

DAVIDE CHERUBINI

Haiku for a season | per una stagione:
contestualizzazione dell'opera e commento di testi scelti

Haiku for a season | per una stagione:
a contextualization of the work and a commentary on selected texts

ABSTRACT

Haiku for a season | per una stagione è una raccolta di novantuno pseudo-*haiku* concepiti e composti in inglese da Andrea Zanzotto nella primavera-estate del 1984. Un lungo procedimento di auto-traduzione – che dopo un primo tentativo in francese lascerà definitivamente spazio all'italiano – ha impegnato l'autore fino agli ultimi anni della sua vita, facendo degli *Haiku* un'opera *sui generis* non solo all'interno del corpus zanzottiano ma anche nel panorama letterario contemporaneo. In primo luogo, l'articolo intende illustrare brevemente le due componenti tematico-stilistiche fondamentali che caratterizzano la forma-*haiku* tradizionale, e con le quali Zanzotto dialoga attraverso sapienti integrazioni e adattamenti nella sua poesia: il *kigo* – l'elemento stagionale' che fornisce al testo le sue coordinate geografiche, temporali o culturali – e il *kireji* – vera e propria 'cesura del senso', intraducibile in italiano, deputata a un 'ribaltamento' logico-ritmico del testo. In secondo luogo, si affronta la produzione poetica zanzottiana precedente alla stesura degli *Haiku*, da *Dietro il paesaggio* a *Idioma*, lungo le tre 'costanti-variabili' del soggetto, del paesaggio e del linguaggio, in modo da mettere in luce il substrato tematico e conoscitivo sottostante alla genesi e allo sviluppo degli *Haiku*. Alla luce di quanto raccolto nella prima parte, l'articolo propone un commento tematico-stilistico di quattro *haiku* scelti, affrontato attraverso frequenti rinvii retrospettivi all'opera di Zanzotto (con la sola eccezione di *Meteo*) che fungono da riferimenti ermeneutici principali. Il lavoro si conclude presentando l'ipotesi di una pseudo-struttura interna degli *Haiku for a season*, retta principalmente dalla coerente successione stagionale di alcuni testi e profondamente legata a quell'acuta fase depressiva che colpì il poeta e che raggiunse il suo culmine proprio nel 1984.

Haiku for a season | per una stagione consists of ninety-one pseudo-haiku composed in English and translated in Italian by Andrea Zanzotto from 1984 to the last years of his life. The lengthy effort at translation characterizes Haiku for a season as a unicum not

*only in Zanzotto's poetry but also in contemporary Italian literature. The paper begins by describing the essential stylistic elements of the traditional Japanese haiku – kigo and kireji – and underlines how Zanzotto adapts their particular characteristics to his poetic writing. Secondly, it focuses on Zanzotto's prior works, from *Dietro il paesaggio* to *Idioma*, following the three thematic 'constantvariables' of subject, landscape and language, in order to highlight the thematic substratum underlying the creation of Haiku for a season. After these considerations, the paper proposes the analysis of four selected haiku with frequent retrospective references to Zanzotto's previous books. Lastly, the paper shows a hypothetical inner structure of Haiku for a season supported mainly by the coherent seasonal progression according to which several poems are organized, deeply related to the severe depression from which he suffered, especially in 1984.*

Haiku for a season | per una stagione: contestualizzazione dell'opera e commento di testi scelti¹

1. Introduzione

Haiku for a season | per una stagione è una raccolta di novantuno pseudo-*haiku* concepiti e composti in inglese da Andrea Zanzotto (10 ottobre 1921-18 ottobre 2011) a partire dalla primavera-estate del 1984. Un lungo procedimento di auto-traduzione – che dopo un primo tentativo in francese lascerà definitivamente spazio all'italiano – ha impegnato l'autore fino agli ultimi anni della sua vita, facendo degli *Haiku* un'opera *sui generis* non solo all'interno del corpus zanzottiano ma anche nel panorama letterario contemporaneo. Dopo una prima *plquette* di nove *haiku* stampata nel 2008 in soli novantanove esemplari numerati², la totalità dei componimenti è stata pubblicata per la prima volta a Chicago in un'edizione postuma del 2012³, alla quale si riferisce la prima edizione Mondadori del 2019⁴. La sua particolarità non risiede tanto nell'assunzione di una forma metrica inusuale e culturalmente lontana dalla tradizione letteraria occidentale, quanto nella sua originale riformulazione e nell'impiego sistematico di

- 1 Per indicare le opere in poesia (a esclusione di *Sovrimpressioni* 2001 e *Conglomerati* 2009) e in prosa di Andrea Zanzotto, nel corso dell'articolo si utilizzeranno le seguenti sigle: VG *Versi giovanili* (1938-1942), DP *Dietro il paesaggio* (1951), Vc *Vocativo* (1957), Ecl IX *Ecloghe* (1962), LB *La Beltà* (1968), SFS *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), Pq *Pasque* (1973), GB *Il Galateo in Bosco* (1978), Fn *Fosfeni* (1983), Idm *Idioma* (1986), Mt *Meteo* (1996); SA *Sull'Altopiano* (1942-1954), AL *Altri luoghi*, PC *Prospezioni e Consuntivi*. Secondo il suddetto modello, *Haiku for a season | per una stagione* verrà arbitrariamente indicata con la sigla Hfs.
- 2 A. Zanzotto, A. Gelmi, *Wind and Poppies*, a cura di A. Secco, Rovereto, Claudio Nicolodi Editore, 2008.
- 3 A. Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- 4 Id. cit., Milano, Mondadori, 2019. Poiché gli *Haiku for a season | per una stagione* sono privi di titolo, per la nomenclatura dei testi si ricorrerà a sequenze alfanumeriche indicanti la pagina e la posizione (*a* superiore, *b* inferiore) del componimento all'interno di questa edizione di riferimento: ad esempio, il primo componimento della raccolta si trova alla seconda pagina numerata del volume in posizione superiore, perciò verrà riportato come Hfs 2a; In alternativa, gli *haiku* verranno indicati con il loro primo verso in corsivo: Hfs 2a diventerà, quindi, Hfs *I grew in a thousand*.

strumenti totalmente inediti come l'inglese *in petèl*: se da un lato Zanzotto assorbe e riformula elementi caratteristici dello *haiku* giapponese, dall'altro trasgredisce impostazioni canoniche quali la rigida scansione sillabica e la numerazione dei versi attraverso una lingua sorvegliatissima e ideologicamente motivata. La capacità dell'autore di coordinare questo singolare insieme di stilemi con temi e motivi riscontrabili nella sua produzione precedente⁵, salvaguardando al contempo un'aderenza alle vicende storico-biografiche che sottostanno all'intera raccolta, fa degli *Haiku for a season* un'opera affascinante e originale, frammentaria per natura ma costantemente alla ricerca di una sua unità interna.

2. *Haiku for a season e il rapporto con la tradizione*

Lo *haiku* tradizionale, composto da tre versi di 5-7-5 more⁶, rappresenta per la cultura nipponica la forma metrica forse più caratteristica, longeva e significativa della sua storia. Infinite combinazioni foniche e sintattiche, concesse da quella vaghezza e verticalità che contraddistinguono il linguaggio giapponese, orchestrano un componimento che si presenta come pura percezione naturalistica, puro evento catturato nel suo più denso verificarsi da 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»⁷. Mentre «l'arte occidentale trasforma l'“impressione” in descrizione lo *haiku* non descrive mai»⁸, 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»⁹.

5 Lo sguardo retrospettivo attraverso il quale si tenterà, soprattutto in fase di commento (cfr. par. 3), di istituire un dialogo tematico-stilistico tra gli *Haiku* e la precedente produzione del poeta, si avvarrà in massima parte delle letture critiche proposte in S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2019. Il Meridiano acquisisce una posizione privilegiata all'interno di questo lavoro in quanto l'acutezza e la sensibilità che contraddistinguono le parole del critico sono accompagnate – come si può leggere nella *Nota all'edizione* (pp. CXXXV-CXXXVIII) – da un attento e ravvicinato lavoro di supervisione da parte dello stesso Zanzotto, consistente perlopiù in note d'autore e porzioni di auto-commento che si terranno opportunamente in considerazione.

6 Preciso, tuttavia, che in questo lavoro, viste le sostanziali differenze linguistiche e prosodiche tra la lingua giapponese e quella italiana, si userà 'sillaba' per indicare l'unità minima del verso zanzottiano in Hfs.

7 R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. it. M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984, p. 89 (ed. or. R. Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970).

8 *Ibidem*.

9 N. Lorenzini, *Approdi dello haiku nella poesia italiana tra fine del XX° secolo e avvio del XXI° secolo*, «Moderna», I (2019), pp. 33-41: 41.

L'esperienza filonipponica di Andrea Zanzotto, sebbene preceduta e forse anche influenzata da altre – come quelle di Ungaretti e Sanguineti – si districa attraverso un fitto rapporto con la tradizione e, a partire da un primo interesse nella filosofia zen all'altezza di *Fosfem*¹⁰, raggiunge il suo culmine con la prefazione a *Cento haiku* (1982)¹¹ e con gli originali sviluppi nelle composizioni del 1984. Al fine di comprendere gli scarti rispetto alla tradizione giapponese, nonché i procedimenti sottesi a quel ripiegarsi «su un 'principio di essenzialità', sul tema del risparmio verbale (...) o addirittura sul "fascino del frammento"»¹² nonostante la limitata esperienza che un poeta occidentale può avere del secolare sostrato culturale degli *haijin*¹³, è opportuno illustrare le due componenti tematico-stilistiche, il *kigo* e il *kireji*, che contraddistinguono lo *haiku*.

«È il *kigo*, la parola che simboleggia metonimicamente la stagione – precisa Elena Dal Pra – a farsi carico di suggerire quasi inavvertitamente, con la parsimonia verbale che è dello *haiku*, il colore del contesto. È un termine che può indicare pianta, astro, pioggia – nelle sue diverse intensità, che tutte trovano in giapponese un proprio nome – animale, danza, festività, costume e nel quale si cristallizzano le emozioni sfumate che percorrono una stagione»¹⁴. Questa singolare componente testuale da un lato si presenta allo *haijin* come una risorsa atta a orientare la composizione e a preservare la compattezza tematica del testo, dall'altro si pone nei confronti del lettore come presupposto culturale, geografico o temporale di cui tener conto durante la fruizione e l'interpretazione di «questi lievi coaguli di versi»¹⁵. Il *kigo* è quindi l'elemento che essenzialmente getta le fondamenta della creazione, che impregna e avvolge l'argomento accompagnandolo nel suo breve e luminoso dispiegarsi, e senza il quale i versi si disgregerebbero in una visione scomposta. Come vedremo meglio in seguito, nella produzione poetica di Andrea Zanzotto passaggi naturalistici o stretti riferimenti culturali che possono in qualche modo assolvere alla funzione del *kigo* (ma che ovviamente non rispettano né i toni né l'inserimento testuale tipico di questo

10 Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto, *Poesie e prose scelte* cit., p. 1610.

11 La prefazione compare per la prima volta in I. Iarocci (a cura di), *Cento haiku*, Milano, Longanesi, 1982; stampata più volte presso Guanda a partire dal 1987, ora compare in A. Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione*, a cura di A. Secco e P. Barron, Milano, Mondadori, 2019.

12 Zanzotto, *Prefazione a «Cento haiku»*, in *Haiku for a season | per una stagione* cit., pp. 97-102: 99.

13 Traducibile letteralmente come 'persona haiku', indica, incorporando diverse sfumature, colui o colei che compone *haiku*.

14 E. Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2020, pp. v-xii: x.

15 Zanzotto, *Prefazione a «Cento haiku»* cit., pp. 97-102: 97.

stilema giapponese perfettamente amalgamato alla peculiare forma metrica dello *haiku*) sono innumerevoli e ben documentati, perciò risulta lecito per lo meno intravedere la predisposizione del poeta all'utilizzo di simili dispositivi.

La seconda componente principale dello *haiku* tradizionale, afferente questa volta a un piano prettamente stilistico e tonale, è il *kireji*¹⁶, «manciata di sillabe che ha la sola funzione di creare una pausa, una vaga attesa o di concludere»¹⁷. Se da un lato i *kireji* si configurano come «intraducibili parole-pause»¹⁸ deputate a una significativa svolta ritmica, variazioni e anomalie del 'metronomo prosodico' dello *haiku*, dall'altra divengono veicoli di emozioni, vaghe e suggestive cesure del senso che interrompono, rallentano o sospendono la monodia moraicale del testo. Il valore di quella che Zanzotto chiama «sospensione mediana»¹⁹ è perfettamente connaturato alla filosofia creativa di una lingua che induce all'indeterminatezza e all'universalità della composizione. Il *kireji* si inserisce nella «sua [dello *haiku*] quasi preculturale fisicità di struttura scandita su un primordiale bioritmo»²⁰ come una battuta in controttempo, caricandosi di connotazioni che noi occidentali potremmo impropriamente ricondurre al fonosimbolismo, ma che in verità si fondano su un capovolgimento semantico e concettuale «che crea un vuoto nella percezione estetica di chi legge»²¹. Considerata la sua intraducibilità in lingue che, come l'italiano, non dispongono di questa particolare categoria di parole, il *kireji*, e quindi il rovesciamento logico-tonale che ne deriva, è reso attraverso un uso abile e studiato della punteggiatura che certo non restituisce la componente poetico-visiva degli ideogrammi giapponesi: i lettori occidentali saranno forse costretti a compiere un ulteriore sforzo interpretativo al fine di cogliere il contrasto concettuale introdotto dai due punti, dalla virgola in punta di verso o in posizione mediana, rinunciando loro malgrado agli effetti estetici della «sottile malinconia evocata da *kana*»²² e dell'indefinita sospensione emanata da *ya*, entrambi *kireji* molto frequenti già prima dell'attività poetica del maestro *haijin* Matsuo Bashō (1644-1694)²³.

16 Letteralmente 'parola che taglia', quindi 'cesura'.

17 Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* cit., pp. V-XII: XI.

18 Zanzotto, *Prefazione a «Cento haiku»* cit., pp. 97-102: 98.

19 Ivi, p. 101.

20 *Ibidem*.

21 Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* cit., pp. V-XII: XI.

22 *Ibidem*.

23 Cfr. *ivi*, pp. 33-84.

2.1. Zanzotto verso gli haiku

Se è vero che per Zanzotto è stato di grande aiuto «osare scrivere dei piccoli componimenti in inglese (...) quasi appellando[si] a un diritto all'ignoranza»²⁴ come strumento di depurazione e 'drenaggio', bisogna tuttavia considerare che uno scavo psicologico e un'interrogazione esistenziale di questo tipo devono necessariamente poggiarsi su un patrimonio conoscitivo in parte già noto per poter sviluppare una nuova consapevolezza del sé e della poesia; e che uno strumento espressivo inedito come l'inglese *in petèl* non può esulare, per quanto il suo utilizzo sia peculiare dal punto di vista stilistico, da contenuti e concetti cari ad Andrea Zanzotto in termini di auto-esame e osservazione del reale. Con ciò non si intende in alcun modo trascurare la novità degli *Haiku for a season* ma si tenterà, piuttosto, di ricercare all'interno delle raccolte precedenti quelle costanti tematico-stilistiche riversatesi negli *haiku* con maggiore rilevanza, al fine di cogliere l'originalità e la ricchezza espressiva delle rielaborazioni in sede di commento ai testi.

La poesia di Andrea Zanzotto, fin dall'esordio con *Dietro il paesaggio* (1951), si sviluppa e si ritira attorno alle inestricabili intersezioni e ai rapporti reciproci di tre componenti fondamentali: il paesaggio, il soggetto, il linguaggio. Ognuno di questi elementi si svela e si nasconde, si afferma e si umilia in percorsi poetici plurali, ramificati, scanditi dalle varie raccolte secondo quelli che Zanzotto definiva «bioritmi». Il paesaggio, per lo più naturalistico ma inevitabilmente disturbato da elementi antropici, si costituisce nella prima raccolta come un rifugio²⁵ atto a preservare il soggetto dal recente trauma storico significativamente estromesso dal materiale poetico. Questa distanza dalla storia si accompagna a un uso accorto e psicologicamente motivato del linguaggio letterario consacrato alla tradizione. Indagine endoscopica del paesaggio e ripiegamento formale sul codice letterario si affermano, quindi, come i primi strumenti impiegati dal poeta per far fronte a tutti quegli sconvolgimenti politici, storici e sociali a cui non era ancora pronto²⁶. Nella condizione in cui la funzione del linguaggio e la per-

24 A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2015, p. 102.

25 Rilevanti in questo senso sono, per esempio, le immagini simboliche e protettive dell'*Atollo* (titolo della prima sezione) e del «baco», nonché lo stesso essere *dietro* il paesaggio.

26 Cfr. A. Zanzotto, *Lectio brevis*, in *Facoltà di Lettere e Filosofia. Conferimento lauree ad honorem: Andrea Zanzotto, Jean Rousset*, edizione a cura del Rettorato dell'Università degli Studi di Trento, Trento, 1996, p. 23: «Dopo tutto il sangue, gli orrori, e in parte anche attraverso gli anni del conflitto, *Dietro il paesaggio* è nato da una mia necessità di riposare almeno un attimo, nella consapevolezza che stavo camminando su una passerella instabile (...) per riuscire a parlare, in qualche modo, pur dopo quello che era accaduto e che aveva annullato con un colpo di spugna migliaia di anni di storia e di presunta civiltà».

manenza del soggetto sono giustificate e acquisiscono senso solo in relazione al paesaggio, spontaneamente si verifica «la continua metamorfosi dell'io nella realtà naturale o, viceversa, l'umanizzazione del paesaggio. *Io e tu* appaiono spesso interscambiabili in quanto emanazioni della medesima realtà linguistica che vive dietro il paesaggio informandone la grammatica elementare»²⁷.

Mentre l'indagine della realtà naturale, anche se degradata e non priva di contraddizioni, persiste prevalentemente in un'ulteriore ricerca di protezione e consolazione, in *Vocativo* (1957) gli urti con la storia determinano per il soggetto e per il linguaggio delle significative trasformazioni che influenzeranno, fino agli *Haiku for a season*, la successiva produzione poetica. Un Io contratto in puro impulso conativo verso una realtà naturale devastata e apparentemente ostile, ridotto a scissa esistenza psichica che però resiste aggrappandosi proprio al linguaggio, pronuncia in maniera sommessa e tragica i versi di *Caso vocativo I*²⁸ e *II*²⁹, di *Prima persona*³⁰ e di *Esistere psichicamente*³¹. È possibile riconoscere residui di queste prime meditazioni in *haiku* come *Grass, larks and weak sun*³², in cui la descrizione del paesaggio per frammenti (v. 1), tipica di *Dietro il paesaggio*, fa da cornice a un soggetto poetante ridotto a un interrogativo «chi (...)?»³³, a un misero «fatto "grammaticale"»³³ di cui è interdotta anche la facoltà di esprimersi (v. 3).

Tuttavia, non si potrebbero cogliere la ricchezza e la rilevanza letteraria degli *Haiku for a season* senza tener conto di altri due momenti cruciali dell'esperienza zanzottiana: *La Beltà* (1968) e *Fosfeni* (1983). La distanza che intercorre tra queste due sillogi permette già di intuire la portata del patrimonio conoscitivo e il lungo processo di rielaborazione formale e tematica che sfoceranno nella stesura degli *haiku*. *La Beltà* rappresenta un punto di svolta su tutti i fronti, specialmente su quello linguistico: il mondo falsificato, la società dei consumi, il 'rumore' di un'Italia in piena espansione economica hanno «ormai occupato gli spazi di si-

27 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1400.

28 Cfr. vv. 17-22: «Il suono il movimento / l'amore s'ammollisce in bava / in fisima, gettata / torcia il sole mi sfugge. Io parlo in questa / lingua che passerà».

29 Cfr. vv. 10-16: «Tremo e piango tra i boschi? / O grumi verdi, ostile / spessore d'erompendi pieghe, / terra – passato di tomba – / donde la mia / lingua disperando si districa / e vacilla».

30 Cfr. vv. 1-4: «– Io – in tremiti continui, – io – disperso / e presente: mai giunge / l'ora tua, / mai suona il cielo del tuo vero nascere».

31 Cfr. vv. 9-14: «da tutto questo che non fu / primavera non luglio non autunno / ma solo egro spiraglio / ma solo psiche, / da tutto questo che non è nulla / ed è tutto ciò ch'io sono».

32 Hfs 28a: «Grass, larks and weak sun – / who sighs and sneezes? / So much soot in throats? // Erba, allodole e un sole debole – / chi sospira e sternuta? / Come mai tanta fuliggine nelle gole?».

33 La citazione è tratta dal risvolto di copertina di A. Zanzotto, *Vocativo*, Mondadori, Milano, 1957.

lenzio necessari a una vera comunicazione umana, tanto che qualunque parola pronunciata reca in sé la traccia dell'onnipresente brusio, producendo dolore»³⁴. Il contesto storico-sociale, brutalmente riversatosi sul vissuto personale, impone quindi al poeta di «scavalcare il linguaggio in direzione del silenzio, oppure affrontare la lingua inautentica sul suo stesso terreno, farsi attraversare dalla chiacchiera storica, alla ricerca di un punto di appoggio, un principio di resistenza attiva situato non fuori ma dentro il divenire storico e linguistico»³⁵. Da questa esigenza nascono quindi le numerose incursioni di lingue straniere, del latino, del dialetto e dei linguaggi speciali «come puro materiale da costruzione»³⁶, sapientemente utilizzate in un tessuto poetico sostenuto dalle più disparate figure foniche³⁷. La ludicità linguistica che ne deriva «si configura come un tentativo di regressione allo stadio infantile dell'esperienza»³⁸, indagine essenzialmente fondata su una rinnovata fiducia nel significante attraverso il quale diventa possibile «cogliere gli affioramenti dell'inconscio e portare alla luce il trauma soggettivo rimosso»³⁹. Ed è proprio questa volontà di riscoprire e rielaborare lucidamente un trauma, nonché il totale affidamento sulle potenzialità archetipiche della parola, ad accomunare le due esperienze de *La Beltà* e degli *Haiku for a season*. Lo stesso uso dell'inglese *in petèl*, in fondo, è uno strumento di indagine psichica basato da un lato sulla regressione infantile, dall'altro sull'immersione in un linguaggio da sempre connotato dal poeta in maniera più che negativa, e che ora negli *haiku* riflette proprio una delle istanze portanti de *La Beltà*: «esprimere l'autenticità infiltrandosi fittamente nell'inautentico, anzi a partire dall'inautentico»⁴⁰.

Il momento sublime e 'verticale' di *Fosfeni*, d'altro canto, costituisce uno snodo determinante per quanto riguarda la condizione del soggetto nei confronti della poesia e del paesaggio. Il dissidio già dominante in *Pasque* (1973) tra anelito comunitario e chiusura ermetica viene qui trasferito a una dimensione superiore, minimale e rarefatta, in cui la facoltà connettiva del *logos* si contrappone all'au-

34 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1483.

35 *Ibidem*.

36 *Ivi*, p. 1484.

37 L'allitterazione, ad esempio, spesso resa artificialmente attraverso giochi etimologici (cfr. LB *Alla stagione 2*: «perla perlifera»), balbettii ed effetti ecolalici (sempre in LB *Alla stagione*, al v. 6 «fa-favola» ricorda Hfs 6a «sh-shining tics», ma gli esempi possibili sono innumerevoli), diventa il procedimento principale deputato all'organizzazione del senso di intere porzioni di testo.

38 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1484.

39 *Ivi*, p. 1483.

40 S. Dal Bianco, *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in F. Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto: la natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo - Solighetto - Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova, 2018, pp. 117-24: 124.

toreferenzialità dei fosfeni⁴¹. Il *logos* è «l'inaspettato darsi dell'essere»⁴², la «forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame»⁴³ tra uomo e reale, tra poeta e paesaggio in un continuo scambio conoscitivo, disinteressato per natura. Tuttavia i barlumi fosfenici, che «potrebbero essere un surrogato – ma ragionevolmente attendibile – della luce stellare»⁴⁴, si rivelano concettualmente vicini all'assoluta immanenza del *logos*, permettendo a quei fitti rapporti tra 'interno' ed 'esterno' di superare la rigida polarizzazione di *Pasque*. In questa ottica non totalmente armonica ma comunque al di là di ogni manicheismo, «la dialettica minimale tra le forze in campo procura l'esibita irrilevanza della prima persona, un distacco dalla soggettività che (...) accusa l'assunzione oculata delle filosofie orientali (tao, zen)»⁴⁵. Questa informazione ci permette di avanzare l'ipotesi che la condizione del soggetto in *Haiku for a season* – dignitosamente nascosto ma riaffiorante per barlumi psichici, «arpa eolica»⁴⁶ di una realtà naturale che cerca di comprendere e da cui desidera essere compreso – derivi in parte da un diretto contatto proprio con tali filosofie: sapientemente intese e saggiate in *Fosfeni*, originalmente assunte e riformulate in *Haiku for a season*. La continuità tra le condizioni soggettive delle due raccolte diventa più tangibile grazie all'approccio epistemologico e cognitivista di Sandro Modeo, secondo il quale in *Fosfeni* «soggetto e oggetto (o mondo esterno) non sono più né pacificamente speculari né irrimediabilmente contrapposti, ma elementi mutuamente interattivi del processo conoscitivo»⁴⁷. Tra *Fosfeni* e *Haiku for a season*, quindi, la poesia di Andrea Zanzotto si configura come «una testimonianza altissima dei procedimenti con cui la mente (...) cerca di penetrare con tutti i mezzi possibili – soprattutto con una percettività tesa allo spasimo e con un'immaginazione carica di astrazioni elaboratissime – nelle regioni “oscure” che si estendono fuori ma anche – basti pensare all'inconscio e alle appercezioni – dentro di noi»⁴⁸.

41 Cfr. Zanzotto, N.d.A. in *Poesie e prose scelte* cit., p. 714: «*Fosfeni*: vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche. Cfr. in *La Pasqua a Pieve di Soligo*».

42 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1610.

43 Zanzotto, N.d.A. in *Poesie e prose scelte* cit., p. 714.

44 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1610.

45 *Ibidem*.

46 Dal Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* cit., pp. v-xii: x.

47 S. Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, «La Rivista dei Libri», 11 (novembre 1996), p. 34. Una rete relazionale così viva, sinergica e co-partecipante emerge con particolare intensità in *haiku* come *Please: this pink iris* (4b) e *Thunder like knots and knuckles* (28b): all'interno di quest'ultimo, in particolare, la possibilità conoscitiva della poesia («noci schiacciate») è connessa a una natura tradizionalmente minacciosa ma non indifferente («tuoni come nodi e nocche») che si dona al poeta sotto forma di «radici rosa dai cieli».

48 *Ibidem*.

3. *Commento di testi scelti*

10b.

A man said “Don’t weave mist” –
 this weaving – yet his filaments
 everywhere vanishing –
 in dazzling memories turn, twist

Qualcuno disse “No filar caivo” –
 questo tessere – pur i suoi filamenti
 evanescenti ovunque –
 mutano, girano in memorie splendenti

L’uso delle lingue straniere nell’opera di Zanzotto non è mai stato confinato a una sorta di esibizione estetica o a una funzione prettamente stilistica. Il linguaggio impiegato nei suoi versi, di volta in volta sfumato o intaccato da lingue altre rispetto all’italiano, oltre a rappresentare un vero e proprio tema, è custode di un messaggio, di una istanza filosofica prima che poetica: esso è, in fin dei conti, una vera e propria presa di posizione nei confronti della realtà. A partire da quella che Stefano Dal Bianco definisce «Trilogia dell’oltremondo»⁴⁹ (*Meteo* 1996, *Sovrimpressioni* 2001, *Conglomerati* 2009), avviene

un cambiamento di prospettiva nell’uso delle lingue. L’assunzione definitiva di una distanza da parte del soggetto fa sì che si debba registrare una perdita di specificità connotativa per ciascuna lingua. Gli inserti di altre lingue, in generale, si trovano come centrifugati all’insegna dell’abbassamento di registro⁵⁰.

Tuttavia è proprio l’inglese la lingua che in tutto l’arco della produzione zanzottiana non subisce tali modificazioni; essa continua ad essere «la lingua dell’alienazione (...), la lingua bastarda della pubblicità, della contaminazione, della plastica, del *trash*, del fumetto, dei prodotti commerciali (...), del potere e dell’imperialismo americano, dell’economia, dell’usura, del denaro simbolico, della sofisticazione»⁵¹ e proprio per questo «non compare mai senza una componente di sarcasmo o di violenza»⁵². Quindi, nonostante Zanzotto avesse sentito il bisogno di scrivere i suoi *haiku* in quello che definiva un ‘ipo-inglese’, «quasi appellando[si] a un diritto all’ignoranza [che] funzionasse come un depuratore»⁵³, è assolutamente necessario tenere conto, in linea con il pensiero del già citato Dal Bianco, del fatto che «per Zanzotto scrivere in inglese equivale a farsi del male

49 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. VII-LXXXV: LXXIII.

50 Dal Bianco, *Le lingue e l’inglese degli haiku* cit., p. 119.

51 Ivi, pp. 121-22.

52 Ivi, p. 121.

53 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 96.

(...) Perché dove più Zanzotto sembra giocare al ribasso, lì è il caso di alzare la guardia per individuare in lui posizioni fortissime e anche grandiose⁵⁴.

Alla luce di questa premessa, nello *haiku* considerato acquisisce particolare rilevanza tematica, nonché contenutistica e stilistica, il trattamento riservato a quel «No filar caivo», proverbio veneto tradotto letteralmente in inglese e profondamente legato a uno dei motivi più cari a Zanzotto: la tessitura⁵⁵. «No filar caivo», infatti, si dice a una persona impantanata in pensieri pessimistici riguardanti tanto un fatto sgradevole come un vecchio trauma quanto le normali difficoltà quotidiane, invitandola appunto a «non filare la nebbia», ovvero a non perdersi in sforzi vani o in elucubrazioni fini a sé stesse. Questa «nebbia» (*caivo*), in relazione con le «memorie splendite» (v. 4) e a tutti i dati testuali afferenti alla sfera semantica della tessitura – persino il ‘girare’ (v. 4) dei «filamenti» (v. 2) se si pensa a certi movimenti del telaio – sarebbe da ricondurre a quel tentativo di ricostruzione del patrimonio popolare enucleato dalla sottosezione *Andar a cucire* di *Idioma*; ovvero a quello sforzo, la cui inattività viene messa in dubbio, atto a ristabilire un contatto tra un nebuloso, indecifrabile seppur “noto” passato («Com’è esistita la contrada? Si può / davvero assumerla come un dato – / o almeno un fattore di contestualità? / (...) Sì, la tua esistenza / chiede, si attira lettere patenti, attestati / del resto superflui»⁵⁶) e un presente che, di quel passato, sembra avere un urgente bisogno («Occorre tutta la Zauberkraft / (...) per credere che la contrada senza posa / si rinnovi in face mentale»⁵⁷). Un proverbio così intriso di traboccante ma silenziosa ‘popolarità’, scrigno, tra i tanti nella poetica di Zanzotto, di profondissima e radicata eredità culturale della quale non ci arriva che un’ironica eco, non può che subire una terribile violenza nel momento in cui viene sottoposto a una integrale traduzione in lingua straniera. Il dialetto, «lingua del profondo, dell’inconscio, di una misteriosa e inattingibile autenticità (...) lingua dei morti, lingua dei Mani»⁵⁸,

54 Dal Bianco, *Le lingue e l’inglese degli haiku* cit., p. 123.

55 Testi di *Idioma* come *A la Maria Carpèla* o *Aneme sante e bone* – entrambi significativamente composti in dialetto e raccolti nella sottosezione della silloge dedicata ai morti – ci informano sul valore della tessitura in relazione, da un lato, alla ricostruzione del sostrato antropologico di quella contrada ricca di «tutta la *Zauberkraft* / di cui parlava Hegel», dall’altro al fare poetico stesso, di cui è figura portante il baco da seta: «Gramolette [“Mandibolette”, consueta metafora “dentale” significante la “presa” della poesia sulla realtà] che le fa na piovesina, / sHEET che i casca inte la musina... / E ti, siben che tu te sent / fora del mazh, tu sé squasi content / e tu pensa a ‘n bisset pi brut che bel / ma da la so seda infassà [si riferisce al baco, la cui simbologia risale alle antiche VG *Ballata* e DP *Serica*] / lassù inte ‘l terzo zhiel». In Hfs il motivo della tessitura tornerà in *Vain threat of nervous rain* (40b).

56 Idm *La contrada. Zauberkraft* 1-4, 9-11.

57 Ivi, vv. 17, 20-21.

58 Dal Bianco, *Le lingue e l’inglese degli haiku* cit., p. 117.

viene annichilito da un inglese *deskilling*, decentrante e spersonalizzante, la cui funzione è «insieme lenitiva ma anche sottilmente angosciata»⁵⁹, per poi riacquisire valore, seppur con un effetto straniante, nella successiva versione italiana. Il proverbio veneto, infatti, appare nella sua controparte inglese come menomato della sua originaria e colorita intensità espressiva, inesorabilmente appiattito e impallidito da quella lingua che rappresenta, in un certo qual modo, l'inarrestabile minaccia della *contrada*: per mano dello stesso Zanzotto, il dialetto viene tragicamente assorbito dalla sua nemesi. Questa raffinata operazione poetica non è, ovviamente, un semplice atto di masochistica resa nei confronti dell'ipertrofica e vorace avanzata capitalistica, bensì un fermo ma angosciato monito: questa coppia di *haiku*, infatti, più che «versioni parallele e semiautonome»⁶⁰, sembra piuttosto assumere un'identità bifronte, diplopica: il volto-*haiku* inglese volge il suo sguardo a una futuribile condizione di omologazione, annichilimento cancerogeno che investirà anche le più profonde radici del linguaggio⁶¹; la controparte italo-veneta, di converso, «spera»⁶² la sopravvivenza del dialetto seppur isolato e relegato agli usi specifici del quotidiano, come una creatura a rischio di estinzione, protetta ma devitalizzata nella 'riserva naturale' dell'italiano.

Dal punto di vista formale, notiamo le rime interne *weaving : vanishing : daz-zling* che, in uno schema perfettamente speculare a quello inglese, corrispondono nella versione italiana a *filamenti : evanescenti : splendenti*. Relativamente a quest'ultimo aggettivo si segnala, inoltre, la significativa terminazione in *-denti* (la metafora 'dentale' diventa più frequente nella poesia di Zanzotto a partire da *La Beltà*⁶³) che, come indicato a proposito delle *mandibolette* (cfr. nota 55), esprime

59 A. Cortellessa, *Sotto la pelle della lingua*, in *Andrea Zanzotto: la natura, l'idioma*, cit., p. 195.

60 M. Breda, *Haiku, la cura di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 30 settembre 2012.

61 Cfr. Id., *Alchimista della parola*, in Zanzotto, *Haiku for a season | per una stagione* cit., pp. 103-11: 108: «E lo inquietava la prospettiva per cui tra un po' di anni chi non sarà familiarizzato con il nuovo e usurato *global language* scivolerà verso la subalterità e la marginalizzazione anche in casa propria e rischieremo che si formi una specie di proletariato linguistico escluso da ogni forma di potere e dalle funzioni alte della società».

62 Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1615: «Il "capire come va la realtà" (*intuizione*) implica la *disperazione*, ma *disperazione* può derivare da "spera", "sperare" ("guardare in controluce un corpo diafano") e *inoculate* da *oculus*, "occhio", in riferimento a Fn *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro I*, 5: «Intuizione e disperazione così strette gemelle / così sottilmente inoculate / riaffiorate in oro di batterio, di stuzzicante».

63 Si segnalano, a titolo esemplificativo, LB *Sì, ancora la neve* 99: «E i mille dentini che la minano?» e GB *Ipersonetto II*, che reca il sottotitolo-didascalia «(Sonetto degli interminabili lavori dentarii)» e in cui la metafora dentale assume una funzione strutturante. Lo stessa tornerà, infine, con i «mordenti asprigni dentini» in Hfs *Lost-shy petals on panes*.

la ‘presa’ della poesia sul reale: all’interno di questo *haiku*, l’uso di questo peculiare stilema (per il quale si rimanda al commento dello *haiku* 66b) in «memorie splendenti» pare sostenere l’idea secondo cui spetterebbe anche alla poesia l’arduo compito di preservare il dialetto attraverso sé stessa, come se intendesse dichiararne la (r)esistenza.

16b.

Petals pappi cotton-filaments
noses in sneezes awakening
all is allergy

Petali soffioni filamenti
nasi si svegliano in sternuti
tutto è allergia

Uno dei modi con cui la poesia (e la letteratura in genere) attribuisce o costruisce senso attorno al reale osservato è sicuramente quello di trascendere la concretezza degli oggetti e la denotazione dei luoghi geografici rappresentati, di superare la banalità di gesti e di attività quotidiane amplificandone tanto il valore intrinseco quanto il corollario di significati che vi orbitano attorno. Tale procedimento, in Zanzotto, acquisisce rilevante importanza nell’iscrizione, o meglio, nella sovrimpressioni di fitti sistemi di significati e di simboli proprio su quegli automatismi che intercorrono nella vita di ciascun individuo. Quello dello *sternuto*⁶⁴, infatti, non è altro che un automatismo, un banale atto quotidiano spesso innescato da circostanze casuali, che Zanzotto però carica di forti significati ulteriori atti a ‘scavalcare’ – rimanendovi al contempo fermamente ancorato – la mera natura fisiologica. In tutte le occorrenze testuali disseminate tra le varie raccolte, lo starnuto, legato alle debilitanti *allergie* e alle altre patologie respiratorie di cui l’autore soffriva, compare sistematicamente come figura dell’atto poetico, come simbolo di una subitanea e intensa ispirazione consciamente ingestibile e catalizzata in ogni caso da una forte componente sensoriale: così è in Pq *Sovraesistenze*, in GB *Ipersonetto IV* e in Mt *Tu sai che*⁶⁵, e tale si ripresenta nello *haiku* in questione («noses in sneezes awakening»).

64 Tornerà in Hfs *Grass, larks and weak sun*, 28a.

65 Nella prima occorrenza lo starnuto è legato al «freddo», ripetuto per ben cinque volte in posizione epiforica prima del verbo «sternutivi»; nella seconda attestazione l’automatismo viene rievocato attraverso una riformulazione onomatopeica di un verso della *Gerusalemme Liberata* («e sì (...) / e sì (...)») e, come spiegato nella N.d.A., richiama gli starnuti del tempo autunnale; nell’ultima poesia citata, invece, lo starnuto («Un saluto ora non bizzoso, tutto per voi-noi, / sternuto») è provocato dalla presenza dei papaveri (della cui valenza simbolica parleremo in seguito), ma in questo caso la datazione del testo (1989) è successiva alla genesi degli *haiku*.

L'antecedente più rilevante sotto il profilo simbolico e che risulta più utile ai fini di questo commento lo troviamo, però, in Fn *Come ultime cene*. Si tratta di un componimento dal forte impianto programmatico, autoriflessivo e metapoetico: mentre in DP *Arse il motore* l'arte poetica viene trasfigurata in un viaggio in corriera, qui l'intenzione metapoetica si esprime attraverso i balzi dell'automobile che destano l'autore lungo il tragitto, avvolto ormai dal velo della senescenza. Il motivo dello «sternuto» compare dapprima al verso 9 («la strada la svolta – sternuto») che esplicita il rapporto consequenziale (e simbolico) tra gli svolgimenti improvvisi del tragitto-vita e lo starnuto-poesia, e in seguito ai versi 32-33 («abbordabile iniziazione miniorgasmo in etcì / calduccio poi d'iniziazione in in zzz di sonni») che mettono in luce quella intima relazione oppositiva tra starnuto e sonno, tra risveglio ispirato e inerzia creativa, che compare nello *haiku*; la spiegazione di quest'ultimo verso, infine, la fornisce lo stesso Zanzotto:

Quel momento di distruzione-superamento (di sublimazione?) può anche essere sentito come una specie di “miniorgasmo” che comporta una “sospensione della consapevolezza” (come avviene per lo sternuto). Ecco: “sternuto”, un gesto-automatismo necessario e insieme infantile-maldestro. E, ancora, “orgasmo”, termine che è connesso alla furia, all'affanno, o addirittura all'impotenza... Sembra necessario avvicinare l'atto poetico a questi fenomeni che gravitano su una contraddizione, su un rapimento che vorrebbe essere di potenza e che per certi aspetti documenta invece una qualche impotenza⁶⁶.

Sul concetto di ‘sospensione della coscienza’ e sulla sua presenza (in questo caso forse bisognerebbe parlare, piuttosto, di assenza) all'interno del testo ritornerò in seguito. Per il momento si consideri che la coscienza, l'esistenza psichica dell'autore non potrebbe ‘sospendersi’ se da principio non si trovasse in fermo contatto con il reale. Il primo verso ci informa in modo abbastanza esaustivo: il *tricolon* di «Petals pappi filaments» non ha un letterale scopo descrittivo (sebbene rispetti la consueta descrizione zanzottiana del paesaggio ‘per frammenti’), bensì instaura un rapporto assimilativo, quasi identitario tra l'autore e il paesaggio. Immagini vegetali come quelle dello *haiku* rappresentano quasi delle appendici distanti, delle estensioni psichiche (ma pur sempre materiali e trivialmente concrete) del poeta. L'intera produzione letteraria di Zanzotto, infatti, pullula di «filamenti e gocce»⁶⁷, di «prati di lappole»⁶⁸, e in diversi testi «prevalgono le immagini di filamenti appiccicosi e di attaccamento come segnali di una strenua volontà di aggancio percettivo, di resistenza»⁶⁹. A tal proposito ritengo sia interessante e utile segnalare l'interpretazione che Stefano Dal Bianco propone in merito ad analoghe figure di attaccamento psichico presenti in *Esistere psichica-*

66 PC *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, p. 1312.

67 Ecl *Per la solenne commemorazione della morte del «servus Dei» G. T. 7.*

68 Ivi, v. 9.

69 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1473.

mente, uno dei testi cardine di *Vocativo*: «Il campo semantico che si rifà al concetto di bava, di filamento, di muco e simili crea la rete in cui si dibatte una soggettività ridotta alle sole modalità di esistenza psichica, i cui rapporti con il mondo non possono che essere traumatici»⁷⁰. La residuale esistenza psichica che permea il componimento di *Vocativo* è del tutto coerente con quel desiderio di riduzione del soggetto sotteso all'intera raccolta di *haiku*; nel nostro caso specifico, inoltre, pur considerando quel substrato depressivo che più o meno velatamente adombra tutti i componimenti, sarebbe proprio lo *sternuto* – violento, inatteso, spasmodico, non casualmente uno dei referenti simbolici del fare poesia – ad assumere evidenti implicazioni traumatiche, nonché a connotare il componimento di una sottile ed essenziale ‘fenomenologia del trauma’.

Alla luce di queste considerazioni, la struttura logica del componimento ci appare più chiara: il primo verso fornisce le estrinsecazioni fisiche della soggettività autoriale che si costituiscono in rapporto consecutivo con il secondo verso, il momento dell' «awakening»; ed è proprio qui, tra secondo e ultimo verso, che ‘sospensione della consapevolezza’ e *kireji* coincidono: la tipica pausa, presente essenzialmente in tutti i componimenti, è occupata in questo caso da un vuoto psichico, un nulla incosciente e a-riflessivo da cui scaturisce la conclusione che «tutto è allergia». Allergia, questa, legata a doppio filo con una realtà che si pone all'origine tanto della creazione poetica quanto del trauma storico e psicologico, versanti dell'esperienza che per Zanzotto spesso convergono in tragiche intersezioni.

Dal punto di vista formale sono di rilevante importanza le numerose allitterazioni, le quali contribuiscono ad amplificare la componente sensoriale del testo: «*Petals pappi*» al verso 1; «*noses in sneezes*» al verso 2, la cui eufonia, perfettamente recuperata nella versione italiana («*nasi si svegliano in starnuti*»), rievoca l'onomatopeico e fumettistico *zzz*⁷¹.

70 Ivi, p. 1453.

71 Cfr. Fn *Come ultime cene* 33: «calduccio poi d'iniziazione in in zzz di sonni rasoio». Si rimanda a *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* («Flash crash splash down / flash e splash nella pozza dello specchio / introiezione della, crash e splash, introiettata / è la prima tavola la figurina (D centrale)») e, tra le altre, a LB *Oltranza Oltraggio* («ti identifico tra i non i sic i sigh») per le prime sperimentazioni zanzottiane del linguaggio fumettistico.

66b.

Who so slowly rides the radiant bike in far-wide meadows, on the bound [aries? Maybe he collected nuggets, maybe he [knew	Chi pedala così lentamente la bici raggiante nei vasti prati lontani, là sui confini? Forse cercava pepite, forse sapeva
---	--

Il principale riferimento intertestuale⁷² di questo *haiku* è Fn *Squadrare il foglio*, componimento fortemente imparentato con il programmatico e più antico DP *Arse il motore*, rintocco originario di una eco tematica che si propaga attraverso l'intero *corpus* zanzottiano. Come nel 1940-41⁷³ «arse il motore» della vocazione poetica di Zanzotto, sancendo l'inizio di un viaggio che avrebbe portato il poeta all'«abbandono del mondo»⁷⁴, più di trent'anni dopo quella stessa *vis* poetica si dispiega «così pedalando»⁷⁵ in *Fosfeni*, per poi ripresentarsi nel nostro *haiku* sotto il segno della «radiant bike». Constatiamo, quindi, come il topos del fare poetico traslato in 'forza motrice' (che sia il motore di un'autocorriera oppure i pedali di una bicicletta) rappresenti una vera e propria costante che accompagna Zanzotto nell'arco di tutta la sua produzione. Se prima pedalava «sul crine sul ciglio sullo spigolo»⁷⁶, ora il poeta avanza «là sui confini» del linguaggio, della tradizione, tentando nuovamente quella 'squadatura' ritenuta potenzialmente capace di racchiudere il reale all'interno di una visione comprensibile e liberamente poetabile; analogamente, a livello di repertorio immaginativo, le «lucenti figliate di soli come farfalle»⁷⁷ sono qui recuperate dalla stessa «bici raggiante» oppure, come vedremo in seguito, dalle «pepite» in chiusura di componimento.

Nonostante i numerosi punti di contatto tra i due testi, ritengo tuttavia che in *Who so slowly rides the radiant bike* siano presenti delle interessanti variazioni tematiche. In primo luogo «raggiante», oltre a denotare i reali raggi delle ruote di una bicicletta, configura quest'ultima letteralmente come “ciò che irradia” e quindi che si illumina di luce propria: questo attributo è completamente assente

72 Si veda però anche Fn (*Carillons*) 28-29, in cui il verbo 'pedalare' assume metaforicamente il senso di 'poetare': «Data sotto la quale strisciare / o forse passare pedalando sotterra».

73 Cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1402.

74 DP *Arse il motore* 19; a proposito di questo verso, cfr. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1402: «[abbandono] degli elementi del paesaggio umano, per avvicinarsi alla natura della poesia».

75 Fn *Squadrare il foglio* 1.

76 Fn *Squadrare il foglio* 2.

77 Ivi, v. 11.

nell'antecedente poetico di *Fosfeni*, ed è piuttosto proprio delle già citate «lucenti figliate di sole» assimilabili, a loro volta, alle «pepite» dello *haiku* per la pluralità e l'eterogeneità che le contraddistinguono. Nella fitta rete di significati del testo, però, le «pepite» non si illuminerebbero di luce propria (come invece è naturale che sia nel caso del «sole») bensì si renderebbero visibili *riflettendo* la «bici raggianti» dello sforzo poetico. Questo slittamento prospettico è sintomo di un analogo mutamento nell'approccio verso la poesia e il paesaggio da parte dell'autore: mentre all'altezza di *Fosfeni* il poeta invita il suo *alter ego* a «pedala[re] e prem[ere] e ansima[re] peggio che in un parto»⁷⁸ riducendo di fatto la poesia presente nel paesaggio a puro prodotto di filiazione ottenuto mediante lo 'slancio' compositivo, nello *haiku* la relazione che intercorre tra il poeta-ciclista e la poesia-pepita è di scoperta: Zanzotto ricerca (e sicuramente trova) il tesoro poetico perché esso è immanente al paesaggio, è già lì, nascosto, in attesa di rilucere (e quindi di affermare la propria pre-esistenza) grazie all'irradiante moto del lavoro poetico.

Sotto l'aspetto formale, registriamo le allitterazioni in «Who so slowly rides the radiant bike» e la triangolazione allitterante in *slowly : far-wide : meadows* parzialmente riecheggiata dal dittongo discendente in *boundaries*. È oltremodo interessante constatare la presenza del segmento «may-» (riconducibile al mese di maggio, tematicamente e simbolicamente caro alla poesia di Zanzotto⁷⁹) all'interno di «maybe», ripetuto per ben due volte all'ultimo verso. Come è stato notato nel commento allo *haiku* 10b, si tratta di uno stilema relativamente recente nella poesia di Andrea Zanzotto (si pensi, oltre agli esempi già menzionati, alle occorrenze di «Mani» all'interno di altre parole in Idm *La contrada. Zauberkraft* e *Docile, riluttante*⁸⁰), da ricondurre a un processo che potrei definire di 'semantizzazione endogena': esso consiste nell'individuare, all'interno di una parola, un'altra di senso compiuto che implementi il suo significato a quello della parola 'recipiente' influenzandone la valenza simbolica e quindi gli esiti interpretativi⁸¹.

Per quanto riguarda la versione italiana, possiamo notare il polisillabismo al v. 1 che, insieme alla consonanza tra *lentamente* e *raggiante*, contribuisce al rallentamento del ritmo coerentemente alla narratività del verso. Al v. 2, inoltre, è visibile una forte insistenza sulla vocale *i* che, analogamente a quanto è riscontrabile in Hfs *Never-lacking snow of half-May | Mai mancante neve di metà maggio* (già in

78 Ivi, v. 10.

79 Cfr. par. 4. *La depressione negli haiku: un accenno di struttura*.

80 Cfr. Idm *La contrada. Zauberkraft* 37-39: «Occorre una Zauberkraft senza pari / per sperare di arrivare a domani, a dopodomani / così commerciando e dandosi a manipolare»; Idm *Docile, riluttante* 14: «Feudo che emani emani emani» (mio il corsivo).

81 La ricerca di occorrenze simili deve essere intrapresa con estrema cautela, poiché Zanzotto restringe l'applicazione di questo dispositivo soltanto a parole di elevata pregnanza simbolica, quali i già citati *Mani* e i *denti* a cui si è accennato nel commento di Hfs *A man said "Don't weave mist" Qualcuno disse "No filar caivo"*.

Mt *Leggende*), «dove la ricorsività delle nasali assume, per la sensibilità dell'autore, una valenza iconica, alludendo alle cime frastagliate dei monti»⁸², rende graficamente l'idea di quei «confini» che ritroviamo in punta di verso.

72a.

Poppies, good fellows,
suddenly in clumps come out
to confirm the paths, to confirm
the tired rivulets in the hills

Papaveri, buoni compagni,
sbocciati improvvisi a gruppi
per confermare i sentieri, per confermare
gli stanchi piccoli rivi delle colline

Questo *haiku* è stato scelto, tra i numerosi imperniati sullo stesso tema, perché ritengo racchiuda in sé, in maniera ugualmente riconoscibile, i due significati principali che il «papavero» assume nella poetica di Andrea Zanzotto. Molti dei restanti componimenti invece – alcuni dei quali percorreremo brevemente a titolo di esempio – flettono la simbologia del papavero in una specifica direzione oscurando almeno parzialmente l'altra.

Il papavero, che compare per la prima volta in DP *A foglia ed a gemma* («i papaveri qui fanno folla / per te dagli ovili e dal monte»⁸³), negli *Haiku for a season* è protagonista di un blocco unitario di ben diciotto componimenti⁸⁴ interrotto soltanto dal già noto *Who so slowly rides the radiant bike*; vien da sé che i testi di cui ci serviremo come supporto ermeneutico, Mt *Tu sai che* (1989), *Altri papaveri* (1993-95) e *Currunt* (1991-93), sono da considerarsi elaborazioni ulteriori e successive di un'associazione simbolica già concepita dall'autore.

Data la natura ancipite di ciascun verso dello *haiku*, in primo luogo precisiamo attraverso i testi di *Meteo* quali sono i due significati – che in ogni caso non subiscono una netta divisione ma spesso convergono e coesistono – che arricchiscono uno dei simboli più semanticamente densi di questa fase creativa del poeta. In *Tu sai che*, primo componimento del trittico dedicato ai papaveri e, a differenza degli altri due, attraversato da tonalità ariose e quasi comiche⁸⁵, il significato del fiore si colloca in una prospettiva prettamente ecologica: «a differenza di altri vegetali in Mt, i papaveri non sono piante resistenti ma quasi aleatorie: un tempo

82 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1673.

83 DP *A foglia ed a gemma* 3-4.

84 Altri due componimenti, *Blessed instants, daisies* e *Where poppies played*, si trovano isolati rispettivamente in posizione 50a e 90b.

85 Il registro giocoso è evidente già a partire dal titolo che, come specificato nella N.d.A., è tratto dalla famosa canzonetta di «un remoto Sanremo («Tu sai che i papaveri...»).

punteggiavano “furtivamente” i campi di frumento, oggi per l’azione dei nuovi diserbanti selettivi si affollano senza ragione ai margini dei terreni coltivati»⁸⁶. La ‘follia’ – nel testo attribuita ai papaveri in esponenziale crescita⁸⁷ – già a partire da *Il Galateo in Bosco* è però caratteristica dei morti: ora i fiori, già sintomo e conseguenza del dissesto ecologico, diventano a loro volta estrinsecazioni spiritiche, Mani⁸⁸ anch’essi da «adorare»⁸⁹ che deridono la «nostra corsiva corriva instabilità e / meschina nanosecondità»⁹⁰, veri e propri Lari territoriali che «il [nostro] fragile io rivelano»⁹¹. La stessa linea interpretativa attraversa *Currunt*, l’ultimo componimento del trittico, che si configura come una disillusa quanto cupa riflessione ecologica all’insegna della massima latina «Mala tempora currunt»⁹², opportunamente ironizzata da dei blateranti «bah bah»⁹³. In questo testo i richiami a componimenti precedenti sono più che mai fitti: «Papaveri, chi cerca che?» al verso 21, oltre a ricordare il più antico «Ed a chi mai parla?» di GB *Ipersonetto XI*, si accosta all’interrogativo dello *haiku* 62b che riportiamo, per immediatezza, direttamente nella sua versione italiana: «Dove, piccoli deboli truppe, / e perché e quando? Io cerco invano / voi cercate invano i luoghi / della vostra timida tenera battaglia». Quest’ultimo riscontro conferma il collegamento, in *Tu sai che* ancora silente e nascosto al di sotto dei temi della ‘follia’ e dell’‘adorare’, tra i papaveri e le vittime della guerra, corroborato ulteriormente dalla reiterazione di «currunt» che non può non ricordare ai lettori l’impegnata *Vc I compagni corsi avanti*. La triangolazione sotto il tema delle stragi belliche è completata, infine, dallo *haiku* 78b, i cui richiami ai testi citati di *Vocativo* e *Meteo* si fanno piuttosto espliciti: «Scalpiccio di papaveri che corsero insieme / verso il cielo vicino che digrada nell’erba – / ognuno proteso verso la propria meta»⁹⁴. In *Altri papaveri*, infine, il

86 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1674.

87 Cfr. Mt *Tu sai che* 5-7: «nel suo crescere, / così furtiva fino a ieri e così, / oggi, follemente invasiva...».

88 Segnaliamo, a tal proposito, lo *haiku* 74b: «Che brillante apertura di *mani* / che impossibilita / di fallire – voi papaveri – ogni altra specie / di generosità nata male, malata». Mio il corsivo.

89 Mt *Tu sai che* 14.

90 Ivi, vv. 24-25.

91 Hfs *A subtlest breeze the poppies reveal*, 72b.

92 Cfr. Mt *Currunt* 7: «– mala mala bah bah tempora currunt»; «currunt» viene poi ripetuto, con la stessa modalità di reiterazione a cui sono sottoposti i vari «bah bah» (cfr. nota successiva), ai vv. 13, 20.

93 Ivi, vv. 7, 21, 24.

94 A proposito della componente collettiva del testo, si veda anche lo *haiku* 60a: «Un papavero solitario / che ha perduto i miei amici / i suoi amici e me, papaveri». Qui lo spossamento del soggetto da un lato e l’identificazione tra il poeta e i papaveri-amici dall’altro si fanno evidenti, venendo successivamente confermati dal verso 26 di Mt *Currunt* in cui il poeta, riferendosi ai papaveri, li definisce «mie anime già miriadi e in mille».

tema si sposta chiaramente sul piano storico-politico, e il filo che collega i fiori zanzottiani alle vittime di guerra si palesa:

Il rosso dei papaveri diventa emblema delle stragi in atto nella ex Jugoslavia [«rosso + rosso + rosso + rosso / coup de dés maledetto / sanguinose ^{potenze} dilaganti»⁹⁵], ma si trascina dietro anche il ricordo del compagno partigiano falciato nel rastrellamento del 10 agosto 1944. Così corrono le vittime dei cecchini cetnici [«Correre correre / coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi / correre correre per chi / corre e corre sotto calabroni e cecchini / e in orridi papaveri finì»⁹⁶] nelle immagini televisive, e così corriamo tutti, trascinati dal tempo irrealistico dell'universo mediatico⁹⁷.

In seguito a queste necessarie considerazioni preliminari, il significato ambivalente del nostro *haiku* appare decisamente più nitido. I papaveri, «sbocciati improvvisi a gruppi», rappresentano tanto il segno dell'emergenza ecologica in atto (del cui allarme si fa portavoce proprio la subitanea e inconsulta 'fioritura rossa') quanto le vite – in modo particolare quelle dei partigiani, amici di Zanzotto, morti a causa delle rappresaglie nazifasciste⁹⁸ – improvvisamente falciate da quei «mondi stragiferi»⁹⁹ che hanno ospitato i più cruenti conflitti contemporanei¹⁰⁰. Questa peculiare doppia connotazione fa dei papaveri gli araldi di una tragedia che, sulla scia di un passato sanguinoso, inesorabilmente infesta un presente immaginato da una oracolare voce poetica come il preludio di una futura apocalisse ambientale; i fiori rossi divengono, d'altro canto, «buoni compagni» di una lotta partigiana che non ha mai trovato pace né fine, che all'insegna del sacrificio strenuamente persistono nel «confermare i sentieri» da seguire, nell'urlare il dolore di una terra ferita («gli stanchi piccoli rivi nelle colline») e nel denunciare l'onta dell'irreparabile frattura tra essere umano e natura.

4. La depressione negli haiku: un accenno di struttura

La genesi degli *haiku* è profondamente legata a quella «stagione nella quale la famiglia e gli amici si preoccuparono molto seriamente, per lui: gli anni tra il 1982 e il 1984»¹⁰¹. Questi manipoli di versi, affascinanti frammenti di un Io

95 Mt *Altri papaveri* 3-5; A proposito del binomio papavero-sangue, cfr. Hfs *Poppies, no drops of innocent blood* e *Last poppies, thinly hemorrhagic*.

96 Ivi, vv. 21-25; Cfr. Vc *I compagni corsi avanti*, Mt *Currunt* e Hfs *A scuffle of poppies which together ran*.

97 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1674.

98 Cfr. SA 1944: FAIER e AL *Premesse all'abitazione*.

99 Mt *Altri papaveri* 8.

100 Interessante e pertinente in virtù di quanto detto sopra il rapporto allitterativo *in absentia* tra *clumps* (gruppi, ciuffi) e *clots* (coaguli di sangue), che non escluderei fosse presente alla memoria linguistica del poeta.

101 Breda, *Alchimista della parola cit.*, pp. 103-11: 103.

abraso, silenziosamente rimosso dal *focus* poetico ma costantemente riaffiorante da sotterranei aneliti e irrequietezze, sono in primo luogo testimonianza di quello che per Zanzotto fu «un momento cupissimo, come se fossi stato immerso in una fogna, e le parole – pochissime, all’inizio simili a crampi verbali – venivano fuori alla stregua di bolle»¹⁰². Tuttavia, gli *haiku* non si presentano unicamente come riflessi e segni della depressione nel suo svolgersi o della comunicazione poetica nel suo progressivo inaridirsi e ridursi in afasia («Mondi paralleli, radici / di vitrei profondi linguaggi – / bolle piangono in gole»¹⁰³). La presenza nella raccolta di otto componimenti in cui compare la parola-chiave *May/maggio* (tra i tanti: «In blu e in grigio / “niente più maggio” dicono / segreti insetti grandini segrete»¹⁰⁴) e di diversi altri in cui la sua persistenza è adombrata da figure analogicamente vicine (ad esempio, come nel più esplicito esempio precedente, la grandine: «Grandine, chicchi come neve crudele – / una promessa aliena si sparge, / su foglie ferite, su chiusi sentieri»¹⁰⁵) è in primo luogo indicativa di uno sforzo conoscitivo, di un tentativo da parte dell’autore di comprendere le origini del suo male e di esaminare gli abissi di silenzio e di non-senso in cui si è disgregata la parola poetica. Andrea Zanzotto esplicita questo legame precisamente in Mt *Leggende*, corona di *haiku* datata 1985 (ricordiamo che la depressione di cui soffriva il poeta aveva raggiunto il suo picco proprio l’anno prima) in cui si legge: «Nel compleanno del maggio / “Tu non sei onnipotente” / dice la pallida bambina» oppure «Come, perché, il più cupo / maggio del secolo – cento / anni d’oscurità in un mese?»¹⁰⁶. Tale insistenza sulla stagione da cui simbolicamente sgorga la depressione stabilisce, inoltre, una connessione con Idm *In un XXX° anniversario*, componimento datato da Zanzotto «13 novembre 1980» e precedentemente apparso su rivista nel 1983: già nei versi di *Idioma* Zanzotto – «cattivo profeta»¹⁰⁷ dell’incombente ritorno della «celestiale delusione»¹⁰⁸ –

102 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 102.

103 Hfs 20b: «Parallel worlds, roots / of vitreous deep languages – / bubbles weep in throats».

104 Ivi, 18a: «“No more May” they say / in blue and gray / secret insects secret hails».

105 Ivi, 38b: «Hail, hailstones like cruel snow – / an estranged promise spreads, / on wounded leaves, on closed paths».

106 Mt *Leggende*, 1 e 9. Dei testi che compongono *Leggende*, sei riguardano esplicitamente il mese di «maggio» (1, 5, 6, 7, 8, 9), due ne suggeriscono l’influenza attraverso la compresenza di elementi primaverili e di altri afferenti alla sfera semantica del freddo (3, 4), e tutti e dieci si ripresentano in *Haiku for a season* con varianti più o meno determinanti dal punto vista sintattico, lessicale o della versificazione, aprendo un ulteriore territorio d’indagine (questa volta di natura eminentemente filologica) circa la genesi e la stesura della raccolta. In particolare, i micro-componimenti di *Meteo* corrisponderebbero, in ordine di disposizione, a Hfs 32b, 18b, 26b, 38a, 36b, 40a, 18a, 22a, 26a, 44b.

107 Ivi, 46a, v. 1.

108 Idm *In un XXX° anniversario* 2.

pone in stretto parallelismo l'avvicinamento o l'esacerbarsi della crisi depressiva con la sfera semantica del gelo e l'assenza di materiale 'poeticamente combustibile', presagendo quindi quella afasia che da lì a pochi anni minaccerà di consumarlo: «Oh – mi basterebbe – potervi dire «ecco, ora, perché» all'orecchio / vostro di azzurra morte / Per malattie da gelo, / da scarsa legna, da poche coperte, / provocate, da assideramenti / in apparenza non tragici, / da digiuno, in apparenza non straordinario»¹⁰⁹. Contemporaneamente a questa tipologia di testi, in *Haiku for a season* compaiono versi che saggiano la condizione psichica ed esistenziale del soggetto in momenti sia precedenti sia successivi al 'mese della depressione', impiegando anche in queste occasioni dei mesi-*senhal*. In primo luogo segnaliamo i due componimenti *In April-pink* e *The bough caresses*, in cui il *kigo* «aprile» («aprilità» nel secondo) permea i due testi di un'aura tensiva, di una sottile inquietudine nullificante («Il ramo accarezza / o stimola aprilità: / il ritirarsi di niente / reso balbettii lucenti»¹¹⁰) oppure in bilico tra istanze di nascita e di morte («Nel rosa-aprile / mi risveglio quando / nel tramonto affonda»¹¹¹), già rivolta alla negatività del successivo momento psichico; ci imbattiamo, infatti, in due *haiku* collocati nel mese di «giugno», *Furious smoky green of June* e *Replaying the words of June*, di cui in particolare il secondo si presenta come una vera e propria auto-analisi sospesa, un faticoso tentativo di elaborare un trauma ancora in corso e che inevitabilmente dirotta la riflessione del soggetto verso l'alienazione: «Risentendo le parole di giugno / come se fossero le mie stesse parole / come se fossero le parole di un altro giugno»¹¹². Di particolare interesse sono, infine, due componimenti contigui riferiti al mese di «luglio», *Joy of July, source of all joys* e *The little volcano named July*, per via delle significative implicazioni meta-poetiche del primo e del trasparente bisogno di autenticità esibito nel secondo:

86a.

Gioia del luglio, fonte di ogni gioia
in forma di haiku o, forse, poemi –
dolcemente, pallidamente nella natura
dorme la scrittura¹¹³

86b.

Il vulcanello di nome luglio
fa fluire una tenera lava verso ogni cosa –
che la vita sia qualcosa
di più di un sogno¹¹⁴

109 Idm *In un XXX° anniversario* 33–40.

110 Hfs 6a: «The bough caresses / or whips aprilities: the withdrawal of nothing / made sh-shining tics».

111 Ivi, 2b: «In April pink / I arise when / in sunset it sinks».

112 Hfs 68a: «Replaying the words of June / as if they were my own words / as if they were words on another June».

113 Ivi, 86a: «Joy of July, source of all joys / in the shape of haiku or, maybe, other poems – / sweetly, palely in nature / sleeps the writing».

114 Ivi, 86b: «The little volcano named July / lets flow a tender lava for everything – / let life be something / more than a dream».

Al di là di alcune congruenze strutturali come il *kireji* tra secondo e terzo verso e il decentramento del quarto, i due *haiku* illuminano la valenza simbolica di «luglio» da due prospettive differenti e complementari. Nel primo testo il poeta mette in relazione il mese estivo con la stessa forma-*haiku*, esprimendo piuttosto esplicitamente la correlazione tra il superamento, sebbene parziale, del trauma depressivo e la scoperta di una forma (e di una lingua) poetica per lui inedita: lo *haiku* viene così apertamente consacrato come «ciò che gli aveva fatto ritrovare energia e gli aveva promesso di non interrompere il suo lavoro poetico»¹¹⁵. A ciò si aggiunge l'assunto in chiusura di componimento che dichiara l'immanenza degli *haiku*, e della «scrittura» in genere, in una «natura» che si fa culla e potenzialmente sepoltura¹¹⁶ della poesia 'dormiente', costantemente in attesa di essere scoperta dal suo 'artigiano'. Nel secondo testo il mese di luglio viene assimilato alla tellurica figura del vulcano che, con il movimento magmatico della sua «tenera lava» – forse segno della natura disgregata, frammentaria ma in qualche modo 'teleologica' dei componimenti – investe letteralmente «ogni cosa». In questa occorrenza il *kigo* stagionale, coordinata psichica e simbolica al di là della crisi, viene accostato alla capacità inglobante e 'ricompattante' delle colate laviche per veicolare il senso di una disperata ricerca di autenticità e unità psichica, nella speranza «che la vita sia qualcosa / di più di un sogno».

Dopo queste brevi considerazioni si potrebbe desumere che il filo conduttore della depressione, articolato nei quattro momenti appena attraversati, costituisca una sorta di scheletro su cui variamente si svolge la fitta trama degli *haiku*. Se di struttura compositiva vera e propria non si può parlare, certo è che Zanzotto abbia disposto i componimenti 'mensili' rispettando lo svolgimento stagionale: prima «aprile» (2b e 6a), poi «maggio» (14b, 18a, 22a, 26a, 32b, 36b, 40a, 42b), «giugno» (56a e 68a) e infine «luglio» (86a e 86b). Questa ipotesi di struttura, inoltre, sembra essere avvalorata dall'ultimo *haiku* sul mese di maggio, tenace testimonianza di un'avvenuta liberazione: «Finalmente svanisce / il maggio più feroce del millennio – / il suo sole deforme / sopporta anche l'accoltellante eclisse»¹¹⁷. La pseudo-diacronia che attraversa in sordina l'intera raccolta conferisce all'opera un'inaspettata coesione tematica e tonale (che di per sé la forma *haiku* tradizionale negherebbe) permettendo così di percepire «il senso della continuità del mio lavoro (...) persino dove non credevo ci fosse»¹¹⁸.

115 Breda, *Alchimista della parola* cit., p. 105.

116 L'ambiguità del verbo 'dormire', infantile e senile al contempo, consente una lettura ambivalente del verso.

117 Hfs 42b: «At long last vanishes / the fiercest May of the millennium – / its misshapen sun / suffers the knife-eclipse too».

118 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* cit., p. 102.