

LAURA BARILE

Due poesie di Zanzotto:
Non si sa quanto verde... e Dirti “natura”

Ora la poesia non si impone, ma si espone

Paul Celan

Queste poesie sono tratte dalle ultime raccolte di Zanzotto (*Meteo*, 1996 e *Sovrimpressioni*, 2001), e partecipano di quello che è stato definito un «illimpidimento» del suo linguaggio: un illimpidimento di quella sua lingua accidentata e sconvolta, s-centrata e proliferante sulla base di una inesausta attività del significante e delle sue associazioni, che ha sedotto e sfidato tanti appassionati lettori, a partire da *La Beltà* nel 1968.

Il processo verso la limpidezza prende l'avvio dalle zone più colloquiali dell'ultima raccolta della cosiddetta «trilogia», *Idioma*, del 1986 (*Il Galateo in Bosco* era del 1978 e *Fosfeni* del 1983). Dieci anni, sembrerebbe, di silenzio prima di *Meteo*: ma secondo la *Nota* dell'autore *Meteo* è costituito invece di «incerti frammenti» in parte successivi, ma in parte anche contemporanei a *Idioma*. Una connotazione di instabilità segna questo dimesso e semicasuale, fraterno riferimento e presa di distanza dai «*Rerum vulgarium fragmenta*» petrarcheschi: è in gioco l'instabilità della lingua e del farsi della poesia, strettamente congiunta alla sua necessità.

La natura dei frammenti è infatti interna al farsi della poesia: «[...] il fatto di non arrivare all'esplicitazione poetica – ha detto Zanzotto nel 1992 – corrisponde a un permanere in uno stato caotico, che è fervidissimo di spinte iniziali [...] ma anche di mille squilibri. In questi ultimi anni anche la meditazione scientifica e matematica si è sviluppata intorno al tema del Caos, rispetto a quella precedente che era tutta fondata sul Cosmos. Per questa situazione si può riprendere il bel vocabolo joyciano *chaosmos*, caos e cosmo fusi insieme. È questo caos che ha dentro tanti piccoli cosmi che baluginano tra esserci e non esserci». Come per gli esseri, anche per ogni componimento il dubbio, la discontinuità, la possibile biforcazione tende a una proliferazione potenzialmente infinita di varianti: «Certo è – continua – che la variante crea un testo aperto, una luce che porterebbe forse verso un raggiungimento diverso e più ricco di quello presentato come finale [...] Talvolta ho dovuto ammettere poi che i singoli frammenti da me scartati in precedenza erano migliori di quelli che io avevo accettato come finali»¹. Con l'emersione di un nesso hölderliniano-heideggeriano metabolizzato, la poesia come apertura, radura di luce (*lichtung*)², appare assai pregnante l'indicazione su questo 'farsi' assolutamente aperto e frammentato della

sua poesia, che rispecchia la metamorfosi di caos e di continua rinascita in nuove forme, o cosmì, pur se precari, della materia e della storia.

Una pari minaccia sovrasta oggi «il luogo e la lingua»³: una minaccia che a partire dagli anni Ottanta (gli anni della trilogia) si è trasformata in devastazione reale, in «una proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte, di sincronie e acronie velenose» che la poesia non può fare a meno di dire: storia, geologia e antropologia sono intrinseche a una poesia che tenti di dire l'oggi. Nei luoghi e nella loro catastrofe si trovano depositate e stratificate le tracce del tempo geologico e cosmico, del megatempo fossile, fino alle guerre e ai disastri naturali e ecologici odierni – e alle discoteche sorte sulla linea degli osari della Grande Guerra che taglia il Montello.

Per tentare di 'dire' la vitalità deviata del paesaggio – vitalità che la natura, pur se stremata, mantiene – la poesia, situandosi in «una specie di 'esilio dentro la realtà'», è costretta a incorporarne l'orrore, «la fabbrichetta velenosa, la puzzolente discarica, l'orribile intasamento del traffico». I *senhals* di una vitalità residuale, da cui pure «emana ancora quel fortissimo erotismo che pare diffondersi dalla terra stessa alla bellezza femminile», nell'ultima poesia di Zanzotto sono costituiti dalle piante infestanti, come vitalbe o topinambur. In questi minimali effimeri improvvisi e provvisori colori e vibrazioni, ancora la poesia può percepire una remota eco e persistenza dell'incanto: perché Zanzotto – e qui è la sua 'grazia' – non ama la poesia che approda a un disincanto esibito, fatto di giochi di parole (accettabile solo se si risolve in satira): «Non mi piace, semplicemente. Non sto neanche a domandarmi perché»⁴.

Perdita dell'aura e disincanto offuscano dunque ma non sbaragliano il persistere nel paesaggio – la preda alla quale da sempre Zanzotto è *tout entier attaché* – del flebile manifestarsi, traccia volatile e transitoria, dell'aura e dell'incanto.

1. Il titolo *Meteo* rimanda alle «cose che stanno in alto» (tà metèora): anche ai satelliti e alle loro previsioni metereologiche (sigla *meteo*), che tuttavia quasi mai riescono a prevedere le catastrofi ambientali. Il componimento, senza titolo, è in quinta posizione, agli inizi della raccolta, ed è diviso in due strofe. Vediamole separatamente:

I		
Non si sa quanto verde		1
sia sepolto sotto questo verde		
né quanta pioggia sotto questa pioggia		
molti sono gli infiniti		
che qui convergono		5
che di qui s'allontanano		
	dimentichi, intontiti	
Non-si-sa	Questo è il relitto	
di tale	relitto piovoso	
il verde in cui sta reticendo		10
	l'estremo del verde	
Forse non-si-sa per un		

sordo movimento di luce si
 distilla in un suono effimero, e sa
 Forse si lascia sfiorare, si sporge, 15
 congiunge
 membra a membra, ritorce

Non si propone qui una vera e propria esegesi, Zanzotto essendo un esempio altissimo del famoso assioma sui tanti (ben più di sette!) tipi di ambiguità della parola poetica, e della sua pregnanza segnica e semantica. La cristallizzazione in uno o più segni o significati ucciderebbe la poesia: cerchiamo tuttavia di esplorarne alcuni sensi e livelli – ben sapendo che per statuto, come è stato detto, essi devono restare plurimi.

Questa prima strofe è composta di 17 versi, fra penta e decasillabici, con due endecasillabi regolari v. 3: «né quanta pioggia sotto questa pioggia», e v. 14: «forse si lascia sfiorare, si sporge,». Ci sono 4 settenari: il verso iniziale v. 1: «Non si sa quanto verde», il v. 7: «dimentichi, intontiti», il v. 12: «forse non-si-sa per un», e il v. 17: «membra a membra, ritorce» – che termina sospendendo nel vuoto l'azione di 'ritorcere', intrecciare, azione che segue quella di congiungere «membra a membra» (*duplicatio* sottolineata dalla forte allitterazione in "r"), con «ritorce». Quest'ultimo verso 17 è preceduto in *enjambement* dal trisillabo o *petit vers*, di forte pregnanza, che è: «congiunge». Diremo poi qualcosa sul soggetto di questa azione – che è la caratteristica del *lògos* – di mettere insieme, di congiungere appunto, caos e cosmo.

I vv. 1-7 costituiscono la prima di tre parti della prima strofe: la seconda parte comprende i vv. 8-11 e la terza i vv. 12-17. Tale è la divisione che percepiamo in un'ottica metrica che includa la prosodia, la sintassi, la costruzione del periodo, il lessico, il suono e anche il tono. La strofe appare divisa in tre periodi ritmici dove non conta l'architettura ma l'emissione della voce⁵, il prodursi a onde di un discorso ritmico fonico e semantico, pur se incerto e pieno di buchi, pronto a scindersi in nuove derivazioni, e che ogni volta ricomincia. Questa idea dinamico-narrativa della metrica, e non statico-architettonica, corrisponde alla metamorfosi e al continuo ricominciare della realtà-mondo-natura, il 'fuori' dove ormai si trova anche lo stesso soggetto – l'io lirico' della tradizione ormai disciolto nel 'fuori' –, in un formicolio di giochi fonici, corrispondenze, richiami, spazi bianchi e silenzi: in termini musicali, parleremmo di 'frasi' e di 'fraseggio'.

Il settenario iniziale «Non si sa quanto verde» dà il 'la' all'intera composizione, ed è ripreso in forte allitterazione della "s" con variazione vocale nel v. 2, «SIa SEpolTO SOTTO queSTO verde». Il v. 1 contiene l'esposizione del tema. Le fitte ripetizioni si propagano verticalmente come armoniche nei primi tre versi: «verde»-verde, «quanto»-«quanta», «questo»-«questa», «pioggia»-pioggia. Sono questi, il verde e la pioggia, il verde intriso di pioggia, i «tre-quattro fradici acerbi colori» della composizione, con le parole di una splendida poesia di Sereni, alle cui esitazioni e perplessità e ripetizioni e propagazioni Zanzotto è molto sensibile. Verso di essi e intorno ad essi muove il *logos erchòmenos* (*ad-veniente*, sopraggiungente, che viene formandosi) della parola della poesia, che ne

cerca e tasta il senso – o meglio i sensi. «Sotto forma di logos – scriveva Zanzotto nella *Nota* del 1986 a *Fosfeni* – va qui ogni forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame, che attraversa la realtà, la fantasia, le parole, e tende anche a ‘donarle’, a metterle in rapporto con un fondamento (?)»⁶.

Per dirla in termini lacaniani, il verde, la pioggia, lo stesso luogo della poesia-ipotesto che vedremo, Nogarolo, sono significanti linguistici e reali al tempo stesso, in quanto assolutamente sovradeterminati. Sono insomma significanti in accezione diversa da quella strettamente linguistica saussuriana, in quanto rinviano, più che a una pluralità di significati, a un nodo di senso, intorno al quale e dal quale fioriscono altre sparse possibilità espressive⁷.

Sarà infine, proprio il predicato verbale che apre il v. 1, «non si sa», a trasformarsi in nome proprio, «non-si-sa», e addirittura in «attante» (Agosti)⁸. È «non-si-sa» infatti il soggetto paradossale dell'azione del penultimo verso 16, il verbo trisillabo «congiunge:» proprio «non-si-sa», attraverso le impercettibili metamorfosi narrate in questa strofa, che vedremo, balugina infine come logos, agisce cioè paradossalmente come quello, o meglio colui che (forse) «congiunge»!

Ma vediamo da capo: al v. 2 il sintagma «sia sepolto sotto» apre una dimensione verticale, scandita dalle armoniche, una dimensione ctonia che s'interroga scavando sotto le erbe e le piogge sopravvenienti nei secoli e sotto il loro disfarsi interrandosi (Zanzotto ha mostrato di apprezzare la definizione continiana di «poeta ctonio»: affabile poeta ctonio, diceva Contini⁹). Dal v. 4 al v. 7, contenuto dalla rima *infiniti* : *intontiti*, lo spazio della poesia espone viceversa una totale apertura di tipo orizzontale a 360°, con un movimento di andata e ritorno, a raggiera, di «molti infiniti» in convergenza e allontanamento da e verso un punto: «qui».

Qui. E cioè sotto il verde e sotto la pioggia, con duplicazione e variazione del gruppo fonico *che qui* : *che di qui*. Di qui muove una irradiazione di schegge, di motivi, dispersa in una frammentazione che risulta sempre e comunque «consustanziale all'unità»¹⁰. È in scena il Tempo, nella forma di uno spargimento di «infiniti» al plurale, e con una escursione grafica che modifica il tempo metrico del verso e della pronuncia: che è lo spazio bianco usato in funzione di interpunzione. Una pausa, un silenzio precede dunque il settenario v. 7 che esprime la condizione degli «infiniti: dimentichi, intontiti». Molti e ripetuti nel tempo sono gli infiniti della passione-invenzione poetica emanati da qui, e che qui hanno fatto ritorno, dentro il verde contenuto sotto il verde e dentro la pioggia contenuta sotto la pioggia, sfiniti e intontiti dal loro stesso ripetuto sforzo: questo pare, diremmo con molta approssimazione, il senso di questi versi. Forse vi entra in gioco anche *L'infinito* di Leopardi – ma forse anche, insieme, il farsi e disfarsi della terra nel megatempo geologico. «La poesia, come una piccola fata, può spostarsi dalle singole vite private ai grandi tempi che sono la nostra continuazione. Si stenta a sentirsi dentro miliardi di anni e nello stesso tempo, superato il momento di paura, si sente il bisogno di avvicinarsi di più alla natura», ha scritto recentemente Zanzotto¹¹.

Lo spazio bianco è uno dei più frequenti fatti visivi della sua poesia, che anche su questo piano non teme l'oltranza: fino all'inserzione, a partire dal *Galateo*

in *Bosco*, di sbarre, segni, e delle famose 'figurine', da intendere anch'esse come segni di interpunzione. Alla domanda amichevole-sorniona di Montale, che ricevendo in dono da lui *Il Galateo in Bosco* chiedeva: «Ma certe righe storte, nella pagina, sono volute? Oppure è il tipografo che si è abbandonato ...», Zanzotto rispondeva che tutto va inteso come segni di interpunzione. «E questi spazi tra le parole sono calcolati? Nel manoscritto ci sono?» con la ferma risposta: «Sì»¹².

Eccoci dunque *in medias res*. Converrà a questo punto dare un'ultima breve indicazione sulla fitta auto-referenzialità della poesia: che torna su un luogo di una poesia degli anni Cinquanta in *Vocativo*, *Da un'altezza nuova*, ipotesto anche di *Che sotto l'alta guida* nel *Galateo* – e, come vedremo, anche di *Dirti "natura"*. Questo luogo fortemente (e per più lustri) sovra-determinato è il borgo di Nogarolo, annidato –secondo il commento di Stefano Dal Bianco alla poesia del 1957 – e quasi invisibile nelle colline che si sporgono sul lago di Révine¹³. Ecco i versi iniziali di *Da un'altezza nuova*:

Ancora, madre, a te mi volgo,	1
non chiedermi del vero,	
non di questo precluso	
estremo verde ch'io ignorai	
per tanti anni e che maggio mi tende	5
ora sfuggendo; alla mia inquinata	
mente, alla mia disfatta pace.	
Madre, donde il mio dirti,	
perché mi taci come il verde altissimo	
il ricchissimo nihil, [...]	10

Secondo Fernando Bandini il leopardismo di Zanzotto gli permette di porsi oggi come testimone della crisi della poesia «facendo leva su una sottesa citazione che rimanda a un momento alto della denuncia di questa crisi»¹⁴. Questo è verissimo: ma in *Vocativo* l'invocazione alla natura Madre matrigna era ancora pronunciata in uno stile alto, in stilemi para-ermetici che ricordano il Sereni di *Frontiera*, ed era proferita da un soggetto lirico verso di lei Madre proteso e vocante, e che a lei chiedeva linguaggio, parola e identità (v. 9: «perché mi taci come il verde altissimo ...»).

E siamo alla seconda frase della I strofe che inizia, v. 8, con la ripresa della voce verbale impersonale negativa, divenuta sostantivo: «Non-si-sa», seguito da uno spazio bianco prima del deittico «questo», l'oggetto, che «è il relitto / di tale»: segue altro spazio bianco. Questo dunque è ciò che resta: di cosa? La voce, protesa al limite del dire e del non poter dire, non arriva a nominare l'intero di cui «non-si-sa» è il relitto. Non-si-sa è tutto ciò che resta: e dopo lo spazio bianco (che qui indica un'ellissi, figura della reticenza) il v. 9 riprende: «relitto piovoso». Il relitto «non-si-sa» è intriso di pioggia ed è anche identificabile con lo stesso verde, che tace, o meglio all'interno del quale tace, si nasconde, «sta RETIcendO», latinismo germinato per attrazione fonica da «RELIITTO» forse in senso intransitivo (ma è indecidibile) «l'estremo del verde» (soggetto o complemento oggetto di «sta reticendo»): forse verso a scalino (parte del v. 10) o, come l'abbia-

mo qui inteso, v. 11 con sede del verso spostata a destra per somiglianza con la seconda parte del v. 8. Dove «l'estremo del verde» riprende il «precluso / estremo verde» dei vv. 3-4 della poesia del 1957: l'essenza ultima del verde, il *quid* che non arrivava a lasciarsi esprimere o nominare.

Nella terza frase (divisibile in due frasi brevi introdotte dall'anafora di «Forse», la seconda delle quali in sede spostata a destra) avviene l'impercettibile movimento di «non-si-sa», in versi densi di armoniche e allitteranti: «FORSE non-SI-SA per un / SORdo movimento di luce SI /DISTilla in un SUOno effimero, E SA / FORSE SI laSCIA SFIOrare, SI SPORge, ...», che confluiscono sul *petit vers* «congiunge» che conosciamo e che introduce in *enjambement* l'intreccio finale di membra a membra. È questa nient'altro che una stretta amorosa, un atto d'amore concreto: membra a membra. L'avvenimento che come un brivido sfiora «non-si-sa» è «un / sordo movimento di luce», una appena accennata sinestesia che mette la sordina, smorzandolo, al cenno di luce, sufficiente tuttavia all'affiorare della voce, al «distillarsi» di «non-si-sa» in un «suono effimero», rovesciandosi fuggacemente nel suo contrario: «e sa». (Forse).

Ciò che sta avvenendo qui, a cui stiamo assistendo e prendendo parte, è il venire alla voce, e alla luce, della parola poetica. È la possibilità del nascere della poesia.

E – ma ancora «forse» –, non solo «sa», ma addirittura, con un movimento che non esiterei a chiamare un tropismo, «si sporge», ovvero si protende verso la luce come fanno le piante (istintivo il rimando ai *Tropismi* di Nathalie Sarraute, alla *sous-conversation* e a uno dei suoi ultimi libri, *Ouvrez!*, che ha come protagonisti parole o sintagmi risemantizzati e declinati come nomi, esattamente come «non-si-sa» ...).

Il flebile «non-si-sa» si carica dunque sulle spalle il nonsenso della natura per darle un non-rumore di senso (la parola poetica?): «il non-rumore del senso che si affaccia entro il nonsenso della natura quasi a volerlo preservare, perché la natura deve 'abitare' in esso per restare madre di tutti i sensi», come scrive Zanzotto parlando di haiku¹⁵.

Ecco la seconda strofa:

II	
Quanto mai verde dorme	1
sotto questo verde	
e quanto nihil sotto	
questo ricchissimo nihil?	
Ti sottrai, ahì, ai nomi	5
pur avendo forse un nome	
e pur sapendone qualcosa?	
Ma chissà quanta pioggia	
dorme sotto questa debolissima	
sovrakonfidente pioggia	10
chissà quanto lustro	
del grigiore, quanto	

invito a scivolio del verde	
fanno altro caso, altro genere	
consumano le ultime	15
lanugini degli occhi e	
degli orecchi e	
«Stenti ma inorecchiti ...»	
«Qui approvai la più rapita carta»	
«Prova su prova-verde	20
rischi fittissimi-pioggia»	
«Qui dove pensai di pensare	
e di afferrare e sbilanciare	
come Da un'altezza nuova!»	

La seconda strofe di *Non si sa quanto verde ...* continua la predicazione sul verde e sulla pioggia che cresce a onde concentriche, spinta dal significante; e consta di 24 versi divisi in due parti, all'interno delle quali stanno tre frasi nella prima (due interrogative e una meditativa introdotta dal «chissà»), e due nella seconda: la ripresa del «chissà» meditabondo e il dialogo conclusivo. La prima frase è una variazione interrogativa dell'apertura iniziale della poesia, sul verde che «dorme» (non più «è sepolto») entro il verde presente, indicato col deittico «questo», come nella strofe precedente. Ma un nuovo elemento sposta più in là la ripresa del tema della pioggia, con funzione di lucreziano *clinamen*: minimo impercettibile dettaglio nuovo all'interno della ripetizione, che produce slittamento. È il «ricchissimo nihil», autocitazione da *Da un'altezza nuova*, 9-11: «perché mi taci come il verde altissimo / il ricchissimo nihil, / che incombe e esalta, dove ...».

Il ricchissimo nihil (ossimoro sulla falsariga del ricchissimo humus¹⁶), secondo Lucia Conti Bertini è al tempo stesso «il non-essere dell'Essere Dio», e il soggetto: da cui l'inconsistenza del soggetto stesso. Questo rovesciamento del Dio cristiano non è tuttavia un niente assoluto, ma bensì, come qui del resto, «un niente apportatore di vita»¹⁷. Non molto diverso il commento al «ricchissimo nihil» del 1957 di Dal Bianco, che lo legge come un «emblema metastorico» della percezione, «ai limiti dell'indicibile», della propria incapacità di assumere il DNA comunitario del paese e della madre, e quindi la propria esposizione «a tu per tu con il vuoto di cui egli stesso si sente parte»¹⁸. Il nihil investe insomma anche il soggetto, ormai involupato come un ragno cieco, secondo una suggestiva immagine di Stefano Agosti, nella tela – il linguaggio – che egli stesso ha prodotto: paesaggio-linguaggio-io-dio (assente), luogo dell'autentico e dell'inautentico, stratificato («quanto nihil») e anch'esso dormiente sotto il ricchissimo nihil presente (deittico: «questo»).

Il ribaltamento del Dio cristiano, l'identità Tutto/Nulla è un elemento filosofico importante ma da allineare accanto ad altri ingredienti della poesia di Zanzotto, elementi di varia provenienza che la consustanziano: come il cristianesimo popolare veneto, la Gnosi (praticata in vari modi anche da Montale), i Vangeli anche apocriefi, le dottrine orientali. E ancora «Cartesio, Heidegger, la Gestaltpsychologie, il cognitivismo e le neuroscienze più recenti (Lakof, Edelman, Lorenz),

i modelli matematici e la teoria delle catastrofi di René Thom»: prospettive, suggerisce Dal Bianco, non isolabili, in quanto «ciò che conta non è tanto riscontrare una o più fonti, quanto l'intreccio che la poesia mette in essere»¹⁹.

Una catena di ripetizioni di nessi vocalici, quasi balbuzie, quasi vocalità precedente la parola articolata, introduce la seconda frase debolmente interrogativa della prima parte: «ti sottrAi AHI AI nomi ...». Siamo di nuovo di fronte a una reticenza, un mancamento, un sottrarsi del nome, un sottrarsi al nome. L'inadeguatezza della parola è uno dei temi fondamentali della poesia moderna, tema ormai quasi frusto e esso stesso impronunciabile: «La sfiducia di Zanzotto nella parola che denota, definisce, 'imita' la cosa è così forte che egli è costretto a fare ritorno al timbro originario del logos: forza, energia che raccorda, [...] germinare primo di ogni linguaggio», sintetizza Massimo Cacciari, con criptocitazione montaliana²⁰. Notiamo le ripetizioni della congiunzione che introduce la concessiva «pur»: il sottrarsi ai nomi da parte del ricchissimo nihil, del quale anche la voce interrogante è parte, avviene nonostante che forse un nome esista e sebbene forse se ne abbia una effimera parziale conoscenza («qualcosa»).

Questa poesia mostra la «dimessa tenacia» che Zanzotto in uno scritto del 1981 attribuiva a Virgilio, nella sua «continua e dissimulata interrogazione rivolta al nulla, al nonsenso, perché diventi senso, risposta». La poetica virgiliana appare in questi scritto quasi una riflessione su quella dello stesso Zanzotto in quegli anni: «la poesia virgiliana ha pur sempre un vago tono di preghiera sghemba, che prega se stessa e si rintraccia (ri-traccia) nella propria insicurezza, instabilità, bruciabilità, esclusa da ogni possibile efficienza entro un reale dove dominano le armi o i patti tra forze e entità che tengono ben scarso conto dell'uomo, anche se il baluginare come di luci lontane e pur follemente proiettate da qualche aspetto del mondo che è nostro, dà sostegno a una linea di vaga dolcezza e perfino di attesa, in qualche momento»²¹.

Nella terza frase la fantasticheria-meditazione *sur place* ricomincia dalla pioggia, con la ripetizione dell'avverbio dell'incertezza-speranza «chissà», mentre la pioggia si arricchisce – nuovo *clinamen* – di due aggettivi pieni di intimità: «debolissima» e «sovracconfidente», come un esserino fiducioso e abbandonato, stremato e inerme che dorme. Il commento di Dal Bianco, al quale come sappiamo il poeta non è estraneo, ci dice infatti che questa debolissima pioggia «svolge una residuale (*relitto piovoso*) quanto ipotetica funzione di logos: essa riveste di intimità la situazione (*sovracconfidente*) insinuando una qualche possibilità di 'distillazione' del *non-si-sa* nella sfera sensoriale del sapere poetico (il *grigiore*)»²². La pioggia è, come il verde, un motivo pervasivo lungo tutta l'opera del poeta, uno dei nodi di senso di cui sopra, un «significante»: e rientra nella costellazione dell'aggancio, del logos, del connettere, che accomuna Cristo (infinitamente grande) con «l'infinitamente piccolo log (simbolo del logaritmo)»²³. E forse potremmo accogliere anche un'ultima suggestione a mezza bocca sulla pioggia che scende e raccorda come lo Spirito Santo ...²⁴

Eccoci all'ultima parte della seconda strofe, con ripetizione del «chissà» a introdurre una autoironica ipotesi di realizzazione poetica: chissà quanto luc-

cichio e polvere negli occhi, quanto «lustrò», quanta «úbris» nella espressione del grigio della pioggia (così leggeremmo «grigiore», scostandoci da Dal Bianco) – ma insieme chissà quanta felicità nell'abbandonarsi («scivolio») alla magia dell'espressione del verde («quanto / invito a scivolio del verde») producono (fanno) l'invenzione poetica di nuovi casi e nuovi generi, nuove declinazioni del linguaggio, coinvolgendo le e consumando le ultime, estreme «lanugini» visive e auditive di occhi e orecchi: «e» ...

La meditazione-fantasticheria viene qui interrotta da una seconda voce che tenta di introdurre una pur minima correzione-giustificazione dell'operazione poetica: «Stenti ma inorecchiti...» (germinato da «orecchi» del verso precedente). E ha inizio un dialogo che ricorda il Sereni dello sdoppiamento della voce: voce che cerca giustificazione e approvazione da una parte, e insieme tuttavia esprime, come il beckettiano Krapp, sarcasmo e pena del se stesso giovane, quando scriveva quasi cinquant'anni prima, la poesia di *Vocativo* sul verde e sulla pioggia – nonché di quella grandissima illusione.

«Lanugini», nel senso di effimere aeree presenze vegetali, è il titolo di due brevi sezioni composte da poesie di tre versi, sorta di *haikai*, che precedono immediatamente la nostra poesia: la quale sembra allora entrare nell'orbita di quelle «Lanugini». O meglio, si tocca con mano come gli «incerti frammenti» che compongono il libro siano «organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune», come dice la *Nota a Meteo* dell'autore. Le lanugini, o soffioni, come le vitalbe, sono piante resistenti all'inquinamento²⁵, qui connotate dal valore di «un'attiva residualità sopravvivate entro la crisi»²⁶.

Le «lanugini» sono forse debitorie dei *senhals* della presenza di Clizia nella montaliana *La frangia dei capelli* ..., 10-14: «[...]»; e s'ora / d'aeree *lanugini* s'infiora / quel fondo, a marezzarlo sei tu, scesa / d'un balzo, e irrequieta la tua fronte / si confonde con l'alba, la nasconde». Qui le lanugini sembrano avere assunto valenza antropomorfica, o forse come in *Live*, 1-2, «parassitano gli occhi»: «Sangue e pus, e dovunque le superflue / superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi ...», attraggono lo sguardo e al tempo stesso diventano come parassiti degli stessi occhi, e degli orecchi.

«Stenti ma inorecchiti ...»: «in stato di allarme, ma anche 'penetrati dal codice dei sensi'²⁷, secondo il commento Dal Bianco. Una voce dunque tenta una rivendicazione delle qualità di questi – come dire – organi percettivi pur flebili e stremati (che fanno tutt'uno con i segnali di luce), nel loro vigilare per cogliere la percezione del pericolo, nel loro pervicace essere pronti a «vedere» il pericolo, pur dimorando all'interno del corpo-psyche della natura, senza abbandonare il codice della *fûsis*. Memoria, questa, di quanto Heidegger rilevava interpretando *Patmos* di Hölderlin («Dove è il pericolo cresce / anche ciò che dà salvezza»): la missione del poeta consiste nel «vedere il pericolo e rivelarlo»²⁸. Scrivendo nel 1966 su un poeta a lui molto affine, Michaux, e sul suo impegno «a costruire dal nulla, dargli forma, costringerlo a parlare», massacrando (sic) la negatività e «obbligandola quasi a trasformarsi in fondamento (per assurdo) di qualcosa che sia virtualmente positivo, anche se ancora *non si sa* bene quale figura potrà assumere» (mio il corsivo), Zanzotto parlava dello «stato di allarme» come di una condizione tipica di questo poeta²⁹.

La prima voce, che abbiamo avvicinato a Krapp, riprende la sua riflessione-rammemorazione del fare poetico, rievocando il luogo (Nogarolo), dove attestò in scrittura («approvai»), il foglio di carta più ispirato: qui ricordiamo un testo di *Idioma* (forse debitore di *Autostrada delle Cisa* di Vittorio Sereni): *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, 34-42:

[...] Ma che m'interessa ormai degli idiomi?
 ma sì, invece, di qualche
 piccola poesia, che non vorrebbe saperne
 ma pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa
 e del foglio di carta
 per sempre rapinato dall'oscurità [...]

«Rapita», dunque, sublime – o rapinata dall'oscurità, la «carta» della poesia. Ma una voce-disturbo genera da «approvai» un «prova» conduplicato, che sembra la formula («Prova ...») usata per provare un microfono – ma che indica anche le infinite «prove» del poeta nella ricerca dell'espressione del verde –, nell'allitterante settenario «Prova su prova-verde», seguito dal telegrafico annuncio meteorologico che riprende il lemma «pioggia», tutto giocato sulla ripetizione della “i”: «rischi fittissimi pioggia» (dove «fittissimi» andrebbe riferito a «pioggia»). La battuta conclusiva riporta alla fantasticheria-meditazione sul fare poetico a distanza di più di tre lustri dalla poesia del 1957, quando in *Da un'altezza nuova* la voce s'illudeva – spersi e spaesati i verbi in un affaticato pausare di bianchi tipografici – di agire poeticamente: di «pensare» e di «afferrare» e «sbilanciare».

Nelle *IX Ecloghe* del 1962, la raccolta successiva a *Vocativo*, Zanzotto si era cimentato con questa forma del canto amebeo, usato da Virgilio nelle *Egloghe*, dove i personaggi, o maschere, o *personae* nei quali si sdoppia o scinde l'autore, si rispondono a versi o gruppi di versi alterni intorno a un medesimo soggetto. Nel libro del 1962 tale soggetto era – come qui – il discorso sulla poesia, che acquistava rilievo primario al momento dell'abbandono dell'io-lirico titanico di *Vocativo*, e dell'invenzione di sua nuova una forma auto-ironica, nel suo progredire in quella «scalata ostinatissima all'interno delle possibilità del linguaggio», come dice Zanzotto per Virgilio, che approda al luogo, il poderetto (la *Heimat*): «finché questo dire [...] prende infine esso stesso il valore del “luogo”, si rivela come il luogo per eccellenza». È bello, scriveva Zanzotto in questa pagina del 1981, che Virgilio sia partito come autore di *Egloghe*: «Il canto amebeo, questo concerto in cui due o più voci convergono, discordando e rafforzandosi a vicenda, verso un unico 'entusiasmo', dà fiducia in una originaria forma di comunione, una specie di tessuto sociale che [...] si radica nella realtà storica dell'agellus»³⁰, del poderetto.

Il canto amebeo declina la sfaccettatura della tenerezza, la funzione di tessuto e ricordo – di logos insomma – dell'agellus, *heimat* così intensamente e a lungo interrogata. È l'aspetto virgiliano della poesia di Zanzotto «affabile poeta ctonio»: che accoglie in sé il beckettiano nulla (su cui incombe tuttavia l'obbligo di «dire»),

ma che anche nella sua ultima, estrema, stremata e mai disincantata poesia, conserva un palpebrare di affettuosa, confidente fiducia profondamente radicata nella terra e in contatto con l'aspetto fisico della sua espressione³¹.

2. *Dirti "natura"* è una sorta di inserto lirico di classica purezza, simile a quelli che a tratti che si levano all'interno della musica atonale contemporanea, posto in posizione centrale nella ultima raccolta di Zanzotto del 2001 *Sovrimpressioni*³², assecondando forse il suo «gusto della centralità» – come l'*Elegia in petèl* al centro di *La Beltà*, o *Microfilm* al centro di *Pasque*: a indicare «un luogo privilegiato nel quale avviene il massimo avvicinamento del soggetto all'oggetto»³³.

«Il titolo *Sovrimpressioni* – dice la nota dell'autore – va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio». La nota si apre con un riconoscimento della parentela di questa raccolta con la precedente *Meteo* («sulla stessa linea»): ma piuttosto che di lavori in corso «si tratta di lavori 'alla deriva', che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei». Come sargassi, diciamo, nel grande mare della «pletora onnivora e annichilente» della civiltà attuale. La struttura fluida delle connessioni dei vari gruppi di poesie, che sfumano l'uno nell'altro come in *Meteo*, è dunque una forma-non forma, una forma fluida che ha tuttavia molta importanza nell'organizzazione di questi ritorni, revisioni e riconoscimenti, in variazioni «che accentuano sino alla destrutturazione la tecnica antica delle riprese»³⁴. Senza però mai dimenticare l'altro corno del dilemma, il sovraccarico insopportabile della 'pletora' invasiva del mondo di oggi.

Quella di *Sovrimpressioni* è dunque una poesia di ritorni e, ancor più di *Meteo*, di autocitazioni, in una forma di sublimazione ironica del già dato³⁵. Su questo movimento verso l'indietro che però guarda avanti ricordiamo le parole del commento di Heidegger al verso finale dell'inno *Andenken* di Hölderlin (*Rammemorazione* o *Pensiero rammemorante*): «Ciò che resta, però, lo istituiscono i poeti». Per Heidegger il discorso, la rammemorazione «verte qui sull'istituire, sulla fondazione di qualcosa di futuro, non sulla memoria di cose trascorse. Si parla di ciò che resta, non di ciò che trascorre ed è passato»³⁶.

Zanzotto, in chiusura di un suo scritto su Hölderlin del 2001, fondamentale per la sua stessa poesia di questi anni, cita il verso finale di *Andenken*³⁷, confermando la lunga durata e la profondità verticale del suo pensare-poetare sul tema della rammemorazione: «E torna qui la constatazione del compito altissimo che Hölderlin pone davanti ai poeti alla fine di *Andenken*: "Was bleiber aber stiften die Dichter", forse il più pericoloso degli impossibili oggi, nello 'slittamento dei tempi' – senza che ne possa venire disconfermata la perentorietà». Questo dunque, istituire, porgere «ciò che resta» nella rammemorazione, agli inizi del ventunesimo secolo, appare ancora il compito altissimo e pur sempre perentorio della poesia – «il più pericoloso degli impossibili» oggi che i tempi slittano uno sull'altro senza lasciare traccia –, il compito degli incerti frammenti e i lavori alla deriva dell'ultimo Zanzotto, che così conclude: «ma ciò che resta lo pongono i poeti'. Chissà».

La dissacrazione-introiezione parodica del sempre amato Hölderlin, iniziata con *La Beltà* al momento dell'incrinarsi del legame simbiotico con la tradizione e con la professione di fede nei confronti della Natura come «presenza-mistero»³⁸, giunge fino alla caduta dell'aureola in *Sovrimpressioni*, ma paradossalmente anche a una nuova intimità con questo autore, centrale tra i suoi Mani o Lari o fari. E anche un altro punto ci riguarda, e cioè il crollare in frammenti del discorso holderliniano nel suo momento più alto, che Zanzotto avvicina all'abbandono in frammenti da parte di Foscolo del progetto più alto, *Le Grazie* (con relativa attrazione-terrore del periodo finale dell'ottenebramento di Hölderlin-Scardanelli e dell'ansia per la «sempre più difficile salvaguardia del dono della poesia»). Tali frammenti, e in particolare quelli tardissimi, secondo Zanzotto sono sempre «irruzioni di incomparabile bellezza e sapienza che brillano di una vittoria sul silenzio»³⁹, quasi proverbi «chiari nella loro purezza, specie per un anziano». È questo, diremmo, il timbro di *Dirti "natura"*

Dirti "natura"

Che grande fu poterti chiamare Natura – ultima, ultime letture in chiave di natura, su ciò che fu detto natura	1 5
e di cui sparì il nome natura che poté aver nome e nomi che fu folla di nomi in un sol nome che non era nome	
Al labbro vieni mia ultima, sfinita goccia di possibilità di dirti natura – non hai promesso né ingannato, perché mai fu natura – mai fu – ma vieni	10 15
gocciola o lacrima scaturisci dal labbro-natura tu pura impura pertinenza dis-pertinenza di nomenclatura	 20
ardente e vana spenta e sacramentana tu sbagliata lettura	
ora travolta in visura ¹ di loschi affari fatta da bulbi oculari incendiati dal re di denari	 25

1 Ispezione burocratica

La poesia ha una sua elegante, vagamente geometrica iconicità, basata su calcolate partiture della pagina. A una prima strofe (vv. 1-9) di versi sotto la misura endecasillabica (tranne due endecasillabi, lo zoppicante v. 9 e il v. 10) disposti a scala con successivi spostamenti tipografici della sede iniziale, segue una seconda strofe di versi di misura inferiore o pari al settenario della canzonetta (vv. 10-23), ma iconicamente segnata dal verso di apertura v. 10 di 15 sillabe (12+3) e dall'endecasillabo v. 14, ambedue posti in sede iniziale regolare, mentre gli altri, brevi, sono allineati a partire dal centro pagina. La terza e ultima strofe (vv. 24-27) allinea nuovamente a scala quattro versi a partire da metà pagina, un primo verso assai prosastico v. 24, di 13 sillabe, che rima o assuona con i tre ultimi versi brevi. L'impressione visiva è la scala che sprofonda come (azzardiamo) nel *Nu descendant un escalier n. 2* di Marcel Duchamp – con una sorta di croce latina al centro.

La dissoluzione metrica è compensata dalle ripetizioni-omoteleuti, *Natura* : *natura* : *lettura*, e *nome* : *nomi* nella prima strofe, introdotte dal quadrisillabo tronco «fu» (con uno schema di tipo: abbbbcccc). Nella seconda strofe, dopo una rima baciata tronca sulla preposizione vuota «di», riprende la serie di ripetizioni di «natura», interrotta dalla tronca «perché», cui segue, introdotta dalle irrelate «vieni» e «scaturisci», la rima baciata *natura* : *impura*, finché il verso costituito dalla ripetizione antitetica «pertinenza» «dis-pertinenza» introduce una quartina finale dove la rima *nomenclatura* : *lettura* incornicia una nuova rima in -a: *vana* : *sacramentana*. La terza strofe, con rimalmezzo in -ura (stravolta nel termine tecnico «visura», al quale l'autore appone la nota «1 Ispezione burocratica»), apre una cascata di rime e una assonanza da *affari* : *oculari* : *incendiati* : *denari*.

Questa ultima, estenuata poesia-invocazione alla madre natura e madre lingua, si esprime nella forma della ripetizione estenuativa, in un proliferare del significante, investito di funzione di guida per tutto il testo: una crescita della parola su di sé, un 'fugato' con *clinamen* o slittamenti metonimici che spingono avanti il discorso, in un serrato inesausto confronto autocritico con la propria opera precedente e con le proprie leopardiane 'illusioni'. Figura strutturante, anche qui, la ripetizione, o anafora.

La presenza di Leopardi, assunto sul registro drammatico in *Vocativo*, e poi in parodia per l'incapacità del grande recanatese di lasciarsi contaminare dalla «necrosi»⁴⁰ (vedi la lirica IX, vv. 9-10 di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni ne La Beltà*: «Natura natura che non realizzi poi / quel che prospetti allor, quale puzzo, quale purezza di natura...»), giunge, in un coinvolgimento fra negazione, ossimoro e contraddizione, fino al v. 13 di questa poesia «non hai promesso né ingannato, perché / mai fu natura» ecc. E si ricordi inoltre la presenza in *Sovrimpressioni* della sezione *Sere del dì di festa*, che comprende sei poesie⁴¹.

Il titolo della poesia torna nel quinario v. 12, senza le virgolette: «dirti natura». Questa estrema poesia sul duello mortale con il linguaggio e con il paesaggio, che ha occupato un'intera vita poetica, si rivolge a un 'tu' che è contemporaneamente la Natura e la lingua che la chiama, memoria dolorosa e

rimpianto di quando ciò era stato possibile, e insieme intima preghiera all'amante-nemica che lasci esistere ancora almeno una infinitesima, ultima possibilità di farlo⁴². Il v. 1 apre con l'espressione gergale giovanilistica «che grande», e il novenario v. 2 introduce il tema, che non è la natura, e neppure il chiamare Natura con la maiuscola la natura, come Leopardi: ma il poterlo fare, «poterti chiamare Natura →». Qui inizia la predicazione anche formale intorno al dire «natura». Un dire che ai vv. 3-4 coincide con la «lettura», germogliata dal significante: un dire che è stato un decifrare, leggere «in chiave di natura», forse allusione alla chiave musicale e anche chiave interpretativa del mondo. Decifrare cosa? «... ciò che fu detto natura». Si dilegua l'oggetto imprevedibile di quel dire, del quale comunque al successivo settenario v. 6 «sparì il nome»: con variazione tematica dell'oggetto in predicato, da «Natura»-«natura»-«lettura» (in anadiplosi al v. 7), a «nome»-«nomi» che magicamente si dilatano da un «solo» a «folla di nomi» per infine sparirci sotto gli occhi come in una prestidigitazione. «La parola 'natura' [...] è il nome veramente oscuro, velante-svelante, della poesia di Hölderlin», scrive Heidegger⁴³.

La preghiera-invocazione della seconda strofe è pervasa di erotismo: «vieni, mia ultima, sfnita ...», giocato sui lemmi autoreferenziali «labbro» e «goccia», che rimandano ancora una volta a Nogarolo e a una poesia scritta «vent'anni dopo 'Da un'altezza nuova'» come dice l'epigrafe: *Che sotto l'alta guida* (ipotesto anche per *Postremi luoghi del 'Galateo in Bosco'*). Questa poesia dal bellissimo attacco endecasillabico anapestico «Ma fa che io resti all'altezza dell'erba ...» era stata una tappa fondamentale nella discesa verso il raso-terra dell'io lirico degli inizi, un addio al solipsismo, ora che – e questo è il grande tema del *Galateo* – il verde dell'erba è intriso del sangue della storia. La richiesta è quella di poter «mantenere il contatto con la terra in un definitivo 'inerbamento' del soggetto» e al tempo stesso evitare la 'dismemoria', stando cioè 'nel tempo', nella mortalità e nel dolore della storia⁴⁴. Si vedano i vv. 4-5 e 8-10:

che io resti in balia dell'erbeggiare coi suoi crimini
con le sue infinite gocce di sangue infinito...
[...]

ma quanto, anche, pallore
di non esaltate bravure, di labbra cucite
nel proprio ammasso
di traboccanti motivi di bocca
nel verde ...

E ancora, si veda la serie di occorrenze di «pioggia» e «verde» che collegano questo ipotesto di *Non si sa quanto verde ... a Dirti "natura"* con «gocce» e «labbra», fino alla solita citazione leopardiana: «nulla tu promettevi e nulla togli ...» che rimanda al già citato vv. 13-14: «non hai promesso né ingannato perché / mai fu natura...».

«La natura è quella che Leopardi fa dialogare con l'Islandese, è 'la' sfnge, 'di volto mezzo tra bello e terribile'; e questo dialogo improbabile-necessario, dia-

logo di madre con il proprio feto mai destinato davvero a uscire dall'alvo, è la cultura». Così Zanzotto nel 1972⁴⁵, su *IX Ecloghe* e sul 'contatto precario e insieme predestinato' fra una natura 'incerta tra l'essere madre e matrigna' e cultura: «perdurava il puntare a qualcosa di diverso, perdurava il paradosso-di, il conato-a, il gesto-per». È ancora questo il gesto della stremata dichiarazione di desiderio di poter dire, espressa in *Dirti "natura"*, un tendere-a, dove tende da sempre la poesia di Zanzotto, sfiniti ultimi tropismi verso la luce, la radura, l'aperto della poesia.

La negazione della natura è questa volta totale, con la prassi della frase che nega quella precedente studiata da Gianni Celati in Beckett (un Beckett che sembra tralucere anche nel «labbro» che si accampa sullo schermo, come nella pièce *Bocca*⁴⁶). E però è anche reversibile e seguita dalla contraddittoria invocazione ai vv. 14-15 «mai fu natura – / mai fu – ma vieni / gocciola o lacrima scaturisci / dal labbro-natura ...». L'uguaglianza dei contrari (essere-non essere, Tutto-Nulla) è il segno del linguaggio che tenta di dire la natura (che «mai fu»): con un paradigma derivativo dove «gocciola» deriva da «goccia», e si metamorfizza in «lacrima», mentre il «labbro» di voce del v. 10 trascolora nel «labbro-natura» del v. 17. O nell'espressione «pura impura» (derivativo in opposizione), pertinenza non-pertinenza «di nomenclatura». La parola che si vorrebbe continuare a poter tentare di dire pertiene infatti a un oggetto che non c'è, non è mai stato.

Il nome metamorfizzato in «nomenclatura» si è impadronito della rima della natura e rima nuovamente con «lettura»: non più ultima, bensì sbagliata, «sbagliata lettura». È stato un equivoco, un errore l'«ardente e vana» lettura, «spenta» (che non ha raggiunto la luce), e «sacramentana»: invenzione linguistica, «friabile lateralità di impossibile fuori-idioma»⁴⁷ forse parente di «sacramentale», cioè derivante da un sacramento.

E se tuttavia leggiamo i vv. 8-11 della montaliana *In negativo* (1975):

... Ora sono superflui i documenti, ora
 è superfluo anche il meglio. Non c'è stato
 nulla, assolutamente nulla dietro di noi,
 e nulla abbiamo disperatamente amato più di quel nulla ...

sentiamo la diversa tenerezza e ambivalenza del «mai fu» di Zanzotto, i tagli di luce nel buio del testo, le aperture che fanno passare il dolcissimo amore ancora contraddittoriamente vivo: la possibilità ultima, residua, di un estremo tentativo di dicibilità della natura.

La terza strofe infine riprende l'icona della scala iniziale. La natura fa eco nella rimbalmezzo «visura» o «ispezione burocratica» come dice la nota dell'autore, assediata e travolta da impudiche rime e assonanze in *-ari, affari : oculari : incendiati : denari*. Una vera e propria micropoetica-lampo (secondo la geniale definizione dell'autore⁴⁸), applicata alla 'pletora' che ci assale. Non più gocciolate, lacrime, labbro: la chiusa della poesia è attraversata da un codice oculare aperto da visura e campeggiano ora i bulbi oculari che roteano fumetti-

sticamente, con la carta del Re di denari, Mammona, che li incendia di cupidigia.

Per chiudere, ci piace citare un passo di Heidegger che indicava le proprie «delucidazioni» sulla poesia di Hölderlin come una leggera nevicata che cade su una campana: «L'ultimo passo, ma anche il più difficile, di ogni delucidazione, consiste nel dileguarsi, assieme alle sue delucidazioni, di fronte alla pura presenza della poesia. La poesia stessa, stando allora nella propria legge, farà direttamente luce sulle altre poesie»⁴⁹.

Questo è quanto crediamo e speriamo, confortati dal carattere della poesia di Zanzotto, che contiene, fin entro ogni sua minima particella, il tutto dell'opera del poeta.

NOTE

¹ A. Zanzotto, *Versi provvisori*, intervento a Ferrara nel marzo 1992, cit. in *Commento e note alle prose*, a cura di G.M. Villalta, in Id., *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 (d'ora in poi indicato con la sigla *PP*), p. 1734.

² Sull'area di significati relativa a questo lemma cfr. L. Amoroso, *Avvertenza del curatore*, in M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F von Hermann, ed. italiana a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 2007, p. XIII. Ringrazio Bernard Böschstein, presente alla mia *Conférence dans la cadre du Séminaire de recherche sur «La poesia del Novecento»* all'Università di Ginevra il 19 marzo 2009, per l'interessante osservazione su quanto Zanzotto introietti non solo la poesia di Hölderlin, ma anche il commento di Heidegger.

³ Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, lettera a A. Berardinelli (1998), in *PP*, p. 1367. Sul tema della distruzione del paesaggio, molto ribattuto in interviste recenti dal poeta, cfr. la più recente A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoto*, Conversazione con Marzio Breda, Milano, Garzanti, 2009.

⁴ L'«*Ipersonetto*» oggi, intervista a A. Zanzotto di G. Giuliodori, «*Allegoria*», 55, 2007, p. 188.

⁵ Devo questo concetto a una lezione di Blasucci sul Contini delle schede metriche sulle «canzoni libere» leopardiane: e tanto più e più volentieri rivelo il debito in origine taciuto, in quanto immediatamente notato da Luigi Blasucci in una sua gentilissima e intelligente lettura di questo scritto.

⁶ Zanzotto, *Note*, in Id., *Fosfeni*, in *PP*, p. 713.

⁷ Cfr. S. Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto. Nuove precisazioni in forma di appunti*, «*Poetiche*», 1, 2002, p. 4.

⁸ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in *PP*, p. XLIX. Cfr. anche S. Agosti, *Per Andrea Zanzotto*, «*l'immaginazione*», 230, maggio 2007, p. 9.

⁹ G. Contini, *Prefazione a A. Zanzotto*, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori ("Lo Specchio"), 1978.

¹⁰ Agosti, *Luoghi e posizioni* cit., p.7.

¹¹ A. Zanzotto, *I miei 85 anni*, «*l'immaginazione*», 230, maggio 2007, p. 3.

¹² E. Montale, *Conversazione con Andrea Zanzotto*, a cura di D. Porzio, 1979, in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1734.

¹³ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *PP*, p. 1452.

¹⁴ F. Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in *PP*, p. LXVII.

¹⁵ Zanzotto, *Cento haiku* cit., in S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *PP*, p. 1672.

¹⁶ Devo questa intuizione a Emilio Manzotti, presente al Seminario di Ginevra del 19 marzo 2009 cit., che ringrazio per questa e per altre intelligenti e fulminee osservazioni: come la conferma della centralità del «venire alla voce» della parola poetica nella strofe precedente.

¹⁷ L. Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 47 e 49.

¹⁸ Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *PP*, pp. 1451-52.

¹⁹ S. Dal Bianco, *Margini, scampoli e babàù*, «Poetiche», 1, 2002, p. 57.

²⁰ M. Cacciari, *Per Zanzotto*, «l'immaginazione», 230, maggio 2007, p. 21

²¹ A. Zanzotto, *Con Virgilio* (1981), in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 343-44. Sul leopardismo in Zanzotto cfr. G. M. Annovi, *A faccia a faccia (natura morta con canarino)*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 127-241; e si aspetta M. Natale, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, al Seminario *Gli antichi dei moderni. Da Leopardi al Novecento*, Verona, 26-27 marzo 2009.

²² *Ivi*, pp. 1672-3.

²³ Dal Bianco, *Margini cit.*, p. 58.

²⁴ È ancora Emilio Manzotti a Ginevra il 19 marzo 2009, cit.

²⁵ Sulla fenomenologia vegetale, caricata dell'interrogativo sulla possibilità e sopravvivenza della poesia cfr. C. Lunardi, *Botanica e sconfinamento*, «l'immaginazione», 230, maggio 2007, pp. 52-33.

²⁶ Zanzotto, *Cento haiku cit.*

²⁷ Dal Bianco, *Profili cit.*, p. 1673.

²⁸ M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 2002, p. 273, cit. in G. Cordibella, *L'Hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai Versi giovanili a Sovrimpressioni*, «Poetiche», 3, 2002, p. 400.

²⁹ Zanzotto, *Michaux: un impegno nelle origini*, in Id., *Fantasie di avvicinamento cit.*, pp. 107-09. E cfr. anche a p. 110 le osservazioni sui grafismi, «il disegno che tende alla parola stessa, e poi a prenderne totalmente il posto come se questa venisse meno».

³⁰ Zanzotto, *Con Virgilio cit.*, p. 345. E si vedano anche le parole sulle *Georgiche*, «nella loro stupenda violenza allucinatoria che collega i minimi dati della quotidianità e le astrazioni della tecnica all'alone infinito della globalità di quella che si potrebbe definire una 'spirale pedagogica'».

³¹ Cfr., spingendo il discorso al suo limite estremo, le sue parole su Paul Celan, che realizza ciò che appariva impossibile: «non solo scrivere poesia dopo Auschwitz, ma scrivere 'dentro' quelle ceneri», in A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, in Id., *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, p. 345. Allo stesso modo, diremmo, anche Zanzotto oggi scrive «dentro» il paesaggio devastato e de-sacralizzato.

³² A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001.

³³ Cfr. V. Abati, *L'impossibilità della parola*, Roma, Bagatto Libri, 1991, p. 30. E cfr. anche Zanzotto, *Intervento cit.* (1981), in *PP*, p. 1271: «... Dopo cinque o sei anni tiro fuori questi appunti o frammenti e vedo che si incastrano l'uno nell'altro come in un puzzle, che quasi si calamitano l'un l'altro e tendono a formare un libro. E' importante il momento della costruzione del libro, del suo 'montaggio'. Una poesia, collocata prima o dopo di un'altra, può cambiare il significato dell'insieme».

³⁴ Così C. Martignoni, *Il magico segno della sovrapposizione*, «l'immaginazione», 230, maggio 2007, p. 54.

³⁵ Cfr. su questo N. Lorenzini, *Citazione e 'mise en abîme' nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 11-27.

³⁶ M. Heidegger, *L'Inno Andenken di Hölderlin*, Corso di lezioni a Friburgo, semestre invernale 1941-1942 a cura di C. Ochwaldt, Milano, Mursia, 1997, p. 25. Sul fondamentale rapporto della poesia di Zanzotto con Hölderlin cfr. G. Cordibella, *L'Hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai Versi giovanili a Sovrimpressioni*, «Poetiche», 3, 2002 e 1, 2004.

³⁷ A. Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, introduzione a F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2001, pp. XI-XXIV, a p. XXIV. E si veda a p. XVIII: «Vi è la necessità di un costante 'attraversamento-recupero' pacato eppur febbrile da intendersi, come nel gioco di parole heideggeriano tra *Andenken* e *Denken an*, nell'accensione di una memoria che sorge dal futuro di questa sfida. [...] contro la *damnatio memoriae* per la velocizzazione e omologazione generali [...] Hölderlin conserva il senso di una continuità nel vortice, un *ethos* biologico, una biodicea minima ... accettando i rischi della terrestrità fino al loro limite estremo-sacrificale». E cfr. Heidegger, *La poesia di Hölderlin cit.*, p. 103: «Il 'pensare a' (*denken an*) ciò che viene non può essere che il 'pensare a' ciò che è stato, col che noi intendiamo, a differenza del mero passato, ciò che da lontano continua a dispiagare la sua essenza».

³⁸ *Ivi*, pp. XVI-II.

³⁹ *Ivi*, p. XXI

⁴⁰ Zanzotto, *Giacomo Leopardi. A faccia a faccia*, in *Fantasie di avvicinamento* cit., pp. 129-30.

⁴¹ Tre delle quali studiate nella loro connessione con il montaliano 'Tutto-Nulla' e con la lirica di Hölderlin *Come quando al dì di festa* da M. Bordin, «Sere del dì di festa»: tre variazioni sul tema dell'ultimo Zanzotto, «l'immaginazione», 175, 2001, pp. 4-9. Cfr. anche M. Bordin, *Coro di morti nello studio di Andrea Zanzotto*, «l'immaginazione», 230, 2007, pp. 14-17.

⁴² Vedi la citazione da T. Tasso, *Ger.* XII, 58 che apre *Profezie o memoria o giornali murali*, XVIII, ne *La Beltà*: «l'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue / sul pomo della spada appoggia il peso. Ansimare nel nero dell'alba...».

⁴³ Heidegger, *La poesia* cit., p. 227.

⁴⁴ Dal Bianco, *Profili* cit., p. 1605.

⁴⁵ Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, intervista a cura di P. Listri, 1972, in *PP*, pp. 1152-53.

⁴⁶ Ma si veda anche Abati, *L'impossibilità* cit., p. 28, sull'operazione metalinguistica o ironica de *La Beltà*, «che quasi non costituisce enunciato senza spostarsi di lato per produrne un altro che lo giudica, tanto che potrebbe essere definita una densa spirale metanarrativa ironico-magica sviluppantesi in due direzioni: verso l'opera precedente e verso se stesso nel suo farsi».

⁴⁷ Così G. L. Beccaria, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma: Andrea Zanzotto*, in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, p. 241. E vedi anche p. 240: «(Zanzotto) ha tentato piuttosto un linguaggio dell'inconscio, che non mi può mai dare significati trasparenti, né suggerirli, né tanto meno nominarli, ma lavora su relitti, sull'emersione della punta visibile che è fatta di significante più che di significato».

⁴⁸ Zanzotto, *Tentativi di esperienza poetiche(poetische-lampo)*, in *PP*, pp. 1309-19.

⁴⁹ Heidegger, *La poesia di Hölderlin* cit., p. 6.