lettura di Meteo e Sovrimpressioni, «Quaderni veneti», dicembre (2002), pp. 166-73: p. 171: «Il sistema apofatico di Zanzotto acconsente al massimo ai forse, ai chissà, ai sembra; più spesso, si proietta in un campo rotante di variazioni sui temi dell'innominabilità e del paradosso, con ricchi festoni di antitesi», (corsivi nel testo).*

34 Sulla proclisi in 'in' e ciò che ne consegue a un livello testuale, cfr. *ivi*, p. 172.

35 Cfr. quanto dice riguardo alla raccolta del 2001 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXVIII: «(...) si tratta di una fase, come si è detto, di passaggio (il riferimento al tema principe di *Pasque* non è casuale)», (corsivi nel testo).

mondo»<sup>36</sup>, sia su un piano interno alla raccolta, per cui ogni sezione fa dei piccoli, ‘millimetrici passi in avanti’<sup>37</sup>, ma anche all’interno di uno stesso testo. Il passaggio implica un punto di approdo raggiungibile dopo una fase di attraversamento-resurrezione<sup>38</sup> che abbia però la coscienza del punto di inizio del viaggio: il «qui» (v. 31), appunto, della sezione di *Ligonàs II* in analisi – preludio indispensabile. Dopo quattro versi di invocazione al paesaggio all’insegna di uno sconfinamento spazio-temporale («Tu mal noto, sempre a te davanti come stralucido schermo, / o dietro sfogliato in milioni di fogli, / mai camminato / quanto pur si desidera, da ben prima del nascere», vv. 23–26), si assiste a una «caduta della comunicazione»<sup>39</sup> in cui il dramma di quel paesaggio cancellato e rinchiuso tra parentesi si enuncia nella forma di una terrificata domanda: «ma perché (...)»?». Nel giro di qualche verso, dopo una discesa nell’inferno del presente, la linea riprende e la domanda si risolve in una allocuzione a sé stesso («Ma no. (...)», v. 33), prima di un nuovo contatto con «frementi tormento di petali di meli / e di ciliegi» (vv. 33–34). È stata, però, una domanda necessaria, un attraversamento imprescindibile per una sublimazione memoriale. Si prendano infatti due termini della sezione di testo in esame che assumono i tratti di parole-ponte con i versi che ho analizzato prima: «ombra» e «disidentificazione». La prima, che qui assume i connotati metaforici di un oscuramento, diventa su un piano memoriale un pacificato attributo del paesaggio («ombre quiete», v. 16): ecco gli effetti della sublimazione, il senso di ‘ciò che resta’. L’ombra, per di più, oltre a connotare una tensione continua tra buio e luce – sintomatica dell’alternanza tra «momenti di pace (...) e momenti di ribellione»<sup>40</sup> – si ritroverà anche pochi versi sotto e in un’accezione ancora diversa (pienamente dantesca, come cercherò di dire). La «disidentificazione» è invece il contraltare del «bene / dell’identità» (vv. 19–20): astraendo(si) è possibile affermare ciò che il qui nega, in via di annichilente prefissazione. Il «dis-amore», la «dis-identificazione», appunto. La precarietà minac-

36 Ivi, p. LXXIII: «Si chiarisce così la scansione interna di quella che sarà meglio abituarsi a designare come la trilogia dell’oltremondo o, con una punta di petrarchismo, la trilogia in morte del paesaggio/Beltà, in tre tappe rispettivamente dedicate al tempo (*Meteo*), allo spazio-tempo come elemento di raccordo e viatico (*Sovrimpressioni*) e allo spazio (*Conglomerati*)» (corsivi nel testo).

37 Ivi, cit. p. LXVIII: «Una posizione (...) che procura al libro una continua alternanza tra momenti di pace – sempre relativa e soltanto auspicata – e momenti di ribellione, di feroce dibattito, di battaglia. (...) l’alternanza suddetta è particolarmente attiva all’interno di ciascuna delle otto sezioni, nelle quali vige però anche un principio di graduale (a tratti addirittura millimetrico) avanzamento o acquisizione di stati progressivi, che sfumano verso l’atteggiamento dominante della sezione che segue».

38 Per il riferimento alla pasqua, cfr. *supra* nota 35.

39 Si tratta di una citazione da M. Giancotti (2013) che ho trovato in Confalonieri, *Welt im Kopf: Zanzotto e il paesaggio alla prova della ‘Sovrimpressione’* cit. Cfr. p. 109 per la citazione e p. 114 per il riferimento bibliografico.

40 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXVIII.

ciosa del presente si risolve a livello linguistico nell'utilizzo del verbo al condizionale: anche il presente è un'ipotesi e un bilico, che tuttavia non manca di assumere tratti ctoni. Non si può non pensare all'inferno dantesco e alla voragine della sua strutturazione stessa di fronte a termini altamente connotanti come «giri, strati» (v. 31), all'insegna di un'asprezza che informa anche il tessuto fonico dei versi: «l'oMbRa Del DiSaMoRe/ Della DiSiDentificazione/ S'iMpoR-Rebbe qui nei giRi StRati e» (vv. 29-31). Tessuto che sembra distendersi, è vero, al giro di boa dell'ultimo verso, proteso già al ristabilimento di un carezzevole contatto con la Natura: «salti, nelle tue dolci tane?» (v. 32). La domanda che qui si svolge nel giro di sei versi e che si risolve in una brevissima risposta avversativa («Ma no. (...)») troverà una più vasta eco in *Conglomerati*, e precisamente in *Addio a Ligonàs*. Ciò consente un piccolo *excursus* di intertestualità zanzottiana, tutta gravitante attorno al toponimo-luogo<sup>41</sup> Ligonàs. La casa osteria entra «nella storia della letteratura»<sup>42</sup> in un testo in dialetto, *2 novembre*, che fa parte degli *Inediti*, generati «nel laboratorio di *Meteo* e a *Meteo* successivo»<sup>43</sup>. In questo testo, significativamente intitolato al giorno dei morti, ciò che sta scomparendo è il toponimo stesso, sbiadito dalle pieghe del tempo («drio drio la casona ciamada Ligonàs / (nome vecio 'fa '1 cuch / scrit alt sul mur parsora / ma adès assà 'ndar in malora)», vv. 6-9). Un verso, v. 10, «i era i era i era», «sembra fare eco alla bellezza e alla vitalità oramai perdute»<sup>44</sup>, ma risuona anche al v. 35 di *Ligonas II*: «tu mi hai ieri, ieri? accarezzato?». La differenza è che se nel primo testo ad essere 'minacciato d'estinzione' era la scritta sulla casa-osteria, nel secondo – una volta che il toponimo è stato ripristinato – è il luogo stesso, il Luogo per eccellenza: il paesaggio. Lo slittamento da una dimensione linguistica a una ontologica è evidente. Continuando in questa progressione si arriva a *Addio a Ligonàs*, il cui titolo già si fa esplicativo della tragedia di un definitivo abbandono in cui – a differenza delle sacche resistenziali di *Sovrimpressioni* – paesaggio e memoria vengono ugualmente asfaltate da una «pece di demenza» (*Addio a Ligonàs*, v. 21). In una perfetta consequenzialità («E così»: in questo modo inizia *Conglomerati*. Con una congiunzione consecutiva<sup>45</sup>) si chiude un cerchio: quel «disamore» così incombente e ipotetico diventa una certezza nella prima poesia di *Conglomerati*, con la definitiva constatazione di aver perso (vv. 3-5)

41 Un intero paragrafo della sua monografia su *Conglomerati* è dedicato da Paolo Steffan all'evoluzione di Ligonàs da toponimo a luogo, da cui in gran parte sono tratti gli spunti di questa mia parte di analisi. Cfr. P. Steffan, *Un «giardino di crode disperse». Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto*, Roma, Aracne, 2012, pp. 54-60.

42 Ivi, p. 55.

43 Ivi, p. 54.

44 Ivi, p. 56.

45 Ivi, p. 54.



tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese  
doveva difenderti, Ligonàs, circondato  
ormai da funebri viali di future “imprese”

Grazie a un io ormai afflitto da alzheimer<sup>46</sup>, definitivamente passato *di là*, Zanzotto può affermare che è una «cosca sera» (*Addio a Ligonàs*, v. 20) quella che gli «stralunati presagi» (v. 40) di *Sovrimpressioni* annunciavano: le sacche resistenziali necessarie alla sublimazione – la memoria, gli afori, l'amore – non ci sono più. *Di là* non servono più perché la sublimazione è avvenuta e perché della memoria resta solo la sua parte produttiva, e cioè il suo risvolto: l'oblio. Questa evaporazione totale va ad intaccare anche l'elemento maggiormente soggetto ad essa: l'acqua, categoria fondamentale fin dagli inizi della produzione poetica zanzottiana. Non potendo ripercorrere l'intera parabola, prima di gettare il *focus* su *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* e soprattutto sulle due rispettive prime sezioni, dirò solo che è stato osservato come a partire da *La Beltà* l'acqua vada man mano scomparendo lasciando emergere paesaggi sempre più asciutti<sup>47</sup> e mettendo a rischio la funzione di *logos* che alla pioggia era possibile attribuire<sup>48</sup>. Se la prima sezione di *Sovrimpressioni*, *Verso i Palù*, era ancora pervasa da una presenza acquifera indovinabile dagli oblò della casa-osteria<sup>49</sup>, nella prima parte di *Conglomerati* le «acquistare tracce» sono definitivamente scomparse: ciò che resta è al limite una presenza geologica dello scorrimento delle acque che ha generato rocce, stratificazioni, assetti compatti di terreno<sup>50</sup>. Si tocca qui la parte più buia di tutta la produzione di Zanzotto, in perfetta coincidenza con la definitiva scomparsa dell'acqua, di cui danno conto anche i titoli *Rio fu* e *Fu Marghera (?)*<sup>51</sup>. Ciò

46 Si rimanda almeno all'introduzione a *Conglomerati* di S. Dal Bianco. Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., soprattutto a pp. LXXII-LXXIII.

47 Per un'analisi diacronica del tema acqua in Zanzotto, cfr. J. Nimis, «Le acquigere tracce cancellasti»: per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 213-38. Per un'analisi più mirata sulle ultime raccolte cfr. Steffan, *Un «giardino di crode disperse»* cit., pp. 64-67.

48 Di «ipotetica funzione di *logos*» parla S. Dal Bianco nel commento a *Non si sa quanto verde (Meteo)*. Cfr. A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1999, p. 1672.

49 Così *Ligonàs I*, ai vv. 5-6: «(...) ai Palù / che dagli oblò de Ligonàs s'indovinano». Cfr. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 837. Per un'analisi dei primi due testi di *Verso i Palù*, per come essi traboccano di presenza di acque e per i loro legami con il tritico di *Ligonàs*, cfr. M.E. Romano, *Verso i Palù: i due testi brevi*, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia* cit., pp. 23-34.

50 Sulla complessa questione del significato stratificato di 'conglomerati' cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIX e ss. e Steffan, *Un «giardino di crode disperse»* cit., pp. 23-52.



che interessa è però mostrare come, rispetto all'evoluzione (distruzione) poetica e ambientale delle due sezioni (*Verso i Palù* e *Addio a Ligonàs*), il testo di *Ligonàs II* si ponga come imprescindibile punto di congiungimento. Nel testo l'acqua si presenta solo sotto le mentite spoglie di una traccia, indovinabile nelle «alte dilavate erbe» (v. 39), o di una preghiera al dio paesaggio a cui si chiede di manifestarsi «in piogge pure» (v. 41): pure, e dunque non inquinate, certo, ma anche, in qualche modo paradisiache<sup>52</sup>. Le modalità di cercare i segni di un trascorso e proiettarli in un altrove diventano evidenti anche qui, e con questo si può traghettare verso l'ultima tappa testuale della presente indagine.

### 2.3 Dal basso all'alto: una nuova prospettiva

Gremite assenze, ombre grementi alle spalle  
 di quanto fu e sarà,  
 petali petali amatamente dissolti  
 nelle alte dilavate erbe – e laggiù tra i meli  
 stralunati presagi di sera...

(vv. 36-40)

La compattezza di questi cinque versi, oltre ad essere garantita dai tre punti di sospensione finali che fungono da pausa necessaria prima di riversarsi sul finale «paternostrale»<sup>53</sup> del testo, sembra garantita dallo stile nominale degli enunciati che diventano una vera e propria 'scheggia' all'interno di un componimento più lungo. E questa scheggia, la cui sospensione è generata dall'assenza del verbo, diventa «fissaggio di istanti labili» con un procedimento simile al «vago mancamento degli haiku»<sup>54</sup>. È, insomma, il passaggio testuale in cui si tirano le fila e in cui memoria e presente, immagini rasserenanti e figurazioni ctonie, convergono verso quella tanto auspicata riduzione all'unità di cui lo stesso tessuto stilistico diventa

51 Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., pp. LXXIX-LXXX. Per un'analisi più approfondita cfr. M. Gagnolati, F. Southerden, «Dopo bevuta d'acqua pura di prato»: tornare all'Eden dantesco in Conglomerati, in *Zanzotto europeo, la sua poesia in movimento*, a cura di G. Bongiorno, A. Cortellessa e L. Toppan, Firenze, Franco Cesati, 2023, pp. 147-62, soprattutto alle pp. 147-49.

52 Cfr. Ivi.

53 Di «preghiera paternostale» parla Romano, *Verso i Palù: i due testi brevi* cit., p. 26.

54 Questa e le due precedenti sono citazioni tratte da Turra, *Trittico zanzottiano. Gli aforismi improbabili di Zanzotto* cit., p. 169, di cui riporto il brano completo: «A conferma del generale *pointillisme* che caratterizza l'ultima produzione di Zanzotto, e possibile isolare, all'interno di componimenti più lunghi, altre "schegge", che ricordano, nell'ambito di uno stile nominale che sia non enunciazione di una realtà permanente attraverso il tempo, ma fissaggio di istanti labili, il vago mancamento degli *haiku* giapponesi».

correlativo. La dissoluzione («dissolti», v. 38) si attua sia nell'ambiguità delle immagini, che in assenza di sintassi gerarchizzante sovrappone «assenze» e «petali» (quasi che le une possano essere apposizione degli altri e viceversa), sia nella voce poetica che ormai si azzerà nella mancanza di un punto di vista: anche l'io sta svanendo in due possibili direzioni, quella terrena delle ombre e quella sublimata della Natura<sup>55</sup>. L'uso del deittico «laggiù» (v. 39) si fa marca evidente di un innalzamento spazio-temporale: la minaccia che pochi versi prima abitava il 'qui' inizia ad essere dislocata in un altrove. O meglio: sono paesaggio, io e lingua a diventare un altrove. Ma data la concentrazione di spunti in questi versi, scelgo di dividerli in due parti (vv. 36-37 e vv. 38-40) per una migliore e più capillare analisi, dato ormai per accreditato la specularità molto forte tra le due parti.

### 2.3.1 Nei pressi di Dante: tradimento e traditori

Gremite assenze, ombre grementi alle spalle  
di quanto fu e sarà,

Avendo già analizzato la dimensione memoriale palesata nel verbo 'essere' duplicato al passato remoto e al futuro semplice («di quanto fu e sarà», v. 37), rimando a quanto detto sopra e passo ad analizzare quella che mi sembra un'altra dimensione memoriale: quella di Zanzotto autore, questa volta, nei confronti del 'miglior fabbro'<sup>56</sup>. Il primo verso è la 'quinta/silenzio' del palcoscenico dell'intera raccolta: «(...) lo scenario di *Sovrimpressioni* non prevede figure umane se non una folla di morti, che in quanto tali sono parte del paesaggio naturale (...)»<sup>57</sup>. Ma contiene anche una sovrimpressione dantesca nel sintagma «ombre grementi» (v. 36), sintagma su cui puntano i riflettori anche perché è geminazione in chiasmo con *variatio* del sintagma che lo precede: «gremite assenze, ombre grementi». *Repetita iuvant*, e i riflettori – tremolanti al vento della fortis-

55 Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXV, dove in relazione all'«anziano signore» di *Sovrimpressioni* nota che: «La sua massima aspirazione è di essere assunto, come loro, in ciò che fu paesaggio, o meglio, “assumersi” in esso, nel senso di trovare sé stesso nel disfacimento terrestre o nella sublimazione iperuranica».

56 Alla domanda di Niva Lorenzini: «Qual è il tuo “autore di sempre”? Il “miglior fabbro” [*Purg.* XXVI 117] che ha segnato il tuo percorso di scrittura, e in cui ti riconosci ancora oggi?», Zanzotto risponde: «Non avrei dubbi nel riconoscere il mio “miglior fabbro” nel “miglior fabbro” stesso dell'indicazione eliotiana, cioè in Dante. Dante è l'inventore della lingua. E il *fabbro*, cioè colui che *fa* e che *facendo* mostra il potere che ha questa sua lingua». Cfr. N. Lorenzini, *Il 'miglior fabbro', il realismo, il corpo-parola (colloquio con Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo, 5 gennaio 2009)*, «il Verri», 39 (2009), pp. 19-23: p. 19.

57 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIV.

sima allitterazione – si accendono. Le «ombre grementi» sono l'ultima tessera di un piccolo mosaico interno a *Ligonàs II* composto sotto la stella di Dante (si rimanda a quanto detto *supra*) e di un più ampio mosaico dell'intera produzione zanzottiana, se è vero che «la presenza dantesca in Zanzotto (prelevata per lo più dalla *Commedia*) e disseminata in frammenti, neoformazioni verbali, tracce lessicali, immagini, ammicchi e allusioni, diffondendosi come una polvere sottile sull'arco intero della scrittura, particolarmente da *IX Ecloghe* (1962) in poi»<sup>58</sup>.

Le ombre, peraltro *fil rouge* delle tre tappe qui in analisi (seppur variate nella loro accezione semantico-grammaticale), laddove rappresentano «gruppi, schiere di anime» sono già di per sé una non trascurabile spia dantesca<sup>59</sup>, accresciuta dal fatto che il sintagma composto da *ombre* + aggettivo è altamente produttivo nella *Commedia*. Se si considera poi che 'grementi' è un participio presente aggettivale (anch'esso ad alta frequenza in Dante<sup>60</sup>) mi sembra che la memoria, almeno a un primo livello ritmico-lessicale, non possa non rivolgersi alle «ombre dolenti» del canto XXXII dell'*Inferno*. Cerco di supportare questa affermazione con due brevi analisi: da una parte sottolineando la tenuta anche contenutistica di questa ripresa all'interno di *Ligonàs II*, dall'altra con un breve *excursus* sulla 'memoria scolastica' della *Commedia* che Zanzotto ha dimostrato di avere nella sua lunga produzione poetica e da cui non esula il canto infernale a cui faccio riferimento.

Siamo nella *Caina*, nel Cerchio IX dell'*Inferno*, e le «ombre dolenti nella ghiaccia» (*Inf.*, XXXII 35) sono le anime dei traditori dei congiunti. «No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]»: pur all'interno di una dinamica di familiarità e di una eliminazione fisica, come in Dante, il tradimento non si è consumato, ribaltando la gelida prospettiva della colpa e dell'espiazione infernale. Si potrebbe obiettare che manca la dimensione costitutiva del paesaggio infernale in questione, e cioè il gelo pervasivo, la «ghiaccia», appunto. Ma basta sporgersi nei due pannelli laterali del poemetto-trittico *Ligonàs* per ritrovare questa ambientazione (*Ligonàs I* e *Ligonàs III*) e relegarne l'assenza in *Ligonàs II* proprio in nome di una situazione, ancora dantescamente, di contrappasso. Se il tradimento non c'è stato diventa superflua la sua gelida espiazione: la colpa, se c'è stata, è stata subita dal paesaggio o perpetrata nei suoi confronti da un io che ha riversato su di lui ciò che non poteva avere. Un io che, adesso, vuole 'assumersi': un'assunzione anche di colpa, dunque, che risulta innecessaria dal momento che lo stesso «trauma» è diventata un'«idea», un'astrazione, e la storia, personale e del mondo, «non graffia

58 Cfr. G. Bongiorno, «Con miglior corso e con migliore stella». La forma dantesca in Andrea Zanzotto, «Parole rubate», 18 (dicembre 2018), *Speciale Dante: Un padre lontanissimo. Dante nel Novecento italiano*, a cura di G. Sangirardi, pp. 73-86: p. 76.

59 Cfr. F. Tollemache, D. Consoli, *Ombra*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, consultabile all'URL <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ombra\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ombra_(Enciclopedia-Dantesca)/)> (31/10/2024).

60 Cfr. I. Baldelli, *Participio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Appendice, Vol. 6, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978.

più come prima»<sup>61</sup>. L'Inferno è pronto, nella trilogia dell'oltremondo, a risalire il monte e vedere il paradiso: è anche per questo che «il tristo buco» (*Inf.* XXXII 2) può iniziare faticosamente a connotarsi come «dolce tana» (v. 32).

E poi «la memoria del Dante più scolastico»<sup>62</sup>, da cui non esulano il «'cocito' ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, 21 fino alla 'Caina' di *Laghi ghiacciati, sotto montagne*»<sup>63</sup> e ancora il XXXII dell'*Inferno* nella serie *Lacustri*, confluita come sezione in *Conglomerati*, ma che in *Sovrimpressioni* «avrebbe potuto insediarsi molto agevolmente»<sup>64</sup>. A procedere «cainamente» (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*, 4, v. 7) è soprattutto *Fosfeni* (1983), sia in qualità di raccolta per la sua diffusa dimensione fredda e invernale, sia specificamente per la sua poesia: (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*). Questa, oltre a gettare un ponte verso *Lacustri* per il tramite dantesco<sup>65</sup>, attraversa anche *Ligonàs II*. La memoria di uno stesso ipotesto letterario, sebbene nel testo di *Sovrimpressioni* così ben dissimulato, congiunge le due poesie attraverso il riemergere di identiche «tracce scritturali»<sup>66</sup>: Zanzotto pensava a quelle terzine dantesche sul 'lago di vetro'<sup>67</sup> quando in *Fosfeni* scriveva: «Strati per delizia ghiacciati» (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*, v. 31). E pensava a Dante e a sé stesso quando in *Ligonàs II* riproponeva: «s'imporrebbe qui nei giri, strati e» (v. 31). In questa 'fantasia di avvicinamento'<sup>68</sup> la traiettoria va da Dante a Zanzotto e da Zanzotto a sé stesso, con la leggerezza di una neve di petali dissolti.

### 2.3.2 Risalita (come in forma d'haiku?)

petali petali amatamente dissolti  
 nelle alte dilavate erbe – e laggiù tra i meli  
 stralunati presagi di sera...

61 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXV.

62 G. Bongiorno, "Con miglior corso e con migliore stella" cit., p. 76.

63 Ivi, p. 77.

64 Cfr. C. Martignoni, *Nel cerchio di Sovrimpressioni: per l'inedito Lacustri (2001)*, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia* cit., pp. 11-22: p. 12. Si rimanda a questo per un'analisi della serie che rintracci le vicinanze con altri testi zanzottiani (soprattutto della raccolta *Fosfeni*) attraverso alcuni riferimenti danteschi, di cui anche io, nella presente analisi, mi sono servita.

65 Cfr. Ivi, soprattutto pp. 12-16.

66 Così Zanzotto nella già ricordata nota a *Sovrimpressioni*. Cfr. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 947.

67 Cfr. *Inf.* XXII 23-24: «(...) un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembiante».

68 Di «fantasia di avvicinamento», con evidente riferimento alla produzione saggistica zanzottiana (vedi A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura: fantasie di avvicinamento*, a cura di G. Villalta, Milano, Mondadori, 2001), parla anche M. Natale in relazione alla modalità di approccio alle fonti letterarie da parte di Zanzotto. Cfr. M. Natale, *Leopardi e Le sere del dì di festa di Zanzotto*, in *Le estreme tracce del sublime. Studi sull'ultimo Zanzotto*, a cura di A. Russo Previtali, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2021, pp. 109-24: p. 111.

In questo «lieve coagulo di versi»<sup>69</sup>, il cui piglio nominale tradisce il raggiungimento di una «dimensione “asoggettuale”»<sup>70</sup> e dunque una sublimazione in atto, marcando così uno scarto rispetto al resto del testo, credo che possa non essere del tutto estraneo il modello degli *haiku* giapponesi, categoria ben praticata da Zanzotto. Basta citare *Haiku for a season*<sup>71</sup> o la vicinanza a questo modello – per restare in *Sovrimpressioni* – in alcuni frammenti di «Verso i Palù» per altre vie<sup>72</sup> – a tacere del «pointillisme che caratterizza l’ultima produzione di Zanzotto»<sup>73</sup> e in cui è possibile isolare alcune forme-*haiku* all’interno di testi lunghi – per comprendere la produttività di questa assimilazione nel poeta solighese. È possibile osservare come l’approccio zanzottiano alla forma giapponese si situi a metà tra fedeltà e innovazione: la prima senz’altro riscontrabile nel principio di evocazione naturale, la seconda nella trasgressione di «impostazioni canoniche quali la rigida scansione sillabica e la numerazione dei versi»<sup>74</sup>. Quale che sia la modalità di trasposizione che Zanzotto attua, è certo nel giro di tre versi viene condensato «un grande potenziale di energia»<sup>75</sup>, anche stilisticamente capace di raggiungere un livello di ‘pura percezione’, configurandosi come

un’arte che è per sua natura «anti-descrittiva nella misura in cui ogni stadio della cosa è immediatamente, caparbiamente, vittoriosamente trasformato in una fragile essenza di apparizione». Mentre «l’arte occidentale trasforma l’“impressione” in descrizione lo haiku non descrive mai», lo haiku eternizza la “piccola storia” della natura quotidiana e la fa vibrare attraverso ispirati contrasti sensoriali e logici che consentono «effetti di precisione e insieme di straniamento mirabili»<sup>76</sup>.

69 Di «lievi coaguli di versi» parla in relazione agli *haiku* lo stesso Zanzotto. Cfr. A. Zanzotto, *Prefazione a Cento haiku*, in Id., *Haiku for a season | per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Milano, Mondadori, 2019, p. 97.

70 D. Catulini, *Tra “lacune di luogo” e “iperspazi”:* poesia, percezione e immaginario in Andrea Zanzotto, [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Culture letterarie e filologiche, 30, 2018, p. 190.

71 Zanzotto ha composto una raccolta di novantuno pseudo-*haiku*, pubblicata per la prima volta nel 2012 (cfr. Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Chicago, The University of Chicago Press, 2012) e confluita poi nell’edizione Mondadori 2019 cit. Per entrare nel merito di quest’opera, cfr. D. Cherubini, *Haiku for a season | per una stagione: contestualizzazione dell’opera e commento di testi scelti*, «Per Leggere», vol. 22, n. 43 (2022), pp. 117-40.

72 Romano, *Verso i Palù: i due testi brevi* cit., p. 31: «“Verso i Palù” per altre vie motiva il titolo nel suo apparentarsi con gli pseudo haiku (è definizione d’autore) che popolano *Meteo*».

73 Turra, *Trittico zanzottiano. Gli aforismi improbabili di Zanzotto* cit., p. 169.

74 Cherubini, *Haiku for a season | per una stagione* cit., p. 120.

75 Catulini, *Tra “lacune di luogo” e “iperspazi”* cit., p. 13.

76 Cfr. Cherubini, *Haiku for a season | per una stagione* cit., p. 120.

Si tratta di un momento di sospensione non solo spazio-temporale ma anche linguistico-testuale<sup>77</sup> e che però non genera alcun tipo di stridore col testo in cui si trova ad essere incapsulato. La ‘poetica della sovrimpressione’ si trova a combaciare perfettamente con le modalità semantiche e testuali del frammento-*haiku*: se «il raddoppiamento asindetico della stessa voce»<sup>78</sup> (es. «petali, petali (...)») è strategia testuale ricorrente in *Sovrimpressioni*, la stessa figura rientra nel meccanismo di «parole-pause»<sup>79</sup> attraverso cui l’evocazione del dato naturale trova una «forma esatta»<sup>80</sup>. A questa evocazione-sospensione concorre anche l’impiego dell’avverbio in ‘mente’ («amatamente») che, svolgendo nel suo assetto modale una funzione anche connettiva<sup>81</sup>, riesce a rallentare la scansione e a «proiettare il testo in un presente assoluto»<sup>82</sup>. Tre versi di snodo, dunque, che, se hanno la capacità di astrarsi in qualche modo dal con-testo, mantengono al contempo una funzione di raccordo e rilancio rispetto a ciò che, rispettivamente, precede e a ciò che segue. I petali, per esempio, vengono menzionati due volte nel giro di due versi poco precedenti (vv. 33-34), una di esse proprio in relazione a quei meli («petali di meli») che adesso vengono relegati a un «laggiù», e l’altra con un nuovo raddoppiamento asindetico riferito alla repentinità del loro movimento: «rapide rapide nubi di petali». Dopo la terrificata domanda dei vv. 27-32, viene ripreso un fugace contatto con la natura non privo di qualche erotismo, pronto a riassorbirsi in una dimensione mentale e distaccata nella dissoluzione del dato reale: i petali sono infatti, adesso, «dissolti» e questo assottigliamento – come necessità di coincidenza, di «identità» – protende verso la preghiera finale tramite il quasi anagramma in fin di verso tra «dissolti» (v. 38) e «sottili» (v. 41). Allo stesso modo i «meli» (v. 39) si proiettano in rima assonanzata ipermetra sui «meriti» (v. 42) con cui si sigilla il verso più paternostrale di *Ligonàs II*, le «dilavate erbe» (v. 39) trovano un’eco nelle «piogge pure» (v. 41) e gli «stralunati presagi» (v. 40) – con un aggettivo di registro assolutamente colloquiale – trovano una pacificata corrispondenza nelle «lune» (v. 41) che suggellano la prima parte delle richieste al dio-paesaggio.

77 Catulini, *Tra “lacune di luogo” e “iperspazi”* cit., p. 191: «Per Barthes l’*haiku* garantirebbe un momento di riposo caratterizzato dall’arresto della “trottola verbale”».

78 Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?* cit., p. 217.

79 Catulini, *Tra “lacune di luogo” e “iperspazi”* cit., p. 190.

80 Così, citando Barthes, Catulini, *Tra “lacune di luogo” e “iperspazi”* cit., p. 13.

81 S. Dal Bianco, nella nota a *Epilogo. Appunti per un’Ecloga di IX Ecloghe*, parla di «strenua ricerca di definizione e di riparo nello stesso assetto “modale” (Avverbio in “mente”) e quindi relazionale, connettivo, della lingua»: cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1482.

82 Catulini, *Tra “lacune di luogo” e “iperspazi”* cit., p. 228.

### 3. Un «reciproco scambio»: per finire

Nel giro degli otto versi finali di *Ligonàs II*, le mani si congiungono in preghiera: «la religio della Natura si consolida in Zanzotto proprio in quanto non esiste più il paesaggio, ma solo la sua memoria (...)»<sup>83</sup>. L'attacco – «In petali, piogge pure, lune sottili», v. 41 – il cui «tessuto sonoro» si dimostra «in grado da solo di creare una struttura logico-semanticamente sovrimpressa al significato e al senso complessivo del testo»<sup>84</sup> (la *P* di *Petali* riecheggia nelle successive *Piogge* e poi a sua volta in *Pure* che assuona con *lune*), sfocia nel verso-cardine di questa invocazione-preghiera: «dacci secondo i nostri meriti», v. 42. Qui, infatti, prende il via un nuovo tessuto anaforico che – similmente a quanto avveniva con il «tu» nella prima parte della poesia – seppure nella differenza grammaticale dei termini proietta il suo suono fino al penultimo verso: dacci/ dà/ da/ dalle. Ma verso-cardine anche perché si assiste all'allargamento plurale del pronome (dacci) che, se non sembra denotare nessuno slancio comunitario dal momento che «lo scenario di *Sovrimpressioni* non prevede figure umane se non una folla di morti»<sup>85</sup>, si sovrimprime agilmente a «dacci oggi il nostro pane quotidiano» del Padre Nostro. I «meriti», in cui riecheggiano anche – ribaltati – «i nostri debiti» della preghiera, credo che possano assumere una vicinanza etimologica con il «pane quotidiano»: «merito» deriva da *mereo*, da cui anche *merenda*, che sono sì le «cose da meritare» ma anche il meritato nutrimento. Quest'ultimo, si sa, è ulteriore *senhal* di poesia, visto che «nel corpo-a-corpo ingaggiato con la realtà naturale la poesia se ne nutre, e quindi non solo ruba ma morde, addenta, taglia, seziona, incide, trapunge, quando addirittura non «imbavaglia»<sup>86</sup>. Oltraggio linguistico che qui, però, si riassorbe in una dimensione di nutrimento pentecostale, calato dall'alto, senza alcuna invasività. Tutto converge affinché paesaggio, io e poesia si trovino dalla stessa parte, senza più lotte, in «reciproco scambio» (v. 45). Da qui la richiesta, in seno a una ricostituzione/riunione, di quegli elementi naturali che erano stralunati, dissolti o solo residuali: e quindi, in ordine, la trasformazione in «lune» di «stralunati presagi»; il riemergere dei «petali»; il ritorno dell'acqua, dopo essersi ridotta a traccia residuale nelle erbe dilavate, sottoforma di «piogge pure». Quest'ultime sembrano peraltro proiettarsi nell'«acqua pura» di un testo della quinta sezione di *Conglomerati: 27 novembre*. Qui, nella progressione ascensionale della raccolta del 2009, siamo in un contesto di sublimazione avvenuta (*Isola del morti* – *Sublimerie*, si intitola la sezione): se le «piogge pure» fungono da evoca-

83 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXVI.

84 Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpressioni* cit., p. 274.

85 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIV.

86 S. Dal Bianco, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Per Andrea Zanzotto. Atti del convegno* (Firenze, 29 novembre 2011), a cura di M.G. Beverini Del Santo e M. Marchi, Firenze, Polistampa, 2012, pp. 7-22: p. 14.



zione memoriale in funzione di un innalzamento/assunzione, in *27 novembre* quest'ultima è già avvenuta e la memoria può diventare dimenticanza, anche attraverso un procedimento edenico dantesco<sup>87</sup>. «Dopo bevuta di acqua pura di prato»<sup>88</sup>: e cioè dopo il Lete, al cospetto di dio. In *Ligonàs II* lo sguardo non è ancora orizzontale ma procede dalle «finestrelle-occhi» (v. 47) della «gran casa» (v.46) – e l'aggettivo di grandezza sembra avere un riflesso grafico-intonativo nel maiuscolo di LIGONÀS: unico punto di vista rimasto possibile dopo l'annullamento/assunzione del soggetto. Si tratta di un vettore verticale supportato formalmente dalla verticalità garantita dall'intensificarsi di rime-assonanze: tre versi (43–45) si distendono a rima baciata (*immensi : pensi : sensi*) e il dittico finale si sigilla in una forte assonanza anche semantica (*nulla : assuma*). Rimane apparentemente irrelato il verso che si chiude con la parola-tema «LIGONÀS» che però rima a distanza con il «sarà» del v. 37. Ma soprattutto – in questa proiezione al futuro attraverso 'ciò che resta' – facendo leva sull'intuizione di Dal Bianco<sup>89</sup> intorno a *Oltranza, oltraggio*, sembra rimare *in absentia* con Beltà: ed anzi, necessariamente, con «nuove vie di Beltà»<sup>90</sup>.

Il testo, dopo essere stato attraversato da tutta una serie di problematiche binarietà, si chiude con un intento di individuazione, di riduzione a uno. Risultato reso possibile dall'attraversamento di «(...) entrambi i sensi / del sublime – l'infame e l'illustre»<sup>91</sup>.

Che è a dire, in questa invocazione-preghiera: come in cielo, così in terra.

87 Per un'analisi di questo testo, anche nella sua intertestualità con l'Eden dantesco a cui mi rifaccio, cfr. Gragnolati, Southerden, «Dopo bevuta d'acqua pura di prato» cit.

88 *Conglomerati, 27 novembre*, v. 12. Cfr. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 1079.

89 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1487.

90 Cfr. *supra*, nota 5. Viene peraltro assunto a titolo di un significativo contributo sull'intertestualità dantesca in Zanzotto e a cui, per stringenti affinità con la presente indagine, si rimanda: cfr. M. Colella, «Nuove vie di Beltà». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25 (2018), pp. 213–31.

91 I versi sono tratti dalla poesia eponima *La vita in versi* di Giovanni Giudici. Cfr. G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, p. 115.



## ANDREA RAGAZZO

## Su Ligonàs III

## III

*(Ligonàs)*

Luce raggiunta infine, raggiungibile in  
ogni sua più riposta volontà  
di astrarsi e separarsi – ma inducendo  
e producendo il creabile

Eppure è come priva di consistenze 5  
tanto è limpida e dilavata  
tanto è soccorrevole e conosciuta  
tanto è felicemente sconosciuta

Luce che è pur sempre da indagare  
e che si fa amare così a perdiffato 10  
ma anche con calma divina  
come bambina o sorella  
E c'è presa, in lei, di inutili e pur sagge  
forze che sublime-mente  
vengono sperperate ed anche risparmiate – 15  
equilibrio e risparmio in forre e piagge  
e pure vento di innumerabili prospettive  
e ciò che chiama a rincorrere, a  
voglie di inseguimenti – e ora  
ora – dalle finestrelle sempre fervideliete 20  
di Ligonàs

s'involve e cede, brevissima spuma  
ultima dei giorni della bruma,\* e poi stella  
dell'ineguagliabile golfo di nadir  
trasfuso da sogni e notti onir 25  
oniriche, effuso alluso.

Vagare e sopore  
ma che trabocchi inavvertitamente,  
orienti il niente e sei pur sempre in fase

di ristorare da ogni dubbioso esito da ogni remora da ogni dispersa frase.	30
Così che par che tutto in collinari accenni resi pulviscolo di mirabilia somigli a quanto si assottiglia d'orizzonti, così che sia fonte di molto più che sé, prati da sé figliantisi col verde del frumento nel refolo d'un accento.	35
E una fogliola che cadendo, sola, nel lontanissimo di un centro senza senso, in un dove eccentrico nel suo stare, ad ogni cosa fornisce prove: luce in sé intenta a sfidarsi a sfidare.	40
	45

\* *Bruma*: da “brevissuma (dies)” è il giorno dell’equinozio d’inverno. In precedenza caduto sulla pagina come impossibile desiderio–distrazione che è ovviamente da ridurre al solito solstizio. [N. d. A.]

La terza poesia della serie di *Ligonàs*, interna alla più ampia prima sezione di *Sovrimpressioni* (2001) – *Verso i Palù* – si apre nel segno di un’inconsistenza: il titolo e toponimo<sup>1</sup>, apparso in stampatello maiuscolo (LIGONÀS) a inizio di serie, e subito indebolito dal corsivo (*Ligonàs*) del secondo testo, è ora riportato tra parentesi tonde (*(Ligonàs)*), come a testimoniare il progressivo dissolvimento del luogo che si concluderà nell’*Addio*<sup>2</sup> alla casa–osteria, circondata ormai – in *Conglomerati* (2009) – da «funebri viali di future “imprese”» e «grulle gru»<sup>3</sup>. Se la prima inconsistenza è paesistica, non solo per la precarietà dell’edificio di campagna, ma per la plastificazione<sup>4</sup> di un paesaggio sottoposto sempre più alla coltura intensiva della vite, alla speculazione edilizia e all’antropizzazione, inconsistente è anche il soggetto del testo, «anziano signore, la cui mente è data per difettosa»<sup>5</sup>, e insieme elemento in stretta continuità con i suoi dintorni, a

1 Così la nota dell’autore sul titolo e toponimo della serie: «Grande casa–osteria in aperta campagna. Il toponimo, di origine incerta, figurava sulla facciata. Nel tempo scomparve e ora è stato ripristinato». In A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. 837.

2 *Addio a Ligonàs* è il titolo della prima sezione di *Conglomerati* (2009).

3 Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 953.

4 Cfr. S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. LXIV.

5 Ivi, p. LXIII.

contatto con un ambiente in cui auspica di essere «assunto»<sup>6</sup>. Questa condizione ben si riassume con quanto scrive Stefano Dal Bianco nella sua introduzione alla raccolta: «Paesaggio e soggetto sono ora davvero nella stessa barca: entrambi ci sono e non ci sono»<sup>7</sup>. Immediata controprova di ciò è la totale assenza della prima persona nel testo, la cui tensione allocutiva è allentata in una terza persona singolare “assoluta”, quasi mai afferrabile o circoscrivibile, per giunta imperniata su soggetti non ben definibili, laddove non sottointesi (*Luce raggiunta infine; così che par che tutto... somigli; E una fogliola che cadendo... ad ogni cosa fornisce prove*). Compare così, con la soppressione dell’articolo, il primo termine da *indagare*: «Luce». Capire cosa sia questa *luce* implica dover tenere presente (come di consueto per l’autore) quanto di Zanzotto viene prima: sicuramente nel secondo testo della serie, dove l’assunzione nel paesaggio prende la forma di un auspicio/preghiera che proietta il soggetto in una condizione mentale estatica e perciò “illuminata”; ma anche e soprattutto nelle raccolte precedenti. La luce era in *Meteo* (1996) il tramite per cui quel «non-si-sa» del verde poteva radunarsi in suono («Forse non-si-sa per un / sordo movimento di luce si / distilla in un suono effimero, e sa»<sup>8</sup>); e nel «grande abbaglio» riflesso della neve all’inizio de *La Beltà* (1968) era la «fonte di messaggi», ciò che sta dentro e dietro il paesaggio, potenzialmente raggiungibile eppure sempre separata, «più in là»<sup>9</sup>. Insomma ciò che Zanzotto intende evocare è molto più che un dato di realtà:

Diventa oggetto della poesia l’intercambiabilità – di tipo misticheggiante (...) – tra l’io e il paesaggio. (...) Diventa oggetto della poesia l’unica possibilità conoscitiva pensabile, sebbene anch’essa assurda, che è quella metafisica, l’interpretazione del mondo *sub specie aeternitatis*<sup>10</sup>.

*Luce* è l’essenza stessa del mondo e della poesia, entità costantemente *astratta* ma in grado di *indurre e produrre il creabile*. E a ben vedere il termine assume un’importanza anche strutturale rilevante, ripetuto in anafora a distanza all’inizio della seconda strofa (/ *Luce... // Luce...*) e in chiusura, all’ultimo verso (/ *Luce... / ... / luce...*), occupandosi di favorire la coesione in un testo sintatticamente piuttosto disarticolato. Qui come in seguito: a fronte di una sintassi non gerarchica sono elementi linguistici o stilistici residuali a movimentare il discorso. Le

6 Cfr. *Ligonàs II*, in chiusura: «da questa gran casa LIGONÀS / dalle sue finestrelle-occhi all’orlo del nulla / io ti individui per sempre e in te mi assuma».

7 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII.

8 Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 791.

9 Tra virgolette alcune citazioni dai primi testi de *La Beltà* (1968), in Zanzotto, *Tutte le poesie* cit.: «grande abbaglio» (in *La perfezione della neve*, p. 237); «fonte di messaggi» (in *Sì, ancora la neve*, p. 241); «più in là» (in *Oltranza oltraggio*, p. 233).

10 P.P. Pasolini, *Principio di un «engagement»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1999, p. 1208.

figure di ripetizione e accumulazione lavorano in questo senso, come si riscontra nella prima strofa del testo:

Luce raggiunta infine, raggiungibile in  
 ogni sua più riposta volontà  
 di astrarsi e separarsi – ma inducendo  
                                   e producendo il creabile  
 Eppure è come priva di consistenze  
 tanto è limpida e dilavata  
 tanto è soccorrevole e conosciuta  
 tanto è felicemente sconosciuta

Nei primi quattro versi la figura che genera il discorso (in assenza di predicati espliciti) è la dittologia, aggettivale asindetica con poliptoto (*raggiunta...*, *raggiungibile*), verbale sindetica con omoteleuto (*astrarsi e separarsi*) e derivatio (*inducendo / e producendo*); poi ribattuta anche nelle coppie aggettivali sindetiche (*limpida e dilavata*; *soccorrevole e conosciuta*). Nella seconda parte l'anafora a contatto (*/ tanto è... / tanto è... / tanto è...*) origina i versi. Due osservazioni a riguardo: a) l'iterazione ha davvero funzione "dinamizzante", "propulsiva", anche laddove la norma prevederebbe un irrigidimento del testo. A contatto, infatti, «le figure della ripetizione arrestano la corrente dell'informazione»<sup>11</sup>, la «replica contraddice la progressione lineare del discorso 'prosastico' che si dà per addizione di differenze (...) e costringe a soffermarsi su un singolo segmento testuale»<sup>12</sup>. È ciò che ci si aspetterebbe dalla triplice anafora più sopra descritta (*/ tanto è... / tanto è... / tanto è...*); eppure l'effetto di stasi è come subitamente movimentato dalla sovrapposizione di più operazioni stilistiche. In primo luogo l'uso delle dittologie recupera in parte quella progressione 'prosastica' cui si accennava sopra, con l'addizione sindetica di aggettivi che spingono in avanti il verso. In aggiunta a ciò il parallelismo sintattico dei primi due versi anaforici (*tanto è limpida e dilavata / tanto è soccorrevole e conosciuta*), per inerzia proiettato mentalmente anche nel terzo (si è portati a prevedere la stessa struttura: anafora + dittologia aggettivale), è messo in crisi dalla comparsa dell'avverbio *felicemente*, idealmente sostituito al primo membro della dittologia. Infine il trattamento ritmico dei versi induce una pronuncia minimamente differenziata del sintagma anaforico:

tanto è limpida e dilavata	1 - 3 - - - - 8 -
tanto è soccorrevole e sconosciuta	1 - - - 5 - - - - 10 -
tanto è felicemente sconosciuta	1 - - - - 6 - - - 10 -

11 H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1967 (trad. it. *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 132).

12 M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS, 2020, pp. 16-17.

Lo scorrimento ritmico in avanti dell'ictus centrale dei singoli versi ha un effetto non secondario sulla consistenza fonica della *è* del verbo. Nel primo verso la vocale è quasi completamente assorbita dalla sinalefe per via dei due ictus ravvicinati su *tanto* e *limpida*. Nel secondo verso l'ictus di quinta lascia spazio a una possibile esitazione sul fonema *è*, sicuramente pronunciato più intensamente, ma non sufficientemente per far ipotizzare due ictus ribattuti in prima e seconda sede sillabica. Nel terzo verso si è portati a percepire la mancanza di un appoggio fonico entro i quattro spazi atoni (tra la seconda e la quinta) prima dell'ictus centrale spostato in sesta sede; è qui che la tentazione di pronunciare convintamente la *è* del verbo (forse addirittura sacrificando la sinalefe *tanto è*, dunque staccando e ipotizzando un ictus di terza su *è*?) diventa una soluzione possibile. Ciò che conta, pertanto, è che la rigidezza della struttura iterativa è destabilizzata anche sul piano fonico; b) le figure di ripetizione/accumulazione assumono non solo, in questo caso, la funzione di sostenere la sintassi, ma trascrivono in stile il concetto stesso di *sovrimpressione* che fa capo al libro:

Quale specifica strategia stilistico-linguistica sostanzia e formalizza il nucleo della «sovrimpressione»? (...) È ovvio che vi assumono rilievo centrale il ri-torno, il ri-conoscimento, la re-visione: come limpidamente enuncia la nota d'autore (...): «Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali», dove è chiara la connessione paesaggio/ritorno/scrittura. Se questa è la modalità motivica di base che genera il titolo allucinatorio e sdoppiato, eloquentissimo, essa si palesa in quelle varie forme morfologiche e ritmiche che segnalano nesso e legame, rivisitazione e ripetizione<sup>13</sup>.

Non è un caso, allora, l'alta frequenza della dittologia<sup>14</sup>, espediente retorico qui votato a 'sovrainprimere' un significato secondo a ciascun elemento linguistico, delle riprese anaforiche<sup>15</sup> o delle figure di ripetizione di 'rilancio'<sup>16</sup>. Nonostante l'impiego di queste strategie retoriche non sia affatto nuovo per l'autore («Il fenomeno, si sa, è da sempre carissimo a Zanzotto, in tipologie svariate, numerose e molto inventive»<sup>17</sup>), e il significato primo della *sovrimpressione* rimanga il «riemergere di parole, storie e figure antiche, carpite dall'esilio di un tempo

13 C. Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*. Atti del Convegno Internazionale (Università di Bologna, 23 novembre 2006), a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 215-16.

14 Si aggiungano alle dittologie già incontrate: *bambina o sorella; inutili e pur sagge; sperperate ed anche risparmiate; equilibrio e risparmio; forre e piagge; s'involve e cede; sogni e notti; effuso alluso; Vagare e sopore*.

15 Si aggiungano alle anafore già incontrate: */ e pure vento... / e ciò che... /; / ...a rincorrere, a / voglie di inseguimenti... /; / ...da ogni / dubbioso esito da ogni / remora da ogni dispera frase /; / Così che... / ... / ...così che... /; / ...a sfidarsi a sfidare /*.

16 Si vedano le due anadiplosi: */ ...e ora / ora... /; / di molto più che sé, prati da sé / ... /*.

17 Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?* cit., p. 216.

alieno ma pur confuso con quello reale» (A. Z., «Corriere della Sera», 18 giugno 2001), un «venire a galla' [che] coinvolge pertanto sia temi e luoghi sia vere e proprie criptocitazioni, sintagmi, espressioni precise che affiorano smemoratamente, in modo del tutto preterintenzionale, dai libri precedenti di Zanzotto»<sup>18</sup>, potrebbe darsi un'accezione del termine persino *sub specie* formale.

Dopo lo stacco interstrofico (vv. 8-9), la ripresa anaforica di *luce* proietta il termine in una similitudine (*Luce... che si fa amare così a perdiffiato... come bambina o sorella*) che registra un indebolimento degli elementi di erotizzazione del paesaggio<sup>19</sup> tipici della scrittura dell'autore, evidentemente a causa di un invecchiare del soggetto vissuto come lenta sparizione dell'io (biografico e lirico): persiste la declinazione paesaggistica al femminile, ma ormai definitivamente familiare, amichevole. Eppure c'è ancora *presa, in lei*, possibilità di percepire e trascrivere il paesaggio, pur con forze esili (*inutili*) e senili (*sagge*), che *sublime-mente*<sup>20</sup> vengono *sperperate* di fronte all'inconsistenza dei luoghi, all'inafferrabile realtà del *più in là*, e *risparmiate* nelle pause di scrittura. A questo punto (vv. 16-17) si assiste a un allargamento vertiginoso di prospettiva (*forre e piagge / e pure vento di innumerabili prospettive*) in occorrenza della parola *vento*, senhal di poesia<sup>21</sup> che prosegue la metafora di scrittura, fino a rievocare *ciò che chiama a rincorrere, a voglie di inseguimenti*, altro rimando intertestuale all'elusività già incontrata in *Oltranza Oltraggio*<sup>22</sup>, nella *Beltà*, e soprattutto alle rincorse degli «slalom in ascesa»<sup>23</sup> in *Fosfeni*. Questa dilatazione spazio-temporale (nello spazio, in *forre e piagge*; nel tempo, nel riflusso di zone di scrittura precedenti) viene improvvisamente compressa nel qui e ora di Ligonàs:

equilibrio e risparmio in forre e piagge  
 e pure vento di innumerabili prospettive  
 e ciò che chiama a rincorrere, a  
 voglie di inseguimenti – e ora  
 ora – dalle finestrelle sempre fervideliete  
 di Ligonàs

18 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII.

19 Cfr. A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

20 Sulla memoria dantesca del termine si veda: M. Baldelli, *Per una lettura di Ligonàs II. Binarietà e sovrimpressioni*, p. 135.

21 Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXXVI.

22 Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 232.

23 Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. XLVII: «Lo sguardo rasoterra del *Galateo in bosco* si apre qui su un paesaggio del tutto diverso. A nord di Pieve di Soligo «le sagome astratte delle Dolomiti (...) si possono sentire come scivoli rivolti verso l'alto, invitano a degli 'slalom in ascesa' verso una luce atemporale, maticata» (A. Z., in «Ateneo Veneto», XVIII, 1-2, 1980)».

La costruzione retorica e versale del brano rende magistralmente questo senso di ‘compressione’ dello spazio-tempo: a seguito dell’allargamento di campo più sopra menzionato, alle *rincorse* e agli *inseguimenti*, giunge impensato a fine verso il deittico temporale *ora* – si noti la strategia retorica di catalizzazione dell’attenzione in punta di verso tramite la drastica inarcatura su preposizione del verso precedente (*e ciò che chiama a rincorrere, a / voglie di inseguimenti...*) che contribuisce a isolare il finale del verso successivo, conformemente ai segni paragrafematici (*/ ... a rincorrere, a / voglie di inseguimenti – e ora /*) – reiterato in anadiplosi metrica e come racchiuso in una pronuncia interiore, conseguenza della gestione delle pause mentali nei versi precedenti, della *pronuntiatio aumentata* della seconda realizzazione del termine nella ripetizione<sup>24</sup>, degli a capo e dei segni tipografici (*voglie di inseguimenti – e ora / ora – dalle finestrelle sempre fervidelite di Ligonàs*). Improvvisamente, *dalle finestrelle sempre fervidelite*<sup>25</sup> di Ligonàs, «tutte le ere storiche [così come i luoghi esistenti, esistiti e in via di estinzione] si restringono in un punto e si danno la mano, si affratellano»<sup>26</sup>. La visione dal punto di osservazione dell’osteria è come sdoppiata tra ciò che si percepisce immediatamente fuori dal vetro e ciò che da millenni fermenta sotto il dato naturale percettibile, che ha portato quell’angolo di natura a essere quel che è. E dunque anche uno dei pochi frammenti di realtà extratestuale intuibile nel senso della proposizione ricostruita *Luce... che ora s’involge e cede*, ossia ultima luce del giorno, prossima alla notte e alle stelle (*e poi stella*), viene immediatamente allontanato nei *megasecoli* della ciclicità delle stagioni (*brevissima spuma / ultima dei giorni della bruma*<sup>27</sup>) e nell’assolutamente distante del *nadir*, punto diametralmente opposto allo zenit, verticale e tangente il piano di osservazione astronomica in direzione dell’emi-

24 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* cit., pp. 132-33.

25 Per la ‘neoformazione’ si veda G. Frene, *Aspetti linguistici e stilistici nella poesia di Sovrimpresioni*, in *Andrea Zanzotto: la natura, l’idioma*. Atti del Convegno Internazionale (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014), a cura di F. Carbognin, Treviso, Canova, 2018, p. 267.

26 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXV. Sulle sovrapposizioni spazio-temporali si veda B. Restelli, *Nella stratificazione della neve: una lettura per Ligonàs I*, pp. 122-23.

27 Critica la nota dell’autore: «*Bruma*: da “brevissima (dies)” è il giorno dell’equinozio d’inverno. In precedenza caduto sulla pagina come impossibile desiderio-distrazione che è ovviamente da ridurre al solito solstizio». Parte integrante del testo stesso, come solitamente accade nell’ultimo Zanzotto, la nota può sembrare a prima vista fuorviante, ma consente in primo luogo di immettere nel testo la ciclicità delle stagioni, altro inesauribile *ritorno sovrimpresivo* al già vissuto (e del già scritto, rimando al commento di Dal Bianco per la ciclicità stagionale di *Dietro il paesaggio*), e ulteriormente di richiamare nel testo quel *desiderio-distrazione* che in precedenza aveva attraversato la mente del poeta: il soggetto stesso, confondendo solstizio ed equinozio in un lapsus, sembra aver desiderato una maggiore durata del giorno, e dunque, metaforicamente, la possibilità di restare più a lungo a contatto con la *luce* del *più in là*.

sfero celeste invisibile. Questo «irraggiamento sovrimprensivo»<sup>28</sup> si distende sparpagliando nel testo rimandi ad alcune delle costellazioni semantiche più care a Zanzotto, metafore di antichissima ideazione che attraversano l'intera opera del poeta: è il caso dell'area di significato che ruota intorno al vino e agli stati di semi-coscienza<sup>29</sup> (*trasfuso da sogni e notti onir / oniriche, effuso alluso. / Vagare e sopore*), unita al *ristoro* nell'immenso donativo del paesaggio<sup>30</sup>, e al circolo, all'atollo<sup>31</sup> (*golfo*). Il gioco delle rime (*spUMA : brUMA; nadIR : onIR*) ha la duplice funzione di emarginare anche visivamente la lontanissima luce stellare (*stella* figura sostanzialmente come parola-rima irrelata):

s'involva e cede, brevissima spUMA  
 ultima dei giorni della brUMA<sup>2</sup>, e poi stella  
 dell'ineguagliabile golfo di nadIR  
 trasfuso da sogni e notti onIR

e di immettere nella testura il *tic* tipicamente zanzottiano della balbuzie, del balbettio<sup>32</sup>: la difficoltà di trovarsi a rimare con *nadir* procura, come per distrazione sonora, l'omissione delle sillabe postoniche nella sdrucchiola *oniriche* (ma salvando la vibrante *r* che ricalca la terminazione di *nadir*), subito ricomposta nel verso aggettante che segue (*trasfuso da sogni e notti onir / oniriche, effuso alluso*), in protrazione di percezione sonora (*effUSO : allUSO*; riallacciati all'incipit del verso che precede il balbettio: *trasfUSO*).

A questo punto (vv. 33-34), dopo la lunga carrellata di luoghi, costellazioni metaforiche, fasi di scrittura e tempi *sovrimpresi*, si sprofonda nel pieno della *per-*

28 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXXIII.

29 Cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1397: «“Il vino e il miele nei cellieri / è tanto dolce che duole”: vino e miele impersoneranno la poesia in tutta la produzione successiva».

30 Cfr. l'estratto dal docufilm *Ritratti. Andrea Zanzotto. Una voce unica nella poesia del Novecento*, a cura di C. Mazzacurati e M. Paolini, 2000: «Per me il paesaggio è trovarmi prima di tutto di fronte a una grande offerta, a un immenso donativo che corrisponde proprio all'ampiezza dell'orizzonte».

31 Cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1409: «Oltre a Der Archipelagus di Hölderlin, il titolo [Atollo] si richiama alle fantasticherie geografiche infantili (...) e non ha un significato univoco: allude all'emisfero circolare illuminato dalla luce diurna, alla cerchia dei monti intorno a Pieve, ma anche ai depositi alluvionali del Soligo, sul cui greto sabbioso Z. era solito giocare da bambino, scavando canaletti e innalzando castelli».

32 Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. XXVIII: «L'armamentario delle figure foniche è portato all'incandescenza, organizzando direttamente la produzione del senso. Il procedimento dominante è l'allitterazione, che a volte viene addirittura provocata artificialmente, dando luogo a balbettii e effetti ecolalici...».



cezione trascendentale del paesaggio<sup>33</sup>, e la sensazione è quella di trovarsi lì, a fianco del soggetto lirico, di fronte a una veduta collinare (*in collinari accenni*), nel tentativo di captare ciò che è sotterrato nel profilo dei colli (*par che tutto... somigli a quanto si assottiglia d'orizzonti*) e nel verde dei prati<sup>34</sup> (*prati da sé figliantisi col verde del frumento*). Il rapporto tra io e paesaggio tocca l'apice del suo processo osmotico, si assiste a un:

“movimento di andata e ritorno”, o di “scambio”, tra l'io in continua e perenne autoformazione e il paesaggio come orizzonte percettivo totale, come “mondo”. (...) Questo scambio (...) consisterebbe (...) in un gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre “più in là” rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana)<sup>35</sup>.

Pur senza riuscire a beneficiare stabilmente della *fonte di messaggi* (*fonte di molto più che sé*), realtà astratta e separata, oltre il paesaggio, il momento di *luce raggiunta* sembra propizio per provare a tradurre in scrittura (*nel refolo di un accento*) ciò che di più profondo esiste nel dato naturale. È probabilmente questa particolare condizione del soggetto che induce, complice lo sforzo della trascrizione, l'unica progressione ipotattica del testo (*Così che...*). La consecutiva (*Così che par che tutto*) che insolitamente comincia il periodo – dopo il verso aggettante (*remora da ogni dispersa frase*) che in apparenza chiude il periodo precedente – si lega in realtà all'accumulazione informativa che viene prima (*orienti il niente e sei pur sempre in fase / di ristorare...*), in modo da rendere necessaria l'abolizione mentale del punto che interrompe lo sviluppo logico ‘*A così che B*’ voluto dalla subordinata in questione. La costruzione denuncia nell'immediato un utilizzo stentato dell'ipotassi, inframezzata da una punteggiatura tipica della giustapposizione paratattica laddove la norma scongiurerebbe l'interruzione del discorso. Detto altrimenti: un unico lungo periodo (vv. 27–40) è come esteriormente scomposto in due periodi più brevi e giustapposti (vv. 27–32; vv. 32–40) a dispetto della giuntura ipotattica (*Così che*). A fronte dell'inadempienza dei nessi subordinanti<sup>36</sup> il discorso si comporta in maniera non diversa dalla tendenza prevalente della paratassi: la tenuta sintattica è costantemente messa in crisi. Siamo in prossimità di ciò che Mengaldo nominava «ingorgo del “molto”»:

33 Cfr. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXIII.

34 Cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1672, commento a *Non si sa quanto verde...* (p. 825).

35 Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra* cit., pp. 32–33.

36 Dovuta anche all'ambiguità semantica che caratterizza il brano: lo schema *A così che B* tende a perdersi nelle sconessioni del significato.

Zanzotto registra e quasi provoca l'ingorgo del "molto", che proprio in quanto tale non è mai un *tutto*; il suo discorso poetico vive secondo una costruzione per continue aggiunzioni e "staccati", che non è mai centripeta e unitaria, ma si dà come tentativo e fuga, balbettio ed emorragia<sup>37</sup>.

I diversi e simultanei fattori che provocano questa configurazione dispersiva del testo, al di là delle ragioni psichiche, vanno rintracciati sul piano stilistico: l'atrofizzazione della sintassi – frequentemente non gerarchica né progressiva nei segmenti paratattici; instabile e cedevole nella (dis)organizzazione ipotattica – e la concomitante sovradeterminazione di elementi secondari della catena fonosintattica<sup>38</sup> (aggettivi, participi, infiniti, gerundi, avverbi, figure di ripetizione e di suono) cui è affidata l'unica possibilità propulsiva del testo, unita a un profilo intonativo costitutivamente incerto, in bilico tra ascendente e conclusivo (*Così che par che tutto / in collinari accenni resi / pulviscolo di mirabilia / somigli a quanto si assottiglia / d'orizzonti, così che sia fonte / di molto più che sé, prati da sé / figliantisi col verde del frumento / nel refolo d'un accento.*), restituiscono quella duplice sensazione, così tipica in Zanzotto, di possibile chiusura a ogni verso, e contemporaneamente di un avanzamento che potrebbe protrarsi all'infinito, figurando, appunto, come *tentativo e fuga, balbettio ed emorragia*.

Individuati ormai gli elementi sintattici che frammentano il discorso, sarà utile soffermarsi un istante sui principi fonico-sintattici normalmente di secondaria importanza che in questa poesia sopperiscono alle carenze macrosintattiche:

Vagare e sopore  
 ma che trabocchi inavvertitamente,  
 orienti il niente e sei pur sempre in fase  
 di ristorare da ogni  
 dubbioso esito da ogni  
                                 remora da ogni dispersa frase.

Così che par che tutto  
 in collinari accenni resi  
 pulviscolo di mirabilia  
 somigli a quanto si assottiglia  
 d'orizzonti, così che sia fonte  
 di molto più che sé, prati da sé

37 P.V. Mengaldo, analisi a *Palpebra alzata*, in M. Natale e G. Sandrini, «*A foglia ed a gemma*». *Lecture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2016, pp. 90-91.

38 Cfr. S. Dal Bianco, *Una figura di Zanzotto nel tempo*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo* cit., p. 229: «A mano a mano che il soggetto viene meno, esso, e con lui la sua fede nella letteratura, tende sempre più a rifugiarsi parcellizzandosi in elementi di stile minimali, che gli permettono di amplificare la dimensione del silenzio all'interno della lingua naturale».

figliantisi col verde del frumento  
nel refolo d'un accento.

La già incontrata funzione dinamizzante delle figure di ripetizione riveste il ruolo, in prima occorrenza, di moltiplicare il finale del 'periodo'<sup>39</sup> che si chiude col primo punto (*di ristorare da ogni / dubbioso esito da ogni / remora da ogni dispersa frase.*); in seguito di far fronte alla mancata coesione del segmento ipotattico, che resta sospeso ma riallacciato e proseguito dall'iterazione (*Così che...così che; di molto più che sé, prati da sé*). In aggiunta, una seconda operazione stilistica favorisce la tenuta del testo. Sul piano fonico, infatti, le parole sono legate in un'accordatura complessiva: si osservi il gioco di rime, quasi-rime e assonanze interne (*ma che trabocchi inavvertitamENTE, / oriENTi il niENTE e sei pur sEmprE in fase*), proseguito nel successivo schema rimico CDDC (*...fase / ...da ogni / ...da ogni / ...frase /*). O ancora, poco più sotto, l'ecolalia in punta di verso (*accEnnI rEsI*), le quasi-rime (*mirabILLIA / somIGLIA quanto si assottIGLIA*) e lo sviluppo fonico del nesso nasale + dentale (*orizzONTi : fONTe : figliaNTisi : frumENTO : accENTO*) che riprende fonemi già incontrati (*inavvertitamENTE : niENTE*). Sembra attendibile quanto osservato da Massimo Natale in un testo della *Beltà*:

L'esito di un tale lavoro è che questa sorta di glutine fonico dona maggiore coesione a un insieme che rischia (...) di slacciarsi, anche a causa della lunga e potenzialmente dispersiva struttura coordinativa (...) <sup>40</sup>.

L'accordatura sul piano del suono prosegue dopo il punto fermo (*accENTO : cadENDO : cENTrO : sENsO*); in conclusione con le rime alternate *...dove / ...stare, / ...prove : / ...sfidare /*), e immette nel finale del testo, soccorrendo l'inefficienza dell'ipotassi.

In chiusura (vv. 41-45), dopo la subordinazione disunita e sconnessa, la riduzione oggettuale specifica della terza persona in un'entità finalmente afferrabile e visibile (*E una fogliola*) sembra giungere a un approdo del senso, e invece l'insieme è subito decontestualizzato (*nel lontanissimo / di un centro senza senso, in un dove / eccentrico nel suo stare*) e messo in relazione tramite i due punti all'inconsistente *luce* già incontrata (*E una fogliola... fornisce prove : / luce in sé intenta a sfidarsi a sfidare*), ora inaspettatamente disponibile a *fornire prove*, ad attestarsi in qualche modo, dimostrare qualcosa. Il momento, altissimo e «para-provviden-

39 Si tenga presente quanto osservato sopra: «Un unico lungo periodo (vv. 27-40) è come esteriormente scomposto in due periodi più brevi e giustapposti (vv. 27-32; vv. 32-40) a dispetto della giuntura ipotattica (*Così che*)».

40 M. Natale, analisi a *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza (V)»*, in Natale e Sandrini, «A foglia ed a gemma», *Lecture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto* cit., pp. 90-91.

ziale»<sup>41</sup>, investe il lettore in un dettato rasserenato e insieme assertivo, calato dall'alto, infonde il finale di quella «quiete liturgica»<sup>42</sup> che più volte ricorre nel libro. Non è un caso che l'ultimo verso sia un endecasillabo, come a segnare un ritorno venerabile nel solco della tradizione, adeguando anche il piano formale alla 'comprensione pacificata del tutto'. Termina così il testo, con un'ultima clausola polisemica o smagliatura sovrimpresiva: *luce in sé intenta a sfidarsi a sfidare*. La *luce*, fonte di messaggi e fondamento della poesia e del mondo, è ora *intenta a sfidare sé stessa (sfidarsi)*, a testare la sua tenuta dinnanzi al collasso del paesaggio procurato ciecamente dal progresso, e quindi ad affrontare (*sfidare*) lo scorrere del tempo e le modificazioni dell'ambiente; ma allo stesso tempo l'accezione di *sfidare* come 'dichiarare che qualcuno non merita fede', riattivata dall'etimologia, fa dubitare la *luce* di sé stessa (*sfidarsi*) e del resto del mondo (*sfidare*). O sarà forse una sfida quella lanciata dalla *luce* a colui – autore o lettore – che riceve la sua proiezione luminosa?

41 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. LXVI.

42 *Ibid.*