

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture letterarie e filologiche

Ciclo XXX

Settore Concorsuale: 10/F2

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11

Tra "lacune di luogo" e "iperspazi": poesia, percezione e
immaginario in Andrea Zanzotto

Presentata da: Daria Catulini

Coordinatore Dottorato

Chiar.mo Prof. Luciano Formisano

Supervisore

Chiar.mo Prof. Stefano Colangelo

Esame finale anno 2018

Tra "lacune di luogo" e "iperspazi": poesia, percezione e
immaginario in *Andrea Zanzotto*

Indice

Introduzione	4
Questioni preliminari.....	16
I. Il “non-arborescente”: immaginario e vegetalismo.....	29
1. <i>Logos</i> come fogliazione. Il <i>Galateo in bosco</i> tra Heidegger e Deleuze	36
2. Gli aggettivi-guida della poetica di Zanzotto	46
3. “Il vegetabile”: una moltitudine irrepresentabile.....	55
4. Entropia e manierismo	63
5. “Il piacere di essere”: la vitalba come eros	72
6. “Chaosmos” o la vigna di Renzo	93
II. <i>Rêverie</i> geologica vs <i>rêverie</i> vegetalistica.....	102
1. Unità e frammento: un <i>logos</i> granulare	108
2. <i>Conglomerati</i> : una metafora viscosa	114

3. Una temporalità abissale	123
III. Il “vero tema” tra irrappresentabilità e comparativismo	132
1. Altrove, verso il “mondo”	153
2. Tra percezione e immaginario: uno “sguardo in fuga”	171
3. “Lo spazio, forma a priori della fantastica”	178
3.1 Il periscopio di <i>Fosfeni</i>	184
3.2 Il non-luogo dell’ <i>haiku</i>	190
3.3 <i>Meteo</i> : un infinito che «dismemora il mondo»	196
3.4 I geometrismi di <i>Sovrimpressioni</i> e <i>Conglomerati</i>	211
3.5 Gli spazi intensivi di <i>Lacustri</i>	235
Bibliografia	241

Introduzione

Se la critica oggi si identifica con l'opera d'arte, ciò non è in quanto è anch'essa "creativa", ma, semmai, in quanto è anch'essa negatività. Essa non è anzi altro che il processo della sua ironica autonegazione.¹

Il titolo di questo lavoro, prendendo spunto da un verso tratto dalla raccolta *La Beltà* e alludendo a una mancanza («*lacune di luogo*»), intende darsi come dimostrazione di quella idea di negatività messa in luce da Agamben. Sin da subito, quando si studia la poesia di Andrea Zanzotto, ci si trova a dover affrontare una vera e propria topologia dell'irreale, che rende vani i tentativi di impiegare categorie come quelle di Natura o di paesaggio, da sempre considerati peraltro come i *topoi* prediletti dal poeta. Se da una parte Zanzotto dichiara costantemente l'inappropriabilità della "Cosa", sia essa il paesaggio o l'essenza della lingua, dall'altra egli si ostina ad indicare la presenza di un reale non pienamente assimilabile al linguaggio. Viene a crearsi un movimento a spirale tale per cui la parola, nell'impossibilità di recuperare un'origine, così come di proiettarsi in un fuori assoluto, si trova prigioniera del proprio slancio: «Resta quasi tutto "là". Inaccessibile»². Considerato nella sua duplicità, il linguaggio per Zanzotto è costituito da due stati, ognuno dei quali è costantemente smentito dall'altro: «Ci sono contemporaneamente e non ci sono. Dove c'è l'uno non c'è

¹ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. XII.

² A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1234.

l'altro. Sono infinitamente divaricati ma tuttavia si richiamano a questo centro vuoto, collassato a questo centro che forse...c'era»³.

Il centro focale attorno a cui ruota la prima parte di questo lavoro è una considerazione di Zanzotto sull'atteggiamento di Martin Heidegger di fronte al linguaggio. Il rapporto del filosofo con la propria lingua materna, amata a tal punto di essere «idolatrata», viene interpretato da Zanzotto come espediente per bloccare «lo sgomento del senzafondo»⁴. Secondo il punto di vista di Zanzotto, Heidegger andrebbe in delirio per «l'idiomaticità pura», e «per certi versi mostruosa», che fa tutto «precipitare proprio in implosività ed impossibilità di un'uscita reale verso l'esterno»⁵. A partire dalla riflessione zanzottiana sull'attaccamento del «Gufo della Foresta Nera» al proprio luogo d'origine, sono stati vagliati i contesti in cui il filosofo si fosse servito della nozione di radicamento. In secondo luogo, si è dunque interrogato l'universo figurale di Zanzotto stesso per verificare se vi fosse traccia di questa «brama delle radici»⁶ imputata al filosofo. È stato possibile riscontrare la presenza di due poli, uno «infero» e uno «supero»: cioè di un raggrumarsi della parola attorno alle immagini della terra o del fango, dunque riconducibili all'idea di radicamento, e di una parola sradicata riconducibile ad un insieme figurale che si pone in contrapposizione con il primo. Se da una parte il *logos* viene percepito come «riversato entro la terra»⁷, dall'altra l'idioma si sradica dal terreno che gli è proprio per esplodere in una «singolarissima fioritura»⁸. All'implosività imputata ad Heidegger il poeta contrappone quelli che definisce i «fiori più o meno inquietanti, più o meno spinosi, dell'infinito proliferare dell'essere».⁹

³ ID., *Su "Fosfeni"*, in AA.VV., *Diri Zanzotto*, a cura di N. Lorenzini e F. Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta, 2013, pp. 23-24.

⁴ A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.1341.

⁵ Ibidem

⁶ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red edizioni, p. 243.

⁷ A. Zanzotto, Nota a *Filò*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.543.

⁸ ID., Nota a *Idioma*, in *Le poesie e prose scelte*, p. 811.

⁹ ID., *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, cit., p.1341.

A partire da una considerazione come questa, tutta costruita su un lessico botanico, ed estendendo il campo di indagine a tutta la produzione poetica di Zanzotto, si è avuto modo di verificare che il vegetalismo è un motivo fondante dell'immaginario zanzottiano. La possibilità di inquadrare il vegetalismo entro un'ottica che testimonia un'euforia vitalistica viene ammessa dalla recensione che Zanzotto scrive a *Rizoma* di Deleuze e Guattari: un articolo in cui si trovano tre aggettivi che è parso opportuno indicare come linee guida dell'estetica del poeta: «indicibile, incoercibile, perverso»¹⁰. Rintracciata una presenza massiccia degli stessi aggettivi in numerosi testi poetici, ho avuto modo di concludere che il «vegetabile»¹¹ zanzottiano è un modo di pensare sia l'essere (infinito, molteplice, proliferante) sia il fenomeno linguistico in sé, percepito come inesauribile. In questo modo si possono inquadrare correttamente le «vegetalizzazioni ambigue» che il poeta riscontra in Celan, la «rizomaticità» della poesia, le «erbe del visibile»¹², l'«erbario» o la «vegetazione del profondo»¹³ di Leiris, le «superfluenti vitalbe»¹⁴ che si ergono a simbolo di un parassitismo, di «un certo qual “piacere” che l'essere ha di essere»¹⁵.

La seconda parte del lavoro è dedicata ad un atro genere di *rêverie*, quella geologica. In questo caso il saggio su Montale *L'Inno nel fango* (1953), il testo *Silicio, carbonio, castellieri* di Fosfeni (1983) e la raccolta *Conglomerati* (2009) offrono indizi imprescindibili per una trattazione del tema. Fondamentale *L'Inno nel fango*, il saggio sull'immaginario geologico montaliano, dove espressioni come «bosco fossilizzato»¹⁶ o «selva delle forme consunte»¹⁷ esplicitano un'oscillazione tra vegetalismo e mineralismo che informa vari punti del *corpus* poetico zanzottiano. Se si vuole interpretare l'immagine di un *logos* mineralizzato

¹⁰ A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994, p.13

¹¹ ID., *A Faèn*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 863.

¹² ID., *ALBE, MANES, VITALBE*, in *Tutte le poesie*, p. 825.

¹³ Ibidem.

¹⁴ ID., *Sedi e Siti*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 819.

¹⁵ ID., *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in *PPS*, cit., p. 1310.

¹⁶ ID., *L'Inno nel fango*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 19.

¹⁷ Ivi, p. 15.

tenendo presente il quadro finora delineato (linguaggio come *vegetabile* molteplice), bisogna accettare la possibilità di una diramazione tra linguaggio inteso nell'accezione di qualcosa privo di costrizioni (*incoercibile*), e un *logos* correlato a delle restrizioni che inibiscono la libertà del parlante-scrittore. Se questa idea non soddisfacesse, allora bisognerebbe sostenere l'ipotesi di una reversibilità tra minerale e vegetale. Del resto, è Zanzotto stesso ad associare le due immagini della *fruttificazione* e della *cristallinità*¹⁸. Le questioni principali sollevate dalla metaforologia geologica sono da ricondurre a due ordini di idee. Se il primo rimanda all'idea di una solidità aggregativa, assimilabile al motivo della "consolazione" che Blumenberg abbina alla solidità dei processi minerali, il secondo ordine, strutturato a partire dal concetto di "deiezione" (soprattutto nel *Galateo in bosco* e in *Fosfeni*), contempla uno spettro di figure che combaciano in parte con quelle montaliane, dalla scoria-detrito all'escremento. Viene così a delinearsi quella reversibilità tra frammento e tutto, scheggia e insieme organico, dinamica che rispecchia una «verbalità fatta di residui»¹⁹. Così, la poesia di Zanzotto può essere iscritta entro una vera e propria linea geologica che concepisce il testo poetico come una pietra, un minerale che tende a «rapprendere ciò che fluisce»²⁰. Il grande significato che l'immagine geologica riveste per il poeta è testimoniato dal titolo della raccolta *Conglomerati* (2009). Mediante il supporto dell'etimologia del termine (dal lat. *conglomerare* "aggomitolare") si può affermare che l'immagine assuma su di sé l'idea di una solidità-unità da contrapporre a quella che Zanzotto etichetta come «catastrofe del simbolico»²¹. La fondatezza di tale ipotesi di lettura è presto confermata da Zanzotto in un intervento dedicato ai *Diari* montaliani, dove egli rivela implicitamente un carattere fondamentale della propria idea di scrittura. Nelle fasi precedenti ai *Diari* ogni libro di Montale si presentava, spiega Zanzotto nel 1982, come una

¹⁸ A. Zanzotto, Introduzione ai *Cento Haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, Milano, Longanesi, 1982.

¹⁹ N. Lorenzini, *Fosfeni*, "Il piccolo Hans", XI, 41, gennaio-marzo 1984, p. 186.

²⁰ A. M. Ripellino, *Note sulla prosa di Mandel'stam*, in Mandel'stam, O., *Sulla poesia*, Milano, Tascabili Bompiani, 2003, p.12.

²¹ *Ibidem*.

«improbabile *concrezione perlifera*», da cui fuoriusciva una «vita tutta bloccata o incrinata, ma organicamente tenuta insieme come da un *colloide* stupendo, da una *resina* freschissima e insieme millenaria»²².

Questa proprietà aggregativa cui allude Zanzotto porta all'aggettivo che mi è parso opportuno inserire nel titolo di questo paragrafo, cioè “viscoso”, vocabolo che indica letteralmente tutto ciò che è tenace e attaccaticcio, come la polpa delle bacche di vischio e la pania che se ne ricava. Se in *IX Ecloghe* si trova la figura del *plasma*, simbolo di sostanza aggregante contrapposta al vuoto: «bruto/ *plasma*, *densissima lingua*», e ne *La Beltà* si scopre una «*colla di parole vuote*», in *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009) la metafora geologica interessa tanto il piano semantico, nella reiterazione del tema roccioso, quanto quello stilistico nell'impiego di stilemi-collante quali avverbi e agglomerati lessicali. Soffermandomi sul significato di «viscoso» in psicopatologia, ho analizzato la stereotipia legata al tema roccioso, che percorre l'intera produzione zanzottiana, e che risulta associato, durante la vecchiaia, al sentimento di una temporalità «geologica»: (*tuono di terremoti/d'altri milioni d'anni fa?*²³). Su questo genere di temporalità i riferimenti letterari più remunerativi sono da rintracciare in Leopardi e nel geologo Eugenio Turri, uno scienziato che ha attirato l'attenzione del poeta proprio per un suo «spleen» o «depressione» da geologia.

La terza parte del lavoro si apre con un riferimento all'ultima raccolta di Zanzotto, cioè *Il vero tema* (2011): un titolo che confida al lettore una riflessione metaletteraria e una volontà di riscoprire il motore della propria ricerca poetica. La scelta di posporre questa parte dedicata al *vero tema* vuole in qualche modo rispecchiare il differimento zanzottiano nei riguardi di quel reale che da *Meteo* (1996) in poi si fa sempre più ingombrante. Il *problema*, scrive Zanzotto nel *Vero tema* con quella sua peculiarità che consiste nel proiettare il *focus* del suo poetare

²² A. Zanzotto, *La freccia dei Diari*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 39.

²³ ID., *Crode del Pedrè, prima versione*, p. 956.

(e ragionare) in un indefinito “altrove”, «non è qui, né in alcun il luogo»²⁴. Poi, riferendosi ai pappi (il paradigma vegetale è sempre presente), il poeta scrive: «*Immobili, quasi vi rinviaste l'un l'altro/in un gioco misterico, il vero tema*»²⁵. Si può dare ragione ad Ossola quando afferma che il poetare moderno si presta per essere definito con categorie negative e che, nello specifico, la poesia di Zanzotto nasce in quella sorta di iato che è posta, dalla poesia moderna, tra “sacrificio” e “negazione”, tra «combustioni» e catabasi²⁶. Quale sarebbe il vero tema dunque? È possibile dire che esso combaci con il paesaggio? Anche in questo caso subentra la categoria “negativa” di “irrappresentabilità”, la quale risulta sdoppiata poiché indagata su due diversi piani: se da una parte viene *figurata* con la nozione di infinito, e aggirata tramite un manierismo eufemizzante che vuole essere specchio di una «sovrabbondanza del sentire» declinata in *eros*, dall'altra viene tematizzata (o materialmente esibita) quando l'oggetto irrappresentabile pertiene più strettamente al piano della spazialità (Natura, paesaggio)²⁷. L'individuazione dei limiti connaturati al mezzo espressivo - il linguaggio è sempre avvertito come insufficiente- va di pari passo con la ricerca di una verità ora associata ad un ordine tematico (*Il vero tema*), ora ad uno di tipo geografico (*Il vero luogo*), reale o illusorio che sia. Proprio per questa impossibilità di fondo, mi è parso più opportuno rifarmi alla nozione di spazialità più ampia e più adatta a rappresentare la meditazione zanzottiana. Una premessa teorica non eludibile per qualsiasi discorso sul rapporto tra spazialità e letteratura è la parziale sovrapposibilità tra i concetti di “luogo” e “scrittura”. Il ritorno alla *Heimat* per il poeta coincide con il percorso di un «dire che prende infine esso stesso il valore del “luogo”, che si rivela come il luogo per eccellenza»²⁸. A tale riguardo si è verificato fecondo il parallelismo con lo scritto *L'atto e il luogo della poesia* del poeta francese Yves Bonnefoy, cui Zanzotto guarda con costanza soprattutto a partire dal 1999. Dopo

²⁴ A. Zanzotto, *Cala il sole limpido...*, ne *Il vero tema*, acquetinte di Joe Tilson, Cento amici del libro, Milano, 2011, p.1.

²⁵ Ibidem.

²⁶ C. Ossola, *Nota di commento* ad A. Zanzotto, *Il vero tema*, cit., p. 11.

²⁷ Nella raccolta *Sovrimpressioni* si trova: «[paesaggio]», in *Tutte le poesie*, cit., p. 839.

²⁸ A. Zanzotto, *Con Virgilio*, in *Fantasie di avvicinamento*, pp. 344-345.

questo primo quadro teorico, si analizzano i temi che confluiscono nel grande tema della spazialità, cioè l'altrove, la tematizzazione del mondo, la polverizzazione temporale e il geometrismo. Attraverso un'ottica comparativa che coinvolge antropologia e filosofia si cita dal testo *Docile, riluttante* (da *Idioma*), compendio delle tematiche associate alla dinamica figurale basata sull'oscillazione tra miniaturizzazione (feudo, rovi) e cosmizzazione (immensità, intensità). La dialettica tra presenza e altrove, che non può dissociarsi dall'idea dell'inappropriabilità di un luogo (in senso caproniano), sfocia nell'immensità, che Bachelard definisce come una «categoria filosofica della *rêverie*»:

essa non la si vede affatto incominciare e tuttavia essa incomincia sempre allo stesso modo, fugge davanti all'oggetto vicino e improvvisamente si trova lontano, altrove, nello spazio dell'altrove. Quando tale altrove è naturale, quando non si trova collocato nelle case del passato, esso è immenso. La *rêverie* diventa allora- si potrebbe dire- contemplazione originaria²⁹.

Nella *rêverie* dell'immensità si cerca di aprire il mondo, oltrepassandolo: in un movimento, dunque, contrario a quello che Zanzotto in più occasioni definisce *inabissamento* o *invorticamento*. La chiave per leggere la compresenza di questi due slanci opposti, cioè l'aspirazione all'infinito e uno stato di immobilismo malinconico, è offerta dall'analisi di alcuni testi di Ottiero Ottieri, come il poemetto *Il pensiero perverso* (1971) e il saggio *L'irrealtà quotidiana* (1966). Ciò che avveniva nell'esperienza derealizzante descritta da Ottieri, presente in Zanzotto con altri caratteri, non è lontano, infatti, dal discorso di Bachelard. Immensità e immobilismo sono strettamente connessi: «non appena ci immobilizziamo ci troviamo altrove, sogniamo un mondo immenso. L'immensità è uno dei caratteri dinamici della *rêverie* tranquilla»³⁰.

Si giunge così ad affrontare in questo modo ad affrontare il rapporto tra immaginario e spazialità con un occhio di riguardo agli studi dell'antropologo

²⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, p. 218.

³⁰ *Ibidem*.

Gilbert Durand. L'impossibilità di stabilire un legame diretto tra percezione e dimensione simbolica è stabilita in maniera esplicita nella nota di Zanzotto al *Galateo in bosco*. Vicina alla posizione zanzottiana si dimostra quella di Paul de Man secondo cui «la letteratura ha poca somiglianza con la percezione» proprio perché essa «ha origine nel vuoto che separa l'intento dalla realtà»³¹. Il divario che deriva tra oggetto percepito e rielaborazione mentale determina – e questo aspetto può essere ricondotto alla *rêverie* dell'immensità di cui parlava Bachelard- il senso d'infinito, che «risulta essere lo spazio prodotto da una distanza. La tematizzazione di questo vuoto arriva con la coniazione zanzottiana di «Gnessulógo»³², «un avverbio di luogo, ovviamente derivato dal complemento («in nessun luogo»), ma resosi stranamente libero come intraducibile *pendant* negativo di «ovunque»³³.

Si può dunque affermare che Zanzotto porti avanti un ragionamento sull'immaginario stesso che, come scrive Pfeiffer nella premessa a *Lo spazio letterario* di Blanchot, «è piuttosto come un “di fuori”, come un “altrove” che certamente ce ne distoglie, e dal quale tuttavia non possiamo distoglierci»³⁴. Dall'opera di Blanchot si evince che entrare nell'immaginario significa entrare in uno spazio radicalmente estraneo, caratterizzato da un'assenza che esclude ogni correlativo di presenza, sprofondare nella dimensione di un altrove che esclude ogni possibilità di essere qui («in nessun luogo»³⁵). Un contributo importante per lo studio del rapporto tra immaginario e spazialità viene di nuovo dall'antropologia di Durand, per il quale l'aldilà fantastico, sovradeterminando quella di spazio e sovraccaricandola di polarizzazioni qualitative, perde la nozione del tempo.³⁶ Il pensiero che immagina, a differenza di quello che ragiona o

³¹ P. de Man, *Cecità e Visione: linguaggio letterario e critica contemporanea* [1971], Napoli, Liguori, 1975, pp. 45-46.

³² A. Zanzotto, *Gnessulógo*, in *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p.520.

³³ A. Zanzotto, Nota a *GNESSULÓGO*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 611.

³⁴ J. Pfeiffer, *La passione dell'immaginario*, in M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. IX.

³⁵ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 224.

³⁶ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari, 2009, p.513.

percepisce, è consapevole di essere colmato istantaneamente e sottratto alla concatenazione temporale. Attestata l'incompatibilità della funzione fantastica con l'intuizione della durata, e contestata l'attenzione eccessiva di Bergson alla funzione mnemonica, Durand così scrive: «È la memoria che si riassorbe nella funzione fantastica, non l'inverso. La memoria, lungi dall'essere intuizione del tempo, sfugge a questo trionfo di un tempo "ritrovato", dunque negato»³⁷. Il senso supremo della funzione fantastica sarebbe dunque l'eufemismo, cioè la lotta contro la decomposizione temporale. Con questa chiave di lettura ho tentato di leggere l'eufemizzazione della topica temporale nell'opera di Zanzotto, altrimenti definita dal poeta come dismemoria o Alzheimer: due temi sui quali il poeta torna con insistenza negli anni e nelle raccolte della vecchiaia. Se si allarga la prospettiva di lettura si scopre che questa particolarità non deriva soltanto da una riflessione dovuta alla senescenza del poeta ma che, come mette in luce Ermanno Krumm riferendosi all'antinomia individuata da Freud tra memoria e attenzione percettiva, la linea maggiore della poesia contemporanea italiana passa proprio per l'"enigmatica" ricognizione delle impossibilità della memoria³⁸. Una raccolta che tematizza questa scissione tra percettività e memoria è *Fosfeni* (1983), titolo in cui si coglie il riferimento al fenomeno ottico che determina «vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche»³⁹. La situazione poetizzata da Zanzotto è quella di un soggetto che, sprofondato in «scarsa o nulla storia»⁴⁰, guarda se stesso nel buio di un'autoreferenzialità. In questa brama di "vederci chiaro", che rimanda a tutta una metafisica della luce, il poeta parla di dispositivi ottici, come nel testo *Periscopio*, attraverso cui scruta «*accumulati anni*», e vede se stesso «*purulento di eternità-/in quel laggiù/E io che sto qui purulento nel tempo*»⁴¹. Per sintetizzare

³⁷ Ivi, pp. 497-498. Per Durand l'esperienza proustiana del tempo ritrovato sembra contraddire radicalmente la tesi "esistenzialista" di Bergson. Proust avrebbe ricreato un'eternità ritrovata.

³⁸ E. Krumm, *Da Zanzotto a Montale. Vuoto di pensiero e funzione fatica*, ne *Il ritorno del flâneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, B. Boringhieri, Torino, 1983, p. 158.

³⁹ A. Zanzotto, *Nota a Fosfeni*, in *Tutte le poesie*, cit., 679.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. Zanzotto, *Periscopi*, in TTP, p.652.

si può affermare che l'incapacità del soggetto di definire la propria azione («*dove dove*»⁴²; «*logica allora, dove,/come*»⁴³) vada di pari passo con un'indistinzione temporale («*fuori stagione*»⁴⁴), e con una esibita disorganizzazione compositiva. Parallelamente all'analisi di *Fosfeni* ho tenuto conto del coevo esperimento bilingue che va sotto il nome di *Haiku for a season*⁴⁵, edito solo nel 2012. La forma poetica dell'*haiku*, come anche Barthes sostiene ne *L'impero dei segni*, si pone come forma ideale per teatralizzare la dislocazione cui la parola poetica sembra destinata. Descritti come «lievi coaguli di versi»⁴⁶, come «germogli», gli *haiku* si danno come spazio limitato (tre versi) in cui viene a condensarsi un grande potenziale di energia: «energia balenante»⁴⁷. Partendo da certe definizioni fornite da Zanzotto per indicare l'essenza di questa forma poetica, come «baleno» e «fulmineità»⁴⁸, ho proiettato l'analisi sul fattore spazio-temporale e ho avuto modo di riscontrare che la peculiare forma dell'*haiku*, definita dal poeta come «spazio scisso e disseminato», si coniugava con l'idea di una temporalità «intermittente»: «un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta»⁴⁹. È nella sezione intitolata *L'incidente* che Barthes definisce l'*haiku* offre «un istante in cui la cosa [...] si costituisce come il ricordo di questo futuro, per ciò stesso anteriore»⁵⁰. Zanzotto, da parte sua, scriverà i seguenti versi: «*Nei reticenti cieli di primavera/foglie autunnali, frammenti/di remoti futuri eventi*»⁵¹. Seguendo un criterio diacronico, ho potuto verificare che l'intrecciarsi di una sospensione temporale con un'attenzione spiccata alla spazialità si palesa con la raccolta *Meteo* (1996), in cui la linearità cronologica si ingarbuglia nell'immagine della sequenza meteorologica e della «perturbazione» mentale. Torna con insistenza, ad

⁴² ID., *Varietà del rosa e ioni*, p. 633.

⁴³ Ivi, p. 635.

⁴⁴ Ivi, p. 634.

⁴⁵ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, Edited by Anna Secco and Patrick Barron, Chicago and London, The University of Chicago press, 2012.

⁴⁶ A. Zanzotto, *Cento haiku*, in *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, p. 349.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ivi, p. 350.

⁴⁹ R. Barthes, *L'impero dei segni*, p. 88.

⁵⁰ Ivi, p. 89.

⁵¹ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, cit., pp. 6-7.

esempio, il tema dell'infinito associato alla stagione estiva («quest'infinita, senza tregua, estate»⁵²) e ad una temporalità statica dalla tonalità dell'oro. La silloge è da considerarsi un punto saliente del percorso zanzottiano poiché il paradigma evidenziato nella prima parte dell'indagine, cioè quello vegetale, viene a fondersi con la tematica spazio-temporale. Se si scorrono i titoli della raccolta, si scopre che la maggior parte dei testi sono incentrati sulle piante infestanti e non è immediatamente evidente il rapporto che lega i vegetali ad un titolo come *Meteo*. L'aggettivazione associata ai vegetali (*fatali, feroci, aggressivi, stragiferi, invasivi*), da *Meteo* fino a *Conglomerati*, tradisce quella che Bachelard definisce «energia d'aggressione» in relazione al bestiario del poeta Lautréamont, il quale viene presentato, e qui ho trovato un motivo che giustificasse il confronto con le teorie di Durand, come «un des plus gros mangeurs de temps»⁵³. Per avvalorare questa ipotesi si cita dal testo *Sedi e siti*, dove il desiderio spaziale del poeta trova piena realizzazione.

Nel paragrafo dedicato a *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009) si dà conto di un pensiero sempre più spazializzato. Cancellato il paesaggio, subentra la tematizzazione dello spazio secondo varie modalità. Attraverso una metaforologia che sconfina nella geometria, e una scrittura che include grafismi, lo “spazio” affiora sulla superficie testuale come questione che chiede di essere indagata a livello filosofico e antropologico. La percezione di un reale sovraccarico, e perciò impossibile da descrivere - fattore che concorre a determinare la complessità della scrittura zanzottiana (o «nevrosi lirica»)⁵⁴ - si riversa su modalità rappresentative schizomorfe, da ricondurre ad un regime immaginativo che Gilbert Durand definisce «diurno», cioè un modo di immaginare caratterizzato da geometrismo, spazializzazione del presente, antitesi. Una peculiarità stilistica che bene si iscrive in questa tendenza a raffigurare il tempo come un eterno presente («geometrico

⁵² A. Zanzotto, *Ticchettio I*, in TTP, p. 805.

⁵³ G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie J. Corti, p.8.

⁵⁴ Di «nevrosi lirica» si parla in *Tra passato prossimo e presente remoto*; di «velocizzazione folle» e «disgregazione psichica» nell'intervista *Per gli ottant'anni di Andrea Zanzotto*, in *Dirti Zanzotto*, p.137.

avvenimento») è l'impiego martellante dell'avverbio di modo (*frattalmente, iperbolicamente*). Si può dunque affermare che “il sentimento del tempo” si tramuti in una geometria dell'istante. Infatti, *Chronos* viene sfidato a colpi di iperboli, frattali, sommatorie, immagini che allontanano la scrittura zanzottiana da quel sentimento della durata che aveva ispirato un poeta come Ungaretti, bene ancorato al «cuore della storia stessa»⁵⁵.

Il paragrafo conclusivo, che nasce dalla volontà di iscrivere la poesia di Zanzotto tra i documenti antropologici che attestano quella *spatial turn* o riscoperta dello spazio avvenuta nella seconda metà del Novecento, parte di nuovo da Bonnefoy e si conclude con i grandi spazi *-iperspazi* come li definisce Zanzotto⁵⁶- teorizzati da Deleuze e Guattari: il lago e il deserto, entrambi simboli della grandezza dell'immaginazione, garanti di uno spazio che risucchia direzioni, segnali e *Holzwege*. L'incontro tra gli spazi intensivi di Deleuze e i laghi zanzottiani di *Lacustri* porta di nuovo in evidenza il destino del poeta, quello dell'esilio.

⁵⁵ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in *Vita d'un uomo*, p. 753.

⁵⁶ A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, cit., p. 166.

Questioni preliminari

Il primo problema che l'analisi del *corpus* letterario zanzottiano pone è sicuramente di tipo metodologico. Se si considera che l'oggetto poetico è qualcosa che ritiene un nucleo inassimilabile a scientificità e rigore, e che l'insieme delle immagini poetiche non può essere interpretato come un sistema rigido o coerente, si conclude che qualsiasi approccio risulta difettoso in qualche sua parte. La questione della manchevolezza connaturata a ogni operazione di critica testuale è affrontata da Andrea Zanzotto in *Divagazioni leopardiane* (1998), dove in particolare l'autore si riferisce all'analisi delle frequenze e degli spogli lessicali:

Ma tutti questi studi possono far dimenticare che la frequenza non è poi una spia decisiva nell'indicare che cosa si muove in un testo e particolarmente in un testo poetico (se prendiamo altri tipi di espressione letteraria questo criterio si può ritenere abbastanza attendibile)[...] Intendo dire che, a proposito di frequenze, può essere la più infrequente delle parole, anche esibita nel titolo, quella che caratterizza un'opera e ce ne fa capire tutto l'organismo, perché supera un meccanismo di rimozione [...] Del resto credo che ci sia una infinita intertestualità che viene da chissà dove e forse dalla più antica forma ominide e che si protrae fino all'oggi su un'onda di elementi fonico-ritmici, una specie di eterno sussurro della foresta letteraria⁵⁷.

La metafora dell'*organismo* qui impiegata dall'autore può essere senza dubbio estesa per dare conto della conformazione di ogni sua silloge poetica. Nessun

⁵⁷ Andrea Zanzotto, *Divagazioni leopardiane*, in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 436-437.

livello della sua poesia, precisa Lorenzini, «si dà come pacifico o pacificato»⁵⁸. Per questo motivo Zanzotto ci chiede di porci «davanti alla sua poesia inventando anche gli strumenti per poterla leggere»⁵⁹. Caratterizzato da «pieghe endogene», o «dalla capacità di piegare le sue parti all'infinito»⁶⁰, la metafora dell'organismo si rivela adatta a sintetizzare un processo tipico dell'immaginario zanzottiano, quello che oscilla tra scomposizione infinita e ricomposizione nel tutto. Se spiegare, afferma Deleuze parafrasando Leibniz, «equivale ad aumentare, a crescere, piegare equivale a diminuire, a ridurre, a «rientrare nell'avvallamento di un mondo»⁶¹. Come Deleuze sviluppa il suo discorso filosofico tra i due estremi del «molteplice» e dell' «Uno», Zanzotto, in riferimento alla possibilità di raggiungere un'unità ideale, afferma: «la mia sensazione è che ci sia, certo, un'unità, in qualche punto: ma in un punto non accertabile e nemmeno accettabile, se anche ci fosse»⁶². La non accertabilità di questo punto, immagine che sconfinava nel campo della fisica e che richiama il principio di indeterminazione di Heisenberg, fa tutt'uno con l'impiego, da parte del poeta, dell'immagine dei «rami non contigui»⁶³:

Ho altri due libri già in buona parte scritti ma che non stanno tra loro in un rapporto di continuità o di ciclo, bensì vivono dell'accertamento di una discontinuità. Esiste come uno spostamento metonimico da un libro all'altro. Tali spostamenti, o meglio sbilanciamenti, esistevano già all'inizio, quando queste formazioni si articolavano quasi come tre rami non contigui di uno stesso albero. Rami da tagliare per poterli poi riconnettere; né si è ben certi della stessa esistenza dell'albero. Chi sa. Ho l'impressione

⁵⁸ La trascrizione del discorso di Niva Lorenzini e la replica del poeta si trovano in *Dirti Zanzotto*, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Nuova editrice Magenta di Poiesis, Varese, 2013, pp.17-31

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Gilles Deleuze, *La piega: Leibniz e il barocco*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004, p. 14.

⁶¹ G.W. Leibniz, *lettera ad Arnauld*, aprile 1687, in ID., *Saggi filosofici e lettere*, Bari, Laterza, 1963, p. 189. Si veda, come esempio, *Ecloga IV. Ravenna, Macromolecola, Ideologie*: Ravenna viene mianaturizzata e presentata come microcosmo simbolico, come luogo dai riflessi macromolecolari. Significativi i sintagmi «spirali macromolecolari», «riflessi macromolecolari». Inoltre, il «mare di marzo» viene «analizzato» e restituito tramite l'espressione «febbreificante fabbro d'organismi». (A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p.240).

⁶² A. Zanzotto, *Su "Fosfeni"*, in *Dirti Zanzotto*, cit., p.18.

⁶³ Si considerino tutte le filosofie della discontinuità.

comunque di non aver ancora detto gran che di quanto mi importava dire, o almeno accennare. Resta quasi tutto “là”. Inaccessibile. Bisognerà partire da zero, ancora...O quasi da zero. Avere uno zero da cui partire!⁶⁴

Scritto nel 1979, lo scritto *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* anticipa di quattro anni l'uscita della silloge *Fosfeni* e la relativa presentazione, durante la quale il poeta torna ad esprimersi in termini botanici, indicando *Il Galateo in bosco* come «primo ramo» di una trilogia di cui *Fosfeni* avrebbe dovuto costituirne «il secondo»⁶⁵. «Allora sostenevo - dichiara Zanzotto - che non avrei potuto utilizzare propriamente l'espressione “trilogia” o “triforcazione”, riferendomi a qualcosa di unico che poi si espande in tre direzioni diverse. No.»⁶⁶. Se la composizione de *Il Galateo in bosco* (1978) segue un percorso che l'autore definisce «a turbine involutivo, determinato da un forte peso di gravitazione verso l'interno, che descrive uno spazio chiuso, per quanto fratto», quello sotteso a *Fosfeni* (1983), invece, spinge «verso una negazione continua di quanto si andava affermando nel *Galateo*» e apre «lo spazio per qualche cosa che sarebbe venuto dopo»⁶⁷. Entro un sistema basato sulla «complementarità di orizzonti di discorso»⁶⁸, *Idioma* (1986) viene inteso come un momento di stasi e di riposo «rispetto a questi due tipi di discorso-a quello risucchiato verso il basso e a turbine involutivo, così come all'altro, tutto rettilineo o tangenziale, sfuggente»⁶⁹. La rilevanza di questo intervento degli anni Ottanta è legata non tanto alla volontà dell'autore, forse mai così esplicita, di mostrare l'ossatura e le intenzioni sottese alla trilogia, quanto alla metaforologia sottesa al testo, che spazia dalla biologia

⁶⁴ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1234. Il saggio, scritto nel 1979, segue di un anno la recensione che Zanzotto fa di *Rizoma* di Deleuze e Guattari, uscito in Italia nel 1977. Questo scritto è di grande importanza per seguire il rapporto di Zanzotto con il campo semantico afferente alla botanica. Rimando ai capitoli successivi per un approfondimento del significato filosofico-antropologico di certe immagini (rizoma, albero ecc.).

⁶⁵ A. Zanzotto, *Su Fosfeni*, cit. 18

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ivi, pp.18-19.

⁶⁸ Ivi, p.19.

⁶⁹ Ibidem.

(organismo) alla fisica (punto, campo gravitazionale, orizzonte), unitamente alle osservazioni sui limiti connaturati al linguaggio «sempre da me “sentito male” o “mal sentito”, avvertito come un qualche cosa che ostruiva le possibilità di esprimermi [...]»⁷⁰:

Il linguaggio può essere uno strumento; ma anche può costituirsi quale struttura antropologica. Anche la mano, il braccio, le dita, oltre al rivestire il ruolo di strumenti, costituiscono la struttura del corpo: organo e funzione vi entrano in un gioco in cui non si sa mai dove finisce l'uno e dove inizi l'altra, ma dove è evidente che l'uno non è l'altra. Il linguaggio come struttura antropologica, però, rinvierebbe all'idea di un *ànthropos* abbastanza concreto e preciso. E invece, ecco che questa concezione di *ànthropos* si rivela essere più che mai “fanfaluca”, falsetto, incertezza, inattendibilità, in un certo senso. Nel preciso momento in cui il linguaggio vede se stesso in questa sua volontà di presa verso l'esterno o verso l'interno, tendendo a porsi come espressione di fatti consci e fatti inconsci ma, pure, constatando che non ha nulla a che fare né con l'inconscio né col conscio perché sembra travalicarli entrambi, uscirne fuori, ne scorgiamo anche il duplice carattere di struttura antropologica, da una parte (che, però, si pone anche come fuga al di là di qualsiasi struttura antropologica) e di veicolarità dall'altra, di strumento d'uso docilmente quotidiano, potremmo dire. Però, ognuno di tali stati del linguaggio è smentito dall'altro: ci sono contemporaneamente e non ci sono. Dove c'è l'uno non c'è l'altro. Sono infinitamente divaricati ma tuttavia si richiamano a questo centro vuoto, collassato, a questo centro che forse...c'era⁷¹.

Il linguaggio, specifica Zanzotto, non può assumere su di sé esclusivamente la funzione di «organo» o «struttura» ma deve fungere anche da «veicolo» o «strumento», per affermare così una transitività, una presa sul mondo. Questa volontà di presa, da parte del linguaggio, «verso l'esterno o verso l'interno» sembra travalicare sia il conscio che l'inconscio per «uscirne fuori»⁷². In maniera costante, dunque, viene ribadita l'esistenza di una zona di realtà non pienamente verbalizzabile, cioè di *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*. Entro questa ottica deve essere letta l'attenzione del poeta nei riguardi della scienza, cioè dell'«ordine dei referenti scientifico-tecnologici» cui il linguaggio inventivo si

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ivi, pp. 23-24.

⁷² Ibidem.

riconnette in modo più immediato proprio perché essi costituiscono «il più rapido e tumultuoso "fronte di movimento" del reale»⁷³.

La “polarità” che sottende gli interventi di poetica finora riportati, segna allo stesso modo la critica di stampo antropologico praticata da Zanzotto in maniera parallela rispetto all’attività poetica. L’approccio di Zanzotto ai numerosi autori studiati è segnato, secondo Villalta, da “bipolarità” o “diplopia”: è importante però comprendere che le opposizioni individuate non servono a strutturare un sistema in cui l’opera possa ricomporsi in termini puramente formali, ma a «individuare linee di tensione, movimenti di forze in campo, provenienti dalle più diverse direzioni»⁷⁴. Un esempio calzante di questa bipolarità argomentativa, applicata al campo poetico, è lo scritto *Tra ombre di percezioni “fondanti”*, dove la poesia europea del Novecento viene inquadrata entro due linee fondamentali che convivono ma che allo stesso tempo si contrastano, cioè la linea Artaud e la linea Mallarmè:

Per Artaud, e per chi si avvicina alla sua posizione, non è nemmeno ipotizzabile di uscire dal corpo, Artaud incarna al massimo quella che di potrebbe dire una “crocifissione nel corpo”, corpo malato trasudante umori e fetori, corpo-monade chiusissimo, e magari senza organi, mineralmente e astrattamente bloccato, in una sua violenza e ottusità di fondo⁷⁵.

L’ottusità di fondo che Zanzotto rintraccia come fondamento della scrittura di Artaud viene fatta scaturire da una struttura specifica, quella che definisce «corpo-monade». Il nucleo che Zanzotto colloca idealmente alla base della linea-Artaud fa da involucro all’elemento psichico, che tende «al fuori oltre che all’autotrasparenza»⁷⁶. Dunque, il sistema scritturale di Artaud viene interpretato

⁷³ A. Zanzotto, *Cesare Ruffato: Nous e paranoia*, in *Scritti sulla letteratura*, cit., p.93.

⁷⁴ G.M. Villalta, *Novità di una riedizione*, postfazione a *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 2001, p.467.

⁷⁵ A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.1339.

⁷⁶ Ibidem.

come il risultato di un movimento implosivo che scopre una negazione, o impossibilità espressiva. E a questo punto si potrebbe dire, specifica Zanzotto, «che la negazione al “dar luce” corrisponda alla necessaria (narcisistica?) percezione ontica, abissale, del sé/mondo non ancora separati»⁷⁷.

Entro quest'ordine di considerazioni Zanzotto inserisce un giudizio importante sui possibili risvolti della filosofia heideggeriana in campo linguistico. Scrive il poeta: «a proposito dello sprofondamento necessario per avere un qualche rapporto con gli strati originari (in una certa analogia con Artaud), che nel caso di Heidegger si constata l'inveramento, in una forma resa mostruosa, dell'“idioma”»⁷⁸. Il rapporto di Heidegger con la propria lingua materna, amata a tal punto di essere «idolatrata», viene interpretato da Zanzotto come espediente per bloccare «lo sgomento del senza fondo puntando sulla lingua (propria)»⁷⁹. Non inesatto, per Zanzotto, chiamare in causa Artaud perché, effettivamente, «all'inizio si è sempre immersi, diciamo pure infangati, interrati, all'interno di una lingua, che è e dà radici»⁸⁰. Per Heidegger questa lingua era il tedesco, una lingua duttile, ancora in formazione, ma «al pari dignità con tutte le altre che sono fiori più o meno inquietanti, più o meno spinosi, dell'infinito proliferare dell'essere»⁸¹. Secondo il punto di vista di Zanzotto, Heidegger andrebbe in delirio per «l'idiomaticità pura, che fa tutto «precipitare proprio in implosività ed impossibilità di un'uscita reale verso l'esterno»:

Qui molto lungo dovrebbe essere un serio excursus sui problemi che nascono dalla confusione, da una percezione confusa della realtà della lingua, perché si possa rendersi conto del punto cui arrivò colui che fu chiamato “il gufo della Selva Nera” per il suo attaccamento al luogo d'origine, con relativi linguaggi⁸².

⁷⁷ Ivi, p.1340.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ La contrapposizione tra l'idea di una proliferazione incarnata dall'atto del germogliare-fiorire e quella di uno sprofondamento associato all'immagine di una radice riversata nella terra caratterizza tutta l'opera di Zanzotto.

⁸² A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, in PPS, cit., pp.1338-1341.

Se il movimento peculiare sotteso all'universo-Artaud coincide con il «gorgo pre-significante che crea significati e li rifiuta in continuazione», il sistema che fa capo a Mallarmé

“pone” un sistema linguistico, lo permea e ne fa vivere tutte le risonanze, segnando una linea in cui la creazione dello stile, divenuta primario obiettivo e “desomatizzandosi” sempre di più, genera quasi un mondo parallelo, quello che finisce poi per arrivare alla teorizzazione della poesia pura. Da un lato, quindi, una poesia sommamente impura e quasi gorgogliata, e ricadente in sé, dall'altro una poesia che è sempre più autonoma nel dare una spinta al sistema stilistico da essa elaborato. In questo secondo caso si crea un altro tipo di vortice: quello per cui le parole si richiamano fra di loro, s'incatenano e creano un “distacco” sempre maggiore, una specie di “stato supero”, contrapposto ad uno “stato infero” del linguaggio, e del suo consistere con l'uomo⁸³.

Queste due linee, spiega Zanzotto, «in realtà sono sempre intersecate e non c'è possibilità di scrivere senza rovesciamento dal polo *infero* al polo *supero* e viceversa:

Mai si deve dimenticare, comunque, che al polo implosivo fa da contraccolpo ultimo, una raggiata in cui la parola saliente dall'abisso (per rifarci ad una celebre espressione ungarettiana), elabora una propria vita, crea la sorpresa di un poema che sembra generarsi dalle parole stesse, al di fuori di quello che è un controllo dell'inconscio e del magma, anzi quasi affidato ad una super-coscienza, ad una armoniosa “autometafisica”.

Per esemplificare, Artaud ed Heidegger condividono un atteggiamento che tende all'implosività, all'idiomaticità pura, *per certi versi mostruosa*, e quindi condividono l'impossibilità di un'uscita reale verso l'esterno. Dall'altra parte, nella purezza di lingua desomatizzata, viene collocata la poesia di Mallarmé che si risolve in stile, quindi in «armoniosa autometafisica». Di estremo interesse sono le espressioni prefissate come «autotrasparenza» (riferita ad Artaud) e «autometafisica» (riferita a Mallarmé), che aprono un orizzonte ulteriore in cui

⁸³ Ivi, p.1342.

prende posto tutta una serie di espressioni, sintagmi, versi poetici che comunicano l'idea di un processo di autogenesi⁸⁴.

In un articolo che tocca questioni di tipo metodologico in rapporto all'opera zanzottiana, e intitolato *Zanzotto e il noumeno*, Modeo include la filosofia di Heidegger tra gli "ismi" filosofici germinati sul terreno del presupposto dualistico e successivamente messi in crisi dall'«impresa neuroscientifica» che ha ricondotto le cosiddette «funzioni superiori (psicologiche, morali, religiose) alla loro base biologica. È stato il sisma epistemologico conseguito da queste acquisizioni che ha mandato in frantumi, secondo l'autore, gli "ismi" di cui fanno parte le ontologie e le «metafisiche novecentesche (comprese quelle, ascese al rango di mode, di Heidegger e Derrida)», oltre alla psicanalisi lacaniana e certo strutturalismo, «ovvero quel caratteristico *mélange* metodologico ritenuto ormai universalmente l'esclusivo *passerpartout* utile ad aprire le porte della grandissima poesia di Andrea Zanzotto». Non si tratta, specifica l'autore dell'articolo, di «proclamare il decadimento storico di quel *mélange*, ma soltanto di dimensionarne la portata»⁸⁵. L'aspetto che suddetto *mélange* rischierebbe di tralasciare sarebbe quella «tensione conoscitiva» che percorre la poesia di Zanzotto. Una «vera e propria ansia noetica» di cui l'ontologia heideggeriana, la grammatologia e il decostruttivismo derridiano, la nozione di significante attinta dalla semiologia come dalla psicoanalisi lacaniana, non sono che applicazioni particolari»⁸⁶. La poesia di Zanzotto, per Modeo, deve essere concepita come «incessante e drammatica lotta con il noumeno»,

una testimonianza altissima dei procedimenti con cui la mente (il cervello) cerca di penetrare con tutti i mezzi possibili -soprattutto con una percettività tesa allo spasimo e

⁸⁴ Di seguito alcuni esempi: il già visto «autofilarsi»; «infinite autoconciliazioni» (*Tutte le poesie*, p.951); «autosufficiente luogo letterario» (*Tutte le poesie*, p. 845); «autoctonia del gelo» (*Tutte le poesie*, p. 847); «autosufficienza di tutta la realtà», in A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 121.

⁸⁵ S. Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, in "la Rivista dei Libri", novembre 1996, p.34.

⁸⁶ Ibidem.

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 noi⁸⁷.

Entro un'ottica che fa eco all'osservazione di Zanzotto sull'aspetto veicolare del fenomeno linguistico, Modeo afferma che il linguaggio non è più un insieme organizzato di segni e di suoni autoreferenziali e autosufficienti. Il soggetto e l'oggetto non sono più «gli assoluti fenomenologici della psicanalisi [...], ma gli elementi interattivi di un processo conoscitivo; e molte categorie filosofiche novecentesche (l'Essere e l'esserci, la Differenza, ecc) divengono sovrastrutture della mente, potenti suggestioni[...]»⁸⁸. È da specificare, però, che una corretta interpretazione del lacanismo zanzottiano, come quella portata avanti da Agosti, non cede all'autoreferenzialismo, ma sottolinea che per “significante” deve intendersi qualsiasi elemento - della lingua o anche della realtà - che risulti sovradeterminato per il Soggetto: vale a dire, qualsiasi elemento che rinvii non tanto a un significato o ad una eventuale pluralità di significati *quanto a un nodo di significazioni (un nodo di senso)*⁸⁹. Non necessariamente collegato all'inconscio, scrive Agosti, «il significante lacaniano designa-tramite la sua struttura di rinvio-il luogo di un sovrainvestimento del Soggetto nel suo rapporto col mondo, esterno o interno»⁹⁰. In maniera esemplare Agosti individua tre fasi o tre posizioni del linguaggio zanzottiano, suddivisione che non è in contraddizione con la tensione individuata da Modeo verso quel noumeno che in altri termini può essere definito “mondo”: da *Dietro il paesaggio* a *Vocativo* il linguaggio è in posizione di letterarietà, e magari di iperletterarietà; da *IX Ecloghe* a *Idioma*, con fulcro nella *Beltà*, il linguaggio figura generalmente in posizione di significante; nella terza fase, quella che va da *Meteo* a *Sovrimpressioni* (e *Conglomerati*) il

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ S. Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto. Nuove precisazioni in forma di appunti*, in “Poetiche”, fasc. 1/2002, Modena, Mucchi editore, p.4.

⁹⁰ Ivi, p.5.

linguaggio è in posizione di oggetto metonimico⁹¹. Nella denominazione di oggetto metonimico, spiega Agosti, «si designa sia l'unità sia la frammentazione di un determinato tipo di linguaggio [...]. La frammentazione risulta insomma consustanziale all'unità, come l'attivazione della memoria è consustanziale all'oblio»⁹². È proprio questo fattore a rendere possibile la posizione pascaliana, di interrogazione: posizione passiva di ascolto di quanto sta al di là degli ordini del discorso, e che Lacan denomina come il “Reale” o “Cosa”, e «che nel caso di Zanzotto è quel fuori, quell'esteriorità assoluta che può essere sia la Natura nella sua materialità e cecità, e di cui dà atto soprattutto *Meteo*, sia la stessa realtà psichica, anch'essa esterna agli ordini del discorso, e di cui dà atto soprattutto *Sovrimpressioni*»⁹³. L'osservazione di Agosti bene si colloca nell'ordine del discorso fin qui tracciato, in linea, anche, con la metafora dell'organismo impiegata da Zanzotto: «caratteristica di ciò che abbiamo denominato “oggetto metonimico” sarà quello della fisiologia-patologia di un organismo unitario e tuttavia incessantemente sottoposto a frammentazione (si riveda la definizione che ne fornisce Lacan)»⁹⁴. Come esempio di questo procedimento Agosti fornisce degli esempi concreti e dimostra come nell'ambito di un determinato tema (o unità tematica), come ad esempio il tema della rosa canina o della sera del dì di festa, tema che prefigura appunto l'unità dell'oggetto, si darà l'istanza immanente di una frammentazione dello stesso in una irradiazione di motivi divergenti, anche in contraddizione tra loro⁹⁵. Tornano utili, per concludere questo primo quadro teorico, le risposte fornite da Zanzotto a Tabucchi sulla questione linguistica rapportata all'eteronimia di Pessoa. Sebbene Zanzotto affermi una distanza dalla scissione eteronomica esibita da Pessoa, egli coglie l'occasione per ribadire la presenza di «due poli opposti del linguaggio», non sempre combacianti in un

⁹¹ La denominazione di “oggetto metonimico” applicata al linguaggio è avanzata da Lacan nel quinto libro del *Séminaire*. Cfr. Jaques Lacan, *Il seminario. Libro V*, Torino, Einaudi, 2004.

⁹² S. Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto. Nuove precisazioni in forma di appunti*, cit., p. 7.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ivi, p.7.

rapporto dialettico, e caratterizzati da una «pendolarità (anche multidirezionale) che è ininterrotta constatazione/rifiuto di una compresenza di opposizioni». Dopo aver indicato la situazione estrema in cui schizoidismo e plurilinguismo si incontrano «sulla linea delle difficoltà di un rapporto tra l'io e la madre (lingua-madre)», e dopo aver fatto un riferimento alla «straordinaria testimonianza e all'autoanalisi di Wolfson, introdotta da Deleuze»⁹⁶, Zanzotto colloca la propria esperienza in una zona definita *mediana*. Questa presa di distanza, però, non lo esime dall'indicare l'elemento che accomuna il proprio sistema linguistico a quello di Pessoa, ossia «l'incubo di un vuoto di lingua»⁹⁷. In un contesto del genere, spiega Zanzotto, si assiste all'esibizione di un'unità *calcata*:

Il soggetto, che tenderebbe a condannare qualunque *fictio* (e a maggior ragione qualunque menzogna) nella sua corsa ad un'assoluta autenticità per altro continuamente frustrata, pare rafforzarsi all'eccesso il senso della propria unità, si dichiara un ben unico "io", a tutta voce; maschera le faglie o le lascia apparire con estrema, dolorosa riluttanza [...] si avrà allora unità calcata dell'io con fuga in avanti della lingua lungo fluide similarità di sistemi fino all'accarezzamento del silenzio e insieme della fisicità monologante⁹⁸.

Tralasciando per ora di argomentare l'applicabilità di questa osservazione al sistema poetico dello stesso Zanzotto, si può sicuramente sottolineare che numerosi sono gli esempi in cui poeta esibisce unità forzate. Una di queste è sicuramente il procedimento ossimorico, che permette a termini opposti di annullarsi l'uno nell'altro, proprio nel nome di un processo identico a quello che il poeta crede di rintracciare nella poesia di Pessoa o negli eteronimi stessi, i quali si presentano come «una folla di potenzialità che tenderebbe a mimare la vita/realtà intesa come un puzzle in cui ogni pezzo può avere un nome, senza che possa costituirsi il nome del tutto». E questo tutto sarebbe «uguale a ciascuna parte. Una realtà non ordinabile, né riconducibile ad unità, ad un "nome del Padre" «è

⁹⁶ A. Zanzotto, *Risposte a tre domande su Pessoa*, in *Scritti sulla letteratura*, cit., pp. 288-289.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p.290.

appunto quella che potrebbe chiamarsi "Legione" demoniacamente, e Pessoa si fa dunque legione di nomi»⁹⁹. Il termine "legione", nell'accezione di molteplicità inesauribile della catena significante, si trova nella dodicesima sezione de *L'elegia in petèl*. Nella nota al componimento Zanzotto scrive che "legione", proprio come dirà dieci anni dopo nell'intervento su Pessoa, è da riferirsi a «una delle autodefinizioni del demone, nell'Evangelo»¹⁰⁰:

[...]

Invuotamenti

Il grande significante scancellato –
il cancello etimo
rete di sbarrette a perpendicolo
(lesioni, legioni)
(il mio nome è legione)
lesione¹⁰¹

Ovviamente il testo deve essere contestualizzato in un discorso più ampio in cui il silenzio, nelle forme dell'afasia e del balbettio infantile, si dà come punto limite di un percorso che ha dovuto affrontare l'impossibilità di un dire autentico. Situata al centro della raccolta e ultima di una serie cui sovrasta il titolo complessivo di *Profezie o memorie o giornali murali*, l'*Elegia* costituisce un nucleo fondamentale. Per Agosti «la realtà, convogliatavi ecumenicamente da tutte le latitudini, da tutti i livelli di altezza e di profondità, dall'esterno come dall'interno, sperimenta la propria consistenza oggettiva in quanto lingua, concrezione verbale»¹⁰². A questo punto, il rimando alla norma o «lingua-madre», «intesa come traccia virtuale e semicancellata sulla quale è costruito l'intero edificio della lingua, assume il carattere non tanto d'un destino quanto d'una necessità»¹⁰³. Un

⁹⁹ Ivi, pp. 291-292.

¹⁰⁰ A. Zanzotto, nota a *L'elegia in petèl*, in *Tutte le poesie*, p.321.

¹⁰¹ *L'elegia in petèl*, p.301.

¹⁰² Stefano Agosti, *Una lunga complicità: scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p.22.

¹⁰³ Ivi, p.23.

rapporto attivo con l'asse materno, scrive Dal Bianco, «implica la continua rivitalizzazione della norma stessa, e con essa della poesia»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ S. Dal Bianco, *Nota a E la madre-norma*, in *Le poesie e prose scelte*, p.1516.

I. Il “non-arborescente”: immaginario e vegetalismo

Uno degli approcci possibili nei riguardi del ricco *corpus* zanzottiano consiste nell'adottare una prospettiva duplice, come quella scelta dall'autore per delucidare la situazione della poesia novecentesca. Infatti, si può parlare di polo *infero* e *supero*, di inabissamento e riemersione verso atmosfere metafisiche, di un raggrumarsi della parola attorno alle immagini della terra o del fango, così come di una parola sradicata, che esplode in fioriture, raggiere, gemmazioni. Se da una parte il *logos* viene percepito come «riversato entro la terra»¹⁰⁵, dall'altra l'idioma si libera («trabocca») dall'«eccesso di privatezza» in cui è intrappolato e si apre in una «singolarissima fioritura»¹⁰⁶. Una disamina del linguaggio metaforico zanzottiano porta così all'individuazione di due movimenti, uno centripeto, l'altro centrifugo. Se quello centripeto caratterizza in particolare la produzione poetica fino a *Idioma*, ed è volto alla ricerca di un centro concepito come nucleo di verità o autenticità («la parte più ignea della realtà»¹⁰⁷), quello centrifugo ribalta con ironia tale atteggiamento e scardina la centralità dell'io-soggetto. Si può sostenere che al polo implosivo «fa da contraccolpo una *raggiera* in cui la parola sale dall'abisso ed elabora una propria vita»; all'idea dell'«implosività», nozione connessa al modo di concepire l'idioma da parte di Heidegger, Zanzotto contrappone i «*fiori* più o meno inquietanti, più o meno spinosi, dell'infinito proliferare dell'essere».¹⁰⁸ Il “rimprovero” che Zanzotto muove ad Heidegger, come si è detto, è la difficoltà ad ammettere l'inesistenza di un fondo; è «lo sgomento del senzafondo» a determinare, secondo il poeta, l'idolatria che il

¹⁰⁵ A. Zanzotto, Nota a *Filò*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.543.

¹⁰⁶ A. Zanzotto, Nota a *Idioma*, in *Le poesie e prose scelte*, p.811.

¹⁰⁷ Si veda anche il componimento *Atollo* (*Dietro il paesaggio*), dove la *brace* simbolizza un nucleo indistruttibile, immagine che si riscontra, secondo Conti Bertini, nella seconda elegia di Rilke.

¹⁰⁸ A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.1341. Le metafore botaniche non costituiscono un caso isolato. Anche il saggio *Per Paul Celan*, per limitarsi in questa sede ad un solo esempio, presenta una divaricazione lessicale dello stesso tipo: si trovano «agglomerazioni glaciali» accostate a «vegetalizzazioni ambigue».

filosofo nutre nei riguardi del fatto linguistico, dell'«idiomaticità pura»¹⁰⁹. Per avere un'idea di come l'immaginario zanzottiano si muove tra inabissamento geologico (quindi *interramento*) e impulso allo sradicamento da un nucleo («grumo», «bozzolo») supposto come originario, bisogna tenere in considerazione *Premesse all'abitazione* (1963), dove l'atto dello scrivere viene equiparato a «un modo di essere», che non è né «secrezione» né «escrezione», bensì un «cemento (o si crede un cemento) che per sisma sbalzi da strati; è un dato che al fondo di tanto stare e muoversi arriverebbe allo spogliarsi lucido e completo di un grumo, di un nodo»¹¹⁰. Stando a questa prima dichiarazione, si potrebbe trovare una consonanza con quella ricerca di un fondo-origine che l'autore imputa e rimprovera ad Heidegger, ma se si segue l'argomentare di Zanzotto, denso di continui aggiustamenti e riprese, si constata che lo scrivere è un processo che arriva non solo allo «spogliarsi», espressione che tocca la questione dell'impersonalità dello scrivere, ma addirittura all'«autofilarsi in bozzolo», al «ridursi a realtà filata ma compatta senza più nulla al centro, che tuttavia sarebbe di un nulla “infinitamente definito”»¹¹¹. Scoperto il vuoto dentro l'involucro, Zanzotto si iscrive una linea che essenzialmente può essere definita antiplatonica¹¹².

L'impossibilità di sussumere un centro da cui scaturisce la parola va di pari passo con la decostruzione della posizione secondo cui la lingua darebbe radici o

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ A. Zanzotto, *Premesse all'abitazione*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.1028. I vari «movimenti sismici», cui allude costantemente Zanzotto, possono essere interpretati alla luce dell'assimilazione di Zanzotto delle nozioni lacaniane. Il processo di scivolamento del significato sotto il significante, che si trova negli *Scritti* di Lacan, «viene liberamente adattato nell'immagine zanzottiana del rapporto inconscio-terra [...] l'inconscio si identifica con lo strato inferiore, responsabile di un movimento tellurico, che comporta uno scivolamento e uno scatenamento energetico sotto il livello dell'espressione, e che comunque incide e fessura continuamente l'espressione medesima con eruzioni, frane e conseguenti effetti di intrusione». La nota di commento è di S. Dal Bianco e relativa allo scritto *Su "Il Galateo in bosco"*, p.1728, in PPS, cit., p.1728.

¹¹¹ A. Zanzotto, *Premesse all'abitazione*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.1028.

¹¹² A proposito di *Sovrimpressioni* (2001), ad esempio, il critico Gardini scrive che il processo di fabbricazione dell'immagine si dà «procedimento antiplatonico», nel senso che «l'immagine è il vuoto dentro la crosta dei segni», in N. Gardini, *L'altra parte della cosa. Una lettura del nuovo Zanzotto*, 154, ottobre 2001, p.19.

costituirebbe un fondamento. Sarà proprio questa inattingibilità, simbolizzata dai «terreni vaghi», lacune e vuoti, a determinare un universo figurale che si caratterizza per la sua «molteplicità centrifuga» e «fluidità eraclitea»¹¹³, espressioni impiegate dal critico Modeo per definire i movimenti sottesi alla silloge *Meteo* (1966), ma applicabili a tutta la seconda fase della produzione zanzottiana. Per una significativa coincidenza, l'autore dell'articolo si serve di una metafora arborea per indicare la difficoltà ultima della poesia di Zanzotto. A suo dire, questa consisterebbe «nell'aver le radici, per l'appunto, profondamente immerse nella tradizione (specie in quella dantesco-petrarchesca) e l'altissimo fusto novecentesco, ma le ultime ramificazioni tese a esplorare i cieli –“l'acido spray del tramonto”–del secolo che viene»¹¹⁴.

A proposito della centralità delle metafore costruite a partire dalla figura della radice, è prezioso il seminario tenuto da Heidegger nel '73, quando si trova a rielaborare parte del proprio pensiero. Confutando la tesi giovanile di Marx in base alla quale alla radice dell'uomo ci sarebbe l'uomo stesso¹¹⁵, Heidegger afferma che neppure l'"esser-ci" sarebbe la radice dell'uomo. Anzi, aggiunge il filosofo, «il concetto di radice rende impossibile portare al linguaggio il riferimento dell'uomo all'essere»¹¹⁶. Come viene rappresentato da Zanzotto questo riferimento dell'uomo all'essere tramite il linguaggio? Nella fase che ho definito "introversa", la poetica zanzottiana è caratterizzata dall'intento, o il gesto di stabilire una radice comune tra essere e dire, come dimostra come bene dimostra *Infanzie, poesie, scuoletta* (1973), dove la poesia viene descritta in termini heideggeriani come «radice» del mondo e come «fondamento strutturale dell'uomo»:

La poesia dunque - o almeno uno dei suoi più immediati modi di apparire - permane alla radice del mondo umano, sia nella filogenesi che nell'ontogenesi culturale, se così si può

¹¹³ S. Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, cit., p.37.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ L'opera di Marx cui Heidegger fa riferimento è *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*.

¹¹⁶ M. Heidegger, *Seminari*, Milano, Adelphi, p.166.

dire. E ciò avviene anche per il semplice fatto che nella funzione poetica il linguaggio, prendendo «gioia» e «coscienza» del proprio stesso esistere, ridà tutta la sua storia, riassume tutte le sue potenzialità, riattiva o ripresenta in nuce tutte le altre sue funzioni e infine, se si vuole, esplicita la sua natura di fondamento strutturale dell'uomo¹¹⁷.

Come dimostrazione della coesistenza di due spinte contrarie, per mezzo delle quali Zanzotto rende conto della discontinuità del ragionare e degli sbalzi che gli sono connaturati, si può fare riferimento a *Filò* (1976), dove viene riconosciuta l'assenza di qualsiasi fondamento e dove inizia a delinearsi quella spinta centrifuga che troverà piena realizzazione in *Meteo*:

Io ho perduto la traccia,
sono andato troppo lontano pur rimanendo qui
avvitato, imbullonato, diventato quasi un ceppo di piombo,
e la poesia non è in nessuna lingua
in nessun luogo-forse-o è il ruggiare del fuoco
che fa scricchiolare tutte le fondamenta
dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna-,
è il pieno e il vuoto della testa-terra
che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre
di quel che mai potremmo dirci, far nostro.¹¹⁸

La consumazione dell'approccio centripeto continua nella raccolta *Idioma* (1986), terzo momento della trilogia iniziata con *Il Galateo in bosco* (1978) e *Fosfeni* (1983). Per dirla con Agosti, in *Idioma* «i termini della situazione linguistica in atto- l'Io, il Mondo- risultano depositari di statuti in contrasto». Si tratta di un percorso che poi troverà sviluppi nelle raccolte *Meteo* (1996), *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009), dove è possibile constatare un «fatto decisamente straordinario»: «lo spostamento della posizione del Soggetto rispetto al proprio

¹¹⁷ A. Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in PPS, cit., p.1166.

¹¹⁸ A. Zanzotto, *Filò*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 499.

universo di discorso»¹¹⁹. Oltremodo significativa per il nostro discorso è la nota che Zanzotto fornisce come introduzione alla lettura di *Idioma*:

Idioma: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come *singularissima fioritura*, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma «idiozia». Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccare fuori¹²⁰.

Il fatto linguistico viene collocato da Zanzotto entro un sistema di apertura-chiusura, rappresentato o chiuso su stesso, e ingabbiato entro un sistema di rispecchiamento narcisistico, che è il rischio sempre avvertito e denunciato dal poeta, o come qualcosa tendente a traboccare fuori verso un altrove, dimensione qui comunicata attraverso la metafora della *singularissima fioritura*. L'illusione di possedere la Natura con la parola poetica, colpa che Zanzotto si rimprovera costantemente, faceva sì che paesaggio e sintassi fossero in una prima fase reversibili (si pensi a *Dietro il paesaggio* o *Vocativo*: abitare il paesaggio equivaleva ad abitare nella lingua, dimorare equivaleva a poetare). A partire da *Idioma*, come le prose e i saggi coevi testimoniano, si verifica un'incrinatura che fa scricchiolare l'intero edificio delle equazioni precedentemente sussunte. Definito ancora una volta con i termini del linguaggio botanico, l'idioma si presenta non più come radice dell'essere o come fondamento strutturale dell'uomo, ma come una «fioritura» destinata a «traboccare fuori», in espansione e in movimento verso quella che in *Nix Olimpica* è chiamata «lateralità»:

La vera lingua è in un'altra, all'ultima,
lateralità, la lingua

¹¹⁹ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, cit., pp. XLIII-XLIV.

¹²⁰ A. Zanzotto, *Nota a Idioma*, in PPS, p. 811. Corsivo mio.

è ora fuori idioma, liquor dei delle disancorate
 singolarità paludescenti
 di baia in baia, è
 inflettersi deflettersi, là
 tra cicloni e anticloni, qui, dovemai
 [...]

Sapevo allora come non mai, scrutavo
 che là era la mia, la convergenza, delle patrie
 e non accettavo perché da tal patria, da tela idion, fossi
 stato dimenticato dimenticato
 perché fossi stato messo in causa e via rintuzzato,
 nutrito, affamato
 [...] ¹²¹

Il “nomadismo” linguistico esibito dal poeta, che in *Filò* era simbolizzato dalla *lacuna/laguna*, è costruito qui sull’opposizione tra idioma e vera lingua, che slitta verso una *lateralità*¹²². Trova sviluppo in questo testo il motivo del nord, il quale assume «l’aspetto di un territorio aperto e tuttavia chiusissimo in sé», la convergenza fra patria celeste e patria terrena. Si delineano, in questo componimento, quelle che possono essere definite le linee “direttrici” dell’immaginario zanzottiano: quella verticale che dal *basso* svetta verso il *nord* e coinvolge nel suo movimento *nubi* e *nevi*, cioè patrie situate in un’altezza non terrestre, ultramondana, che può coincidere con “l’Aperto”¹²³; poi quella orizzontale che involuppa il soggetto entro rigori linguistici o che lo libera entro

¹²¹ A. Zanzotto, *Nix Olimpica*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 771.

¹²² Per il rapporto tra centro e lateralità si possono impiegare le parole che Vattimo riserva ad Heidegger caratterizzandolo come «pensatore che ci pone di fronte un nuovo modo di pensare il rapporto soggetto-oggetto, la riflessione di un soggetto che perde la propria collocazione nei confronti di un oggetto: la differenza o dia-ferenza, afferma Vattimo, è anche dis-locazione, trasporto via dal centro. Cfr. Gianni Vattimo, *Introduzione a Saggi e discorsi*, Milano, Mursia Editore, 1991, p. XVIII.

¹²³ Riporto di seguito il commento di Stefanelli a riguardo: « L’inizio come impossibile punto di fuga orizzonte che «invuotandosi oscura» lo spazio e al contempo lo «spalanca», è l’Aperto, l’instancabile instancabile nord di una contrada che è gnessulogo in particolare e tutti in generale. In essa il delta del Po si sovrappone alla baia del fiume hudson, con i suoi slarghi illimitanti: l’ostacolo costituito dalle «mai-più state, mai più denteggianti alpi» scompare, assieme ai borghi e agli idiomi conosociuti, e il poeta si trova coinvolto, liberato per entro il gran fare e farsi del mondo/ammirevolmente fecondo», in Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica: il Logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Milano, Udine, Mimesis, 2015, p. 258.

zone “singolari”. Entro questo schema si pone il termine mediano del dialetto, che «si annuncia» come «frutto di vagabondaggi individuali», come terreno vago in cui *langue* e *parole* tendono a identificarsi, e ogni territorialità sfuma in quelle contigue». Metafora di ogni «eccesso, inimmaginabilità», il dialetto rappresenta un *logos* che resta sempre “*erchomenos*”¹²⁴, che mai si raggela entro un taglio di evento¹²⁵, che rimane “quasi” infante pur nel suo dirsi, che è comunque lontano da ogni trono¹²⁶.

¹²⁴ Per un approfondimento del concetto di *logos* veniente (*erchomenos*) si consideri la posizione di Agamben, che interpreta il *logos* zanzottiano come elemento messianico per eccellenza sempre *erchomenos*, sempre a monte e in annuncio di sé, sempre sopravveniente in un non-luogo: «[...] Certo il fatto linguistico, in quanto luogo messianico, è per Zanzotto luogo di sfacelo e di catastrofi, in cui l’esperienza del dialetto [...] agisce sfaldando e disgregando la lingua e obbligando il poeta a spezzare aprosodicamente il suo canto (come gli ultimi inni hölderliniani cari a zanzotto)», in G. Agamben, *Categorie italiane, studi di poetica e di letteratura*, Roma ; Bari, GLF editori Laterza, 2010, pp.101-102. Inoltre, per uno studio diacronico del concetto di *logos* *erchomenos* nella poetica di Zanzotto e per un suo rapporto con la filosofia di Heidegger, rimando a L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica: il logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Milano, Udine, Mimesis, 2005.

¹²⁵ Il termine “evento” è da mettere in relazione ad Heidegger, ma in funzione contrastiva. Si veda il componimento *Attraverso l’evento*, citato più oltre.

¹²⁶ A. Zanzotto, *Nota a Filò*, in PPS, cit., pp. 542-543.

1. *Logos* come fogliazione. Il *Galateo in bosco* tra Heidegger e Deleuze

Un testo che si propone come sintesi delle questioni finora emerse e anticipazione di quelle che verranno affrontate è (*Perché*) (*Cresca*), dove l'elemento botanico è condensato in un generico "oscuro", a sua volta fatto di *rameggiare* e *fogliare*:

(*PERCHÉ*) (*CRESCA*)

Perché cresca l'oscuro
perché sia giusto l'oscuro
perché, ad uno ad uno, degli alberi
e dei rameggiare e fogliare di scuro
venga più scuro –
perché tutto di noi venga a scuro figliare
così che dare ed avere più scuro
albero ad uniche radici si renda – sorgi
nella morsura scuro – tra gli alberi – sorgi
dal non arborescente per troppa fittezza

[...] ¹²⁷.

Collocato a ridosso dell'*Ipersonetto*, l'inno è basato sulla ripetizione del termine «oscuro», «ripetizione che risuona come un basso continuo, come un'ipnotica parola-mantra». Anticipato nel componimento *Per lumina, per limina*, nella raccolta *Pasque*, il tema dell'oscuro si connette alla questione dell'impersonalità: infatti, non solo svaniscono le oscillazioni tra io e noi, ma qui l'io «si è disciolto nell'indistinto, e lo ha accolto in sé, narcisisticamente». In questa «assenza di spessore spazio temporale», si legge nella nota di Dal Bianco, «prevale la logica dell'innesto, il corrispettivo vegetale di una copulazione di tutto con tutto. E il figliare dell'oscuro sarà dunque un "incremento" di realtà» ¹²⁸. La metafora arborea, con il corredo delle altre immagini vegetali, può essere ricondotta alla

¹²⁷ A. Zanzotto, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), in *Tutte le poesie*, p. 553.

¹²⁸ Nota di Dal Bianco a (*Perché*) (*cresca*), in PPS, p.1591.

volontà di rendere in versi il processo della creazione, del “venir fuori” dell’essere altrove indicato con il termine *proliferazione*. Il poeta viene a misurare, come osserva Nuvoli, «la propria parola sulla presenza di un’oscurità abissale [...] il buio della memoria e di millenni stratificati di storia e l’oscurità della terra, del tubero, del sotto-muschio; il buio del sesso femminile e il salto nel vuoto della fuga in avanti»¹²⁹. L’oscurità, a cui il poeta affida il proprio slancio vocativo, viene fatta combaciare con il sintagma «non arborescente», che bisogna mettere in relazione con il monito del poeta riguardo l’impossibilità di rifarsi ad uno schema ad albero: «né si è certi della stessa esistenza dell’albero»¹³⁰, scrive il poeta in *Qualcosa al di là e al di fuori dello scrivere*. Come conferma anche Venturi in seguito all’analisi degli autografi del poeta, «più volte, riferendosi alla formazione del trittico, Zanzotto è ricorso sibillamente a una metafora arborea»¹³¹. Una prima volta a ridosso dell’uscita del *Galateo* (’78); una seconda in un autocommento dell’80 dove Zanzotto «ritorna su concetti affini» affermando: «Su questa tripartizione è basata quella che ho annunciato come una pseudotrilogia, che forse non riuscirà mai a comporsi e in ogni caso corrisponde a tre rami di un albero che non c’è: forse questi rami esistono ma non si sa bene dove si congiungano»¹³². Inoltre, indica Venturi, bisogna citare la dichiarazione risalente all’aprile dell’86, a ridosso dell’uscita di *Idioma*: «Bisogna immaginare che non di vera trilogia si tratta, cioè di una successione di momenti, ma di una specie di campo rotante in cui i tre libri sono iscritti [...]. Questo per dire che dovremmo vederli come tre rami di uno stesso albero inesistente, che comunicano tra loro in qualche punto»¹³³.

Per Venturi l’immagine fitomorfa risente dell’apparato metaforico e concettuale di *Rizoma* di Deleuze-Guattari, uscito nel ’77 nell’edizione prefata da Jaqueline

¹²⁹ G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, p.107.

¹³⁰ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in PPS, cit., p.1234.

¹³¹ F. Venturi, *Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della “pseudo-trilogia”*, in *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Novara, Interlinea, 2011, pp. 79-80.

¹³² A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in PPS, cit., p.1234.

¹³³ Si tratta di un’anticipazione di *Idioma* firmata da Zanzotto e apparsa sul “Corriere del Ticino”, 19 aprile 1986; ora parzialmente riportata da Villalta in PPS, cit., p.1730.

Risset, la stessa letta da Zanzotto: un rizoma è un gambo, o fusto sotterraneo-un vero paradosso vegetale. Sceglierlo come metafora principale della nuova pratica di linguaggio e di analisi vuol dire (esplicitamente nel testo) ripudiare sia l'albero, simbolo consacrato della produttività verticale e normale (normativa), sia la radice, figura di ogni origine e fondamento»¹³⁴.

Zanzotto sembra voler quindi esprimere sottilmente l'impossibilità del "libro-radice", etichetta con cui Deleuze-Guattari designano il libro classico in quanto «l'albero è già l'immagine del mondo, o meglio, la radice è l'immagine dell'albero mondo»¹³⁵. In riferimento alla metafora arborea, ma il discorso vale anche per altri temi zanzottiani, si può parlare di un *modus operandi* basato su un sistema di riprese e riesumazioni e di questo Zanzotto discute già nel '68 in un'intervista sulla *Beltà*, quando allude all'interscambio mobile con i libri precedenti. Come redarguisce Venturi, i riflessi critici di un tale metodo non sono di poco conto. Nello specifico, non può essere trascurato il seguente fattore: l'«interrelazione osmotica tra i materiali di raccolte differenti può spiegare l'incessante ritorno sui medesimi luoghi e temi, le continue riletture degli stessi palinsesti con esiti ora metapoetici ora di distanziamento, la fitta intertestualità interna e i fenomeni di autocitazione, evidenti al massimo grado nelle ultimi sillogi, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, ma connotanti tutta la poesia zanzottiana».¹³⁶

Il nucleo semantico che si addensa attorno al lessico e all'immaginario vegetale è non solo un motivo ricorrente, ma fondante. In questo contesto, *Il Galateo in bosco* rappresenta il punto focale di tale questione, poiché raccoglie (siamo alla soglia degli anni '80) e condensa in immagini che sfuggono a sistematicità gli spunti che derivano da una parte da Heidegger con i suoi *Holzwege*, dall'altra da

¹³⁴ L'edizione italiana di riferimento è Deleuze e Guattari, *Rizoma*, Prefazione di Jaqueline Risset, Parma-Lucca, Pratiche editrici, 1978 [ma 1977], p.7.

¹³⁵ Brano di Risset impiegato da Venturi per supportare la sua argomentazione in Venturi, "Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della "pseudo-trilogia", cit.

¹³⁶ G. Venturi, "Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della "pseudo-trilogia", cit., p.80. Sul fenomeno dell'autocitazione in *Meteo* e *Sovrimpressioni* cfr. N. Lorenzini, *La poesia: tecniche di ascolto*: Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti, Lecce, Manni, 2003.

Deleuze e Guattari che, con il loro rizoma, combattono contro ogni forma di fondazionalismo. Come mette in luce Michael Hardt, la critica di Deleuze e Guattari alle strutture a radice rende evidente i limiti dei vari “fondazionalismi”, i quali poggiano su una «concezione idealistica del fondo necessario ed eterno che sta alla base degli sviluppi epistemologici, ontologici e infine etici»¹³⁷. Seguendo i due filosofi francesi, Hardt esprime delle riserve sull’adeguatezza dei termini “fondamento” e “terreno” (*grounding*), il quale viene usato per alludere ad una concezione storica dell’*humus*. Per di più, il terreno (*Grund*) giocherebbe un ruolo centrale nel sistema hegeliano, specifica Hardt¹³⁸. Se si trasla il discorso sulla poetica zanzottiana, si comprende il meccanismo per cui *il proliferare dell’essere* venga figurato attraverso una simbologia che si pone in netto contrasto con le immagini legate alle radici e alla terra. Come si vedrà più oltre, l’idea di interrimento e *impaludamento* formano, nell’immaginario zanzottiano, un polo opposto rispetto a quello in cui l’essere si mostra nella sua «produttività» e «producibilità»¹³⁹.

Si può affermare che *Il Galateo in bosco* rappresenta un punto del percorso zanzottiano in cui vengono a condensarsi gli spunti più eterogenei, e si presenta come il libro «più denso di rimandi interni organizzati, dove la contraddittorietà e la polisemia tipiche della sua poesia diventano sorprendentemente adeguate al messaggio globale del testo, il quale messaggio scaturisce adulto da un groviglio, o da un “ossario” di antinomie e di strade vietate, o di sentieri interrotti alla Heidegger».¹⁴⁰ Come indica Dal Bianco, l’incontro con i saggi di *In cammino verso il linguaggio* vi lascia tracce evidenti, ma bisogna considerare un elemento di novità, cioè il cambiamento che si registra nello statuto di questi riferimenti: «malgrado vengano spesso stravolte, buttate giù dal loro piedistallo “pontificale”

¹³⁷ Michael Hardt, *Gilles Deleuze: Un apprendistato in filosofia*, a cura di Girolamo di Michele, Roma, Derive Approdi, 2016, p.234.

¹³⁸ Hardt rimanda, per Hegel, al secondo volume de *La scienza della logica*.

¹³⁹ I due termini sono impiegati da M. Hardt per delineare l’ontologia di Deleuze: «l’ontologia di Deleuze attinge alla tradizionale distinzione tra cause e sviluppa sia la nozione di “produttività” dell’essere sia quella della sua producibilità, ovvero della sua attitudine a produrre e a essere prodotto», in M. Hardt, *Gilles Deleuze*, cit., p. 17.

¹⁴⁰ Nota di S. Dal Bianco a *Il Galateo in bosco*, in PPS, cit., p.1574.

e talvolta rovesciate, le citazioni [...] dialogano con i consueti temi zanzottiani e con una quantità di altri riferimenti “esterni”, con i quali si viene a creare un impasto straordinariamente coerente e calato nei motivi storici¹⁴¹. Un esempio è costituito dal *Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*, dove si realizza un peculiare accostamento tra Foscolo ed Heidegger. Dalla filosofia di Heidegger vengono estrapolati gli *Holzwege*¹⁴², i sentieri che svaniscono nel «buio-orco» del bosco dove Pollicino—che allude ironicamente alla “pastoralità” heideggeriana (Agosti) — cerca di orientarsi:

[...]
Ché se pur m’aggirassi passo passo
per Holzwege sbiadenti in mille serie,
quale a conferir nome alle miserie
mie pietra svilirei, carierei masso?
[...]¹⁴³.

Gli altri testi in cui Zanzotto inserisce un riferimento esplicito ad Heidegger sono *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»* (ne *La Beltà*), in cui vengono mescolati riferimenti al principio-speranza di Bloch (da contrapporre all’angoscia heideggeriana), a Goethe, a Hölderlin e al tema heideggeriano del «templum-tempus», «ripreso liberamente»¹⁴⁴. Attraverso il motivo dei fagioli, che ha salvato l’umanità dalla fame più volte, spiega l’autore, si entra nel «templum-tempus di una storia finalmente vera, che tuttavia, sotto un certo angolo di visuale, può apparire fuori tempo massimo, nell’ombra di un possibile vanificarsi dell’idea

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Heidegger scrive: «Holz suona un antico nome per la selva. Nello Holz ci sono Wege, sentieri che, per lo più accidentati, cessano all’improvviso nell’impervio. Si chiamano Holzwege. Ogni Holzweg s’inoltra per conto suo, ma nella medesima selva. Spesso sembra che siano l’uno uguale all’altro. Ma sembra soltanto. Taglialegna e guardaboschi conoscono i sentieri. Sanno cosa vuol dire “essere su uno Holzweg”», in M. Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2002, p. 3. (Titolo originale *Holzwege*, 1950).

¹⁴³ *XIII Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*, in *Tutte le poesie*, p. 572.

¹⁴⁴ Nota di Zanzotto a *Retorica su...*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 318.

stessa di storia»¹⁴⁵. Il tema degli *Holzwege* si ritrova, esplicitato di nuovo in nota, in *Pericoli d'incendi ne Il Galateo in bosco*. Così la nota: «*Holzwege*: sentieri nel bosco, che portano in nessun luogo, heideggeriani»¹⁴⁶. I sentieri del bosco vengono così incaricati dal poeta di rappresentare il tentativo di avvicinarsi alla Cosa lacaniana. Essi percorrono il bosco, sinonimo qui anche di poesia, ma continuano a rincorrersi su un vuoto che borda un Reale ancora non pienamente afferrabile. Il serpeggiare delle strade non sono sinonimo di percorribilità, tanto che i cartelli stessi non indicano nessuna direzione e vengono fagocitati: «Ancora, numerosi cartelli piovono, modificandosi, dentro il testo, vi rimangono calamitati»¹⁴⁷. Da un lato si scongiura una fusione totale con la selva (la poesia), dall'altro però permane un senso di interdizione e impossibilità di attingere al reale, «questo Altro preistorico impossibile da dimenticare»¹⁴⁸. È opportuno, per Zanzotto, mantenersi al di qua della scintilla, non dare corso alla poesia, e procedere nella selva con titubanza:

Cresci come incerta vocazione, o selva...

Cedi come adeguato sonno sommo...

[...]

alberi di cui mi privo

Sono nell'intensa immensa
 abbondanza d'alberi-dove d'alberi-addii
 Albero alba nella vegetabile glia
 [...] ¹⁴⁹.

Nei versi finali del componimento viene esplicitata una delle motivazioni del procedere in doppia colonna del testo: questo camminare a lato per gli *Holzwege* del bosco, e non *all'incontro*, è l'espressione di una circospezione che non esclude

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Nota di A. Zanzotto a *Pericoli d'incendio*, in TTP, p.539.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Jaques Lacan, *Il seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994, p.89.

¹⁴⁹ A. Zanzotto, *Pericoli d'incendi*, in *Tutte le poesie*, cit., p.540. Come fa notare Dal Bianco, anche in *Diffrazioni eritemi* (cfr. le «materie grigio-boschive») è in atto la fusione fra la sfera naturale e la sfera somatica in quanto sedi di memoria (*vegetabile glia*, «Albero mera scorza cerebrale»).

indicazione del logaritmo. E con questo valore investe poi nomi, situazioni, sensazioni, li escava o li aggancia»¹⁵⁵. E di seguito il resto della nota:

Knabe: è soprattutto il «fanciullo d'oro» della canzoncina natalizia, e dunque logos anch'esso.—*Gestell*: nell'accezione heideggeriana, forse. Comunque, intelaiatura.—la *Samaritana*: sta vicina al pozzo gelato, con la brocca spezzata.—*ventana*: finestra (spagn.).—*ghiandola pineale*: il punto d'incontro per eccellenza (di cartesiana memoria). Non è un «luogo fermo», è un lampeggiatore, una luce intermittente. Qui è del tutto mitico. Alcune delle figurine sono una scorretta manipolazione, o traccia lontanamente allusiva, di certe mirabili figure topologiche¹⁵⁶.

Il logos, miniaturizzato e ridotto in formula, si presenta come semplice *ipotesi*¹⁵⁷:

Logos che non fulmina né reseca o seziona [[l'ombra

Log di indecibili Log lisca

[...]

^{Log} che non ha bisogno e che non c'è non avendo bisogno,

ma accarezza e ingloria intirizzando d'azzurro

le nervità e i microsopresi sopori del giorno /

[...]

Log che non fa presenza, ma che certo ha basi

nel fondo del più freddo ruscello additato dai ghiacci

ma che certo è Knabe-sassolino log del ghiaccio log neve

o è Knabe del cespo è risorsa del Gestell

o del sacchetto di plastica

del palloncino in cui soffiare folletti

[...]

^{log} DEUS ^{log} EGO ^{log} GHIACCIO ^{log} CIELI

[...]¹⁵⁸.

La tematizzazione della matematica, che trova espressione nella particella *Log*, dà ragione alla posizione del “Giapponese”, uno dei due dialoganti messi “in colloquio” da Heidegger nell'opera *In cammino verso il linguaggio*. C'è una

¹⁵⁵ Nota di A. Zanzotto a *Righe nello spettro*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 674.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Si legga dalla poesia *Futuri semplici-o anteriori?*: «Logos, in ogni cristallo di brina di neve glorioso/anche se forse non sei più che un'ipotesi», in *Tutte le poesie*, cit., p.677.

¹⁵⁸ A. Zanzotto, *Righe nello spettro*, pp. 674-675.

parola giapponese, spiega “G”, «che dice l’essenza del linguaggio più di quanto non si presti a essere usata come vocabolo per significare il parlare e il linguaggio». Questa parola atta ad indicare il linguaggio, proprio come l’algoritmo zanzottiano, «assume l’aspetto di un’ideografia». Infatti, continua G, «solo mediante concetti la scienza europea e la connessa filosofia cercano di cogliere l’essenza del linguaggio». E così continua il dialogo tra “G” il giapponese e “I” l’Interrogante, che impersona il pensiero di Heidegger:

G [...] Quella parola è *Koto ba* [...] *Ba* indica le foglie, o anche, specialmente, i petali. Pensi alla fioritura di un ciliegio o di un susino [...] ma *Koto* indica sempre al tempo stesso quel che di volta in volta rapisce, ciò che si manifesta con la pienezza del suo incanto, di volta in volta unico, nell’attimo irripetibile».

[...]

G Il *Koto*, l’evento del messaggio rischiarante della grazia generatrice.

I *Koto* sarebbe «il dominio dell’evenire...

G di ciò che vigila quanto germoglia e fiorisce.

I Che dice allora *Koto ba* come nome del linguaggio?

G Ascoltato sull’indicazione di questa parola, il linguaggio è: petali che fioriscono da *Koto*.

I è una parola mirabile e inesauribile a pensarsi. Essa indica altro da quello che propongono i termini *Sprache*, lingua, *langue* e *lalangue* nell’accezione metafisica in cui sono normalmente intesi [...] ¹⁵⁹.

La metafora del germoglio e del fiore usata dal *Giapponese* per indicare l’essenza del linguaggio è molto vicina alla *fioritura* con cui Zanzotto si rappresenta l’idioma. Ma il poeta, che non è filosofo, non si ferma a una simbologia chiara e piana come quella usata da Heidegger per esemplificare un concetto. Zanzotto certamente assimila la filosofia heideggeriana ma la trascina entro un vortice di figurazioni assai ricche e complesse che costringono a riflettere sul rapporto tra poesia e filosofia, nella fattispecie sul fatto che - cito dal lavoro di Rueff su Michel Deguy - la dimensione filosofica di una poesia non è che un caso

¹⁵⁹M. Heidegger, *Da un colloquio nell’ascolto del linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia editore, pp. 117-118.

particolare della sua difficoltà strutturale¹⁶⁰. Per menzionare un ammonimento di Bachelard, bisogna tenere in mente che «la poesia è piena di immagini false. Copiate e ricopiate, queste immagini inerti passano attraverso le varie letterature senza in nessun modo soddisfare l'immaginazione floreale. Sovraccaricano le descrizioni pensando di animarle»¹⁶¹. Infine, per citare Villalta che estende il discorso alle scienze tutte,

Zanzotto non fa mai propria la "filosofia" di qualche disciplina, non trasporta né adatta strutture concettuali. Si potrebbe dire [...] che egli compie un lavoro "parassitario", nel senso in cui Joseph Hillis Miller ha saputo dare consistenza critica a questo termine: si insedia dentro una terminologia, ma fa lavorare il contesto per i propri scopi sfruttando al meglio la convivenza possibile, e lo abbandona quando non rientra nel quadro della sua esperienza comprovata.¹⁶²

¹⁶⁰ Cfr. Martin Rueff, *Différence et identité : Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, 2009. Rimando al volume per una prospettiva critica sul rapporto tra poesia e fenomenologia in ambito francofono. Inoltre, lo studio della produzione letteraria di Deguy si rivela estremamente fecondo per inquadrare certi aspetti della poetica zanzottiana relativi alla percezione spaziale. Si farà riferimento al lavoro di Deguy nella seconda parte di questo lavoro, soprattutto in riferimento alla recensione scritta da Zanzotto a *Gisants*. Cfr.: Michel Deguy, *Gisants*, traduzione di Gerard Genot; prefazione di Andrea Zanzotto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1999. (ed.or.: Michel Deguy, *Gisants: Poemes 3., 1980-1995*; prefazione d'Andrea Zanzotto, Paris, Gallimard, 1999).

¹⁶¹ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Red Edizioni, Como, 1996, p. 120.

¹⁶² G. M. Villalta, "Prospezioni e consuntivi", in PPS, cit., p. 1714.

2. Gli aggettivi-guida della poetica di Zanzotto

Per quanto riguarda il discorso sul lessico vegetalistico zanzottiano bisogna fare riferimento alla recensione che il poeta offre di *Rizoma*¹⁶³. È nel terreno de *Il Galateo in bosco*, dove la dimensione boschiva accoglie elementi del Montello, della selva di Heidegger e della vigna di Manzoni, che si impianta il modello del rizoma elaborato da Deleuze e Guattari: «come altre volte però i due autori [...] hanno azzeccato nel disporre il loro discorso “entro” una metafora assai suggestiva; anche se hanno attribuito al rizoma ben più di quanto spetti a un “fusto metamorfosato adattato alla vita sotterranea” con annesse peculiarità»¹⁶⁴. Così prosegue la recensione zanzottiana:

La polemica che viene condotta in *Rizoma* [...] ha come bersaglio dunque la logica, il discorso, la conoscenza, l'azione (separati anche se in eterno complotto) che somigliano tutti a un albero, pretensiosamente eretto in alto con fusto rami foglie e (massimo inghippo) frutti, oltre che *avidamente* diffuso in radici nella terra. È la polemica contro tutta la selva delle distinzioni generalmente binarie, gerarchizzate e gerarchizzanti, protese a incentrare, accentrare, strutturare entro un campo di dominio l'indicibile, incoercibile, “perverso” pullulio della produzione di realtà, compiuta appunto da un *désir* “macchinico” e “molecolare”(da non confondere con gli “io”, in primo luogo) [...]¹⁶⁵.

¹⁶³ Si tratta della recensione che il poeta fornisce di *Rizoma* su “Libera stampa” nel 1978. Il fascicolo *Rizoma*, uscito in Italia nel 1977, sarebbe poi confluito nel primo capitolo di *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, edito in Italia nel 1980.

¹⁶⁴ A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994, p.13

¹⁶⁵ *Ibidem*.

Se Zanzotto impiega l'avverbio «avidamente», Heidegger ne predilige uno come «saldamente» nell'analisi dei due versi di Trakl «*Aureo fiorisce l'albero delle grazie/ dalla fresca linfa della terra*»¹⁶⁶.

L'albero è *radicato saldamente* nella terra. Così esso prospera, giungendo alla fioritura che si apre alla benedizione del cielo. E l'albero si eleva, partecipando a un tempo dell'ebbrezza del fiorire e della sobrietà del nutrimento offertogli dai succhi della terra. Parco nutrimento della terra e dono del cielo sono indisgiungibili. La poesia nomina l'albero delle grazie. La purezza della sua fioritura cela il *frutto* che giunge come dono gratuito: il Sacro che salva, che è benigno ai mortali. Nel dorato fiorire dell'albero sono presenti con la loro potenza terra e cielo, i divini e i mortali. Il loro unitario quadrato è il mondo [...]¹⁶⁷.

E se non è eccessivo parlare di psichismo o *rêverie* in relazione al ragionare filosofico, si può affermare con Bachelard che Heidegger nutra «un'enorme brama delle radici»¹⁶⁸. L'ipotesi zanzottiana di un timore nutrito dal filosofo per il «senzafondo»¹⁶⁹ è confermata da dichiarazioni in cui emerge con chiarezza la pregnanza della nozione di radicamento¹⁷⁰. Valga come esempio la seguente affermazione:

¹⁶⁶ La poesia di riferimento è *Una sera d'inverno*, analizzata da Heidegger ne *Il linguaggio*, ne *In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 27-44.

¹⁶⁷ Ivi, p.36.

¹⁶⁸ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, cit., p. 243.

¹⁶⁹ A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1340.

¹⁷⁰ La studiosa americana Christy Wampole ha dedicato un intero volume al concetto di radicamento (*rootedness*): ID, *Rootedness. The ramification of a metaphor*, The university of Chicago press, Chicago and London, 2016. La studiosa mette in luce come il pensiero europeo del ventesimo secolo ruoti attorno alle nozioni di "rootedness", "groundness", "implantation", "transplantation", eradication (p.177). Sono solo alcuni esempi dell'interesse recente nel rapporto tra filosofia e botanica. La radice, nello specifico, ha una lunga storia nel pensiero filosofico europeo. La filosofia francese ha adottato la radice come metafora noetica (conoscenza, intelletto...) almeno a partire da Cartesio, quando questo scrisse nei *Principi della filosofia* che la metafisica era la radice dell'albero della filosofia. Nel ventesimo secolo Heidegger mette alla prova la tassonomia di Cartesio e pone la propria domanda metaforica: è probabile che la metafisica sia la radice della filosofia, ma qual è il terreno che la nutre? Anche Sartre aveva in mente la radice metafisica di Cartesio quando ne *La Nausea*, la nausea esistenziale di Roquentin viene alimentata da una radice visibile dell'albero di castagno nel Giardino pubblico. Beckett usa in *Waiting for Godot* un albero, sradicato e senza contesto, per allestire il palcoscenico come una

Meditiamo più a fondo e domandiamoci, lo sbocciare di un'opera ben riuscita non comporta forse il suo radicarsi in seno alla propria terra? Johann Peter Hebel ha scritto una volta: "Siamo disposti o no ad ammetterlo, noi siamo piante che debbono crescere radicate nella terra, se vogliono fiorire nell'etere e dare i loro frutti"¹⁷¹

Se per Heidegger il frutto giunge come dono, per Zanzotto e Deleuze sono un «inghippo», poiché rappresentano idealmente un ostacolo al processo del fogliare (*fogliare di scuro; improvviso fogliare*¹⁷²): «L'albero è filiazione, ma il rizoma è alleanza, unicamente alleanza. L'albero impone il verbo "essere", ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione "e...e...e". In questa congiunzione c'è abbastanza forza per scuotere e sradicare il verbo essere»¹⁷³.

Se si procede in senso diacronico nell'analisi delle occorrenze del termine «rizoma» entro l'opera di Zanzotto, lo si trova dapprima nello scritto *Qualcosa al di là e al di fuori dello scrivere* (1979), poi in due luoghi dell'opera poetica: «rizomi di sonno» in *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro* (Fosfeni, 1983) e «rizomi di veleni» in *Elleboro: o che mai?* (Conglomerati, 2009). Come già scritto, l'incontro tra Zanzotto e la filosofia di Deleuze e Guattari è testimoniato dalla densa recensione che il poeta fa di *Rizoma*, scritto dove vengono esplicitate le peculiarità della metaforologia che fa da pilastro all'estetica zanzottiana. Dal

possibile immagine del fallimento della metafisica cartesiana. La sintesi che offro in italiano si trova a p. 27. Degno di interesse l'elenco che la studiosa stila delle interconnessioni tra botanica e filosofia in ambito europeo: la radice di Sartre, il linguaggio floreale di Bataille, *The flowers of Tarbes* di Paulhan, la *dissémination* di Derrida, il rizoma di Deleuze e Guattari, le bocche di Cixous, l'efflorescenza di Irigaray, e l'albero della contemplazione di Buber (p.26).

¹⁷¹ M. Heidegger, *L'abbandono*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2004, p. 31. Si tratta della conferenza "L'abbandono" che il filosofo tenne nel 1955 in memoria del musicista compositore Conradin Kreutzer nella sua città natale di Messkirch. Il concetto di radicamento si ripresenta nei *Seminari* (1951-'73), dove si legge: «Il "radicarsi stabile" (*Bodenständigkeit*) dell'uomo d'oggi nel proprio terreno è minacciato nell'intimo[...]. Questa perdita di radici, l'impossibilità per l'uomo di radicarsi stabilmente nel proprio terreno dipende dallo spirito dell'epoca in cui tutti noi ci troviamo a vivere», in Heidegger, *Seminari*, Milano, Adelphi, 1992, p. 33.

¹⁷² Le citazioni sono tratte rispettivamente da (*PERCHÉ*) (*CRESCA*) e *Elleboro: o che mai?*, p. 553 e p. 1082, in *Tutte le poesie*.

¹⁷³ G. Deleuze e F. Guattari, *Introduzione. Rizoma*, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2014 [1980], p.69.

rizoma deleuziano il poeta crea dei prolungamenti che contengono riferimenti al desio leopardiano, alla vigna di Manzoni, alle piante parallele «sul tipo di quelle di Leo Lionni», ai «fatati giardini dell'esobiologia fantascientifica»¹⁷⁴. L'elemento importante da notare è che Zanzotto, nello scritto *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, associa il pensiero rizomatico all'atto poetico in sé, dando ragione a Risset, (alla cui prefazione Zanzotto fa più volte riferimento), quando afferma che una riflessione sul rapporto tra teoria e pratica non significa soltanto il legame tra pensiero e azione, ma coinvolge anche i legami tra critica e *fiction*. La scrittura, chiosa Risset, «è il vero luogo dove può avvenire lo svelamento della vita pulsionale del pensiero» e se la letteratura un tempo era pensata sul modello della filosofia, e cioè riportata al suo significato, al cosiddetto “messaggio”, oggi è la filosofia, più generalmente il pensiero teorico, che invidia alla letteratura, specie alla poesia, «la possibilità di “perdita del senso”»¹⁷⁵. Non dobbiamo dimenticare, scrive Zanzotto negli stessi anni ('79), che la poesia è destinata a rincorrere un proprio enigma, una propria essenza squisitamente linguistica e mentale». Dell'emarginazione totale della poesia non bisogna scandalizzarsi, chiarisce l'autore, «dato che in fin dei conti il lavoro della poesia si svolge, appunto, nella terra di nessuno, fuori margine». Con un approccio di tipo sociologico Zanzotto chiarisce che il bisogno di poesia viene «soddisfatto in forme distorte» e «strumentalizzato» dalla «canzonetta» così come dalla «logorrea pseudopolitica» le quali, «manovrando con magia nera intorno alla funzione poetica del linguaggio», hanno come «dissolto lo spazio della poesia»:

Ma «la poesia, “quella”, esilissima eppure ferrea nel suo essere filiforme, carsica, *rizomatica*, continua ad avere i suoi settari [...] Quale oscuro, feroce amore, quale fedeltà

¹⁷⁴ A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, cit., pp. 166-170.

¹⁷⁵ Jacquelin Risset, prefazione alla seconda edizione italiana di Deleuze e Guattari, *Rizoma*, Parma-Lucca, Pratiche editrici, 1978, p. 11.

inane ed incoercibile è quella di tali fedeli? Che vuoto ultimo denuncia? Di che libertà ultima esprime l'esigenza?¹⁷⁶.

Se si considera che in tutta l'opera zanzottiana le occorrenze dell'aggettivo "rizomatico" sono quattro, tralasciando quelle che emergono dalla recensione, si conviene che esse sono tanto più significative. Nello specifico lo sono nella particolare catena associativa che le colloca accanto agli aggettivi *filiforme*, *carsico* e *incoercibile*, i quali basterebbero per delineare l'intera poetica dell'autore. Come dimostrazione della "rizomaticità" dell'immaginario zanzottiano bisogna citare da *Premesse all'abitazione* (1963), scritto ancora prima che comparisse il lavoro dei due filosofi francesi¹⁷⁷. La prosa autobiografica di Zanzotto si presenta in primo luogo come il resoconto della ricerca di uno spazio degno di essere *abitato*:

Perché non pretendo certo di dire una novità se affermo che qui ogni luogo ogni albero ogni casa ogni ombra o luce che s'alzi cada scompaia può assumere per me i più pesanti significati, influire sul decorso del tono vitale, della profonda psiche, portarmi dalla stabile ferma esaltazione allo spolpamento, al cavernizzarsi dell'anima, all'erosione del senso dell'essere¹⁷⁸.

Mosso da angoscia e ostinato nel voler «trovare il trattato perfetto sulla psiche degli anancastici», Zanzotto inserisce un riferimento diretto a Ludwig Binswanger e un'allusione alla noia lepoardiana, per poi continuare in questi termini:

¹⁷⁶ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in PPS, cit., pp.1225-1226. Il titolo di questo scritto sembra condensare le espressioni usate da Risset nella prefazione a *Rizoma*: in particolare «*al di là* del principio di teoria», titolo del suo intervento, e «*al di fuori* delle strade battute» (p.8), in J. Risset, prefazione a *Rizoma*, cit.

¹⁷⁷ I due filosofi francesi impiegano per la prima volta il termine "rizoma" nella loro analisi dell'opera di Kafka con il significato di «una molteplicità con diramazioni non pensate», come «un'apologia della distrazione» o «pulsione non programmata», espressioni riportate da Risset nella prefazione a *Rizoma*, cit., pp.9-10. Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka: per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975 (la prima edizione in lingua francese è dello stesso anno).

¹⁷⁸ A. Zanzotto, *Premesse all'abitazione*, in PPS, cit., pp 1034.

Così forse un giorno potrò comprendere il vero valore, la nascosta luce delle ideazioni parassitarie; o almeno dire per sempre: mi avete annoiato. Questo io sospiro, immaginando sgombro in me un vasto e fiorente *alone*, un'*aureola* detersa perfino del ricordo: di quella *flora tossica* tutta nascente da una *radice* che mi parve unica e conficcata nella testa come un *chiodo a espansione*, o *ramificata* in *filiformi* propaggini a miriade, come una *capigliatura arrovesciata* verso l'interno del cranio. Più spesso, lo scolice della mia idea ossessiva era come l'ingrandimento (da testo di anatomia) di qualche corpuscolo o *glomerulo* vivente, un *nodo* gordiano di *forma sferica*, una *Gordio sferica* con vie e case infinitesime gremite di finestre o di porte, come *perline* veneziane infilate a labirinto [...]¹⁷⁹.

Se si considera l'immagine usata per simbolizzare il ricordo, ossia la «flora tossica tutta nascente da una *radice*» (che pare *unica*), e «conficcata nella testa come un chiodo ad espansione, «*ramificata* in filiformi propaggini a miriade, come una *capigliatura arrovesciata*», si inferisce che un certo “vegetalismo” informa l'immaginario di Zanzotto sin dagli inizi del suo percorso scritturale (siamo a dodici anni dalla raccolta *Dietro il paesaggio*) e che la lettura di *Rizoma* permette di abbinare un quadro teorico-filosofico a dei nuclei figurativi già attivi¹⁸⁰, come quello ruotante attorno alla ginestra leopardiana. In *Filò*, ad esempio, si trova una terra «*intossicata, sconquassata, rosicchiata/castrata*»¹⁸¹, cui l'autore si rivolge tramite un'apostrofe: «[...] *Verde sei, per sempre,/anche quando sei sasso liscio e sterile,/fiorisci anche mentre uccidi; coagulata, ribolli*»¹⁸². Significativa in questo quadro la simbologia che affiora dalle note autoriali, in cui Zanzotto indica una zona al di là del Logos («Anche *Rizoma*

¹⁷⁹ Ivi, pp.1038-1039. Corsivi miei.

¹⁸⁰ Porto l'esempio dell'aggettivo «tossico» che connota in maniera significativa la «flora». Nel componimento *Le carrozze gemmate* (*Tutte le poesie*, p.23) l'aggettivo è sostantivato e associato all'elemento temporale: «*E tutto è invaso dal passato/dalla luce del tossico/e dell'incenso;*».

¹⁸¹ A. Zanzotto, *Filò*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 493. Si tenga presente la considerazione di Dal Bianco in cui viene sottolineata la forza di un effetto tellurico: «è come se i due poli della lingua materna, originaria, orale, pre-grammaticale, e della tradizione “paterna” dell'italiano letterario si congiungessero per effetto di una forza tellurica effusiva proveniente dalle profondità dell'io», Nota a *Filò*, in PPS, p. 1568.

¹⁸² Ivi, p.491.

potrebbe chiamarsi Antilogos»¹⁸³) come una terra soggetta a sismi, come una «territorialità» che sfuma in quelle contigue; e definisce il semi-diglossico come qualcosa che parla «su un doppio binario di sistemi assai vicini, in generale, ma divaricati nella loro destinazione»¹⁸⁴. Una simbologia, si diceva, che attribuisce alla dialettalità «una natura pulviscolare-fluida-*interreticolare*, che è restia alla rigidità dei reticoli nazionali, e la cui sua natura di inconscio «esplosione lenta»¹⁸⁵, rivelandosi proprio nell'attimo in cui la stessa fonte dell'oralità è minacciata, ed ogni inconscio, ogni «matrità», rischiano di essere cancellati»¹⁸⁶. Esemplificata nel testo dal disastro del Vajont, Zanzotto scrive della «faglia di malignità che attraversa la natura»¹⁸⁷, e si rivolge a quest'ultima chiamando in causa la *Ginestra* leopardiana: «madre-mostro tu torni/a essere, come sempre, nel momento che/la verità sfonda, dea che troppo/troppo ci sopravanza; oppure/che – così dice il libro della *Ginestra* –/non sai niente/né di te né di noi, e il tuo stare è come il tuo scrollarti»¹⁸⁸. La presenza di Leopardi in Zanzotto, come nota Bordin, è «ininterrotta»¹⁸⁹ e si protrae sino a *Sovrimpressioni*, ma è partire da *Filò* che «l'autore della *Ginestra* viene chiamato in causa come preminente modello

¹⁸³ J. Risset, *Al di là del principio di teoria*, cit., p.7.

¹⁸⁴ Zanzotto, nota a *Filò*, in PPS, p.543.

¹⁸⁵ Cfr. *La ginestra* di Leopardi: « tu, lenta ginestra,/Che di selve odorate/Queste campagne dispogliate adorni»,

¹⁸⁶ Ivi, p.544. Aggiungo che in *Filò* il poeta scrive che la lingua scelta per il *Casanova* è legato al suo parlare vecchio (*parlar vecio*), legato da radici uniche, non duplici (*radis ùgnole*, pp.483-484), espressione da accostare a quella già osservata in *Premesse all'abitazione*: «una radice che mi parve unica» (PPS, p. 1038). Altri luoghi in cui compare il termine “tossico” sono *Diffrazioni eritemi*: «In bosco fosco di tossica/intensissima luce». In *Stati maggiori contrapposti, loro piani* appare «un madore tossico di acquaforte» (Tutte le poesie, p.533); nel decimo sonetto (*Sonetto di furtività e traversie*) dell'*Ipersonetto* si usa l'espressione *tossiche invenzioni* per parlare del moto serpeggiante della lingua, quindi della manchevolezza connessa al suo atto e dell'io che diviene furtivo persino a se stesso, ma avvicinandosi così alla natura del bosco-poesia (Tutte le poesie, p. 569). In *Idioma* si trova «tutto è intossicato dal sole» (p.774), e in *Spine, cinorrodi, fibule* (p.879) di *Sovrimpressioni* ritroviamo l'aggettivo *tossiche*, in un complesso groviglio di rimandi al mondo vegetale. Infine in *Conglomerati* l'aggettivo *tossiche* è riferito alle lontananze (p. 915).

¹⁸⁷ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano, 2009, p. 118.

¹⁸⁸ A. Zanzotto, *Filò*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 491. Nell'intervista a Breda del 2009 (Cfr. nota n.110) Zanzotto afferma: « Personalmente sono disposta ad immaginare la radice della realtà piuttosto come una magna mater, una mater che si presenta in forme inquietanti ma che è pur sempre felix e tendenzialmente oblativa» (p.119).

¹⁸⁹ Michele Bordin, “*Sere del dì di festa*”: *tre variazioni sul tema nell'ultimo Zanzotto*, ne “L'immaginazione”, febbraio-marzo, n.175, 2001, p.4.

referenziale»¹⁹⁰. Ai fini del discorso qui portato avanti è utile riportare l'osservazione di Papa a proposito del fatto che *Filò* rappresenta un momento «di ritorno del represso» e, allo stesso momento, «di liberazione totale che, in un certo senso, è anche una fine, il primo e l'ultimo momento di vita letteraria del dialetto»¹⁹¹. Entro quest'ordine di idee, per Papa «il discorso poetico vuole costituirsi centro di verità, nel momento in cui viene a discutere di se stesso e si proclama voce del desiderio»¹⁹². Il fiore della ginestra non consente tanto di produrre osservazioni ulteriori in merito alla botanica zanzottiana, quanto di produrre una figura paradigmatica, una metafora di un preciso modo di concepire la “poeticità dell'essere” e le sue innumerevoli determinazioni. Può valere per Zanzotto ciò che Negri scrive a proposito dell'originalità dell'operazione leopardiana, percepita come una delle più «complesse che la filosofia moderna e contemporanea conoscano»¹⁹³: «Se l'essere in quanto tale è poetico, se non v'è altro essere che non sia poetico, questo non significa perdere le determinazioni, ma scoprire le differenze»¹⁹⁴. Zanzotto, come il Leopardi letto da Negri, disloca «il terreno della determinazione dal mondo della conoscenza all'orizzonte etico»¹⁹⁵: «Qualunque sia la faglia di malignità che attraversa la natura, l'amore viene avanti, anche assumendo imprevedibili maschere, partecipa sempre della grazia della ginestra che si ostina a fiorire sopra il vulcano»¹⁹⁶. La considerazione di Negri che più si mostra idonea per un corretto inquadramento del rapporto tra Zanzotto e Leopardi riguarda il rapporto tra la «lenta ginestra», citata nei versi di *Filò*, e il «*Begeisterung*»¹⁹⁷:

¹⁹⁰ Marco Papa, *Il dialetto e la ginestra. Leopardismo dell'ultimo Zanzotto (Appunti)*, in “La rassegna della letteratura italiana”, LXXXII, 1978, p. 496.

¹⁹¹ Ivi, p.499.

¹⁹² Ivi, p.500.

¹⁹³ Antonio Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano, SugarCo Edizioni, 1987, p. 11.

¹⁹⁴ Ivi, p.13.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p.118.

¹⁹⁷ Il significato letterale di “Begeisterung” è “entusiasmo”.

È il rapporto fra il lento movimento ontologico dell'essere e la potenza dell'ispirazione poetica, dell'atto di rottura e di costituzione, che diventa quindi centrale. Fra "lenta ginestra" e "Begeisterung". Questo rapporto è il fondamento. Un fondamento completamente aperto e tragico, precario e costitutivo [...] un movimento che talora sembra essere pendolare, che comunque non è mai dialettico, perché il segmento di quel ritmo è sempre spezzato nel muoversi in avanti del produrre poetico. Poesia e metafisica coincidono in Leopardi con questo andamento dell'essere¹⁹⁸.

Così Zanzotto ne *Il progresso scorsoio*: «la poesia nasce dalla sovrabbondanza del sentire [...] scaturisce da una meraviglia adorante per qualche cosa che, nella sua bellezza o sublimità, chiama insistentemente alla sua esaltazione...questa celebrazione non è altro che l'indicazione della presenza degli dei, cioè delle forze fondanti della realtà»¹⁹⁹. L'estetica di Heidegger, e qui si possono richiamare le riserve di Zanzotto nei riguardi del filosofo, si dimostra inappropriata e non dà conto della profondità del pensiero leopardiano. Ad esempio, sul rapporto di Heidegger con la coppia Hölderlin-Leopardi, Negri individua un punto centrale: «Per Heidegger (qui Hölderlin sta già allontanandosi ed il filosofo resta solo) il fare poetico è una scorciatoia per l'apprensione dell'essere. Per Leopardi far poesia è una costruzione del mondo (del linguaggio, della seconda natura, della storia...), un andare avanti, per Heidegger è un ritorno»²⁰⁰.

¹⁹⁸ A. Negri, *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, cit., p. 17.

¹⁹⁹ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p.103.

²⁰⁰ A. Negri, *Lenta ginestra*, cit., p.398.

3. “Il vegetabile”: una moltitudine irrepresentabile

Sono imprescindibili, in questa fase del ragionamento, certe osservazioni di Antonio Prete, il quale non solo riunisce in una sintesi i riferimenti a Leopardi e a Zanzotto, giustificando il discorso finora approntato, ma permette di corroborare, tramite il riferimento alla *Ginestra*, la rilevanza del vegetalismo zanzottiano: «congiungere due abissi-il fiorire e il nulla-e congiungerli nel suono di un verso: questa l’odissea luminosa di Leopardi»²⁰¹. Tanto più pertinente l’analisi che il critico rivolge alla poesia di Zanzotto nel breve saggio *L’arborescente, la ferita. Margini per Zanzotto*, in cui la produzione poetica zanzottiana viene definita come

assidua rappresentazione della *physis* - del movimento che unisce *ousia* e *morphé*, sostanza e forma, nascosto e dispiegato [...] un salire dell’oscuro- dell’”*inexplicable*” mallarmeano? - alla luce del visibile, alla luce dei sensi: più si distende nella plenitudine della forma, più espone la sua trama. O il suo respiro: cioè il fiorire che ha in sé l’appassire, il dire che ha in sé l’entropia. Entropia del verbo²⁰².

Di seguito parte del componimento *Lanugini*, utile per trovare una buona esemplificazione:

Non si sa quanto verde
sia sepolto sotto questo verde

²⁰¹ Antonio Prete, *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli editore, 2004, p.8.

²⁰² A. Prete, *L’arborescente, la ferita. Margini per Zanzotto*, ne “L’immaginazione”, febbraio-marzo, 2001, n.175, pp. 37-38. Il concetto di entropia viene impiegato svariate volte da Zanzotto. Si ricordi che il rizoma, per come è presentato da Deleuze, è basato proprio sull’annullamento del verbo e sull’istituzione di associazioni coordinative. Il processo di svalutazione del verbo in Zanzotto inizia da *La Beltà*, dove subentra un irrazionalismo sintattico, di tipo diverso rispetto a quello che caratterizza le esperienze di scrittura automatica. Cfr. Dal Bianco, Introduzione, in *Tutte le poesie*, cit., p. XXIX.

né quanta pioggia sotto questa pioggia
molti sono gli infiniti
che qui convergono
che di qui s'allontanano
dimentichi, intontiti

[...]

Quanto mai verde dorme
sotto questo verde
e quanto nihil sotto
questo ricchissimo nihil?
Ti sottrai, ahi, ai nomi
pur avendo forse un nome
e pur sapendone qualcosa?
Ma chissà quanta pioggia
dorme sotto questa debolissima
sovracconfidente pioggia

[...] ²⁰³.

Per Antonio Prete questi versi esemplificano appieno la domanda che nutre ogni atto poetico: «come dare figura all'infigurabile?», «come *fingere* nella sua lingua l'infinito?»²⁰⁴. La funzione rivestita dal mare ne *L'Infinito* leopardiano è quella di dare non solo prossimità all'assolutamente lontano, ma soprattutto «figurabilità all'irrapresentabile tutto-nulla»²⁰⁵. Per il critico "l'arborescente" assumerebbe nella poesia zanzottiana lo stesso significato che il mare dona alla filosofia di Leopardi: «in Zanzotto è l'arborescente mostrarsi del visibile che porta con sé, nelle sue venature e linfe, nei suoi nodi e nelle sue spine, l'iridescenza dell'oltre, cioè di quel vuoto d'essere e d'apparire, che diciamo infinito, che diciamo nulla»²⁰⁶. L'irrapresentabile, si può aggiungere, è una categoria che in Zanzotto risulta sdoppiata, poiché è indagata su due diversi piani: se da una parte viene "aggirata" e *figurata* tramite la nozione di infinito, che combacia con una «sovrabbondanza del sentire» spesso declinata in vero e proprio *eros*, dall'altra

²⁰³ A. Zanzotto, *Lanugini*, in *Tutte le poesie*, pp. 791-792.

²⁰⁴ A. Prete, *L'arborescente, la ferita*, cit., p.38.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem.

viene tematizzata o materialmente esibita, quando l'oggetto irrepresentabile pertiene più strettamente al piano della spazialità (Natura, paesaggio)²⁰⁷.

Non è qui fuori luogo ricordare che Zanzotto, nello scritto introduttivo alla poesia di Hölderlin, si appropria del termine *Aorgisch*, usato dal poeta tedesco «per esprimere con la massima intensità questo sentimento incontenibile, di spinta ad una autogenesi vitale-culturale»²⁰⁸. Accanto a questa asserzione Zanzotto cita l'*Elegia in petèl*, dove «c'è il riferimento a una propulsione verso un "fuori" del linguaggio, rilevata dalla citazione: "Una volta ho interrogato la Musa"»²⁰⁹. Come scrive Zanzotto, il suo «sempre rinnovato interesse per i frammenti poetici del tardo Hölderlin deriva dal suo lasciarsi ritrovare entro il nulla, da questo scendere e passare attraverso vari strati della realtà nell'apparenza di una quiete liturgica»²¹⁰.

È bene specificare, in funzione di glossa alla lettura offerta da Prete, che l'aggettivo "arborescente" compare per la prima volta nella poesia di Zanzotto nella poesia (*Perché*) (*Cresca*) de *Il Galateo*²¹¹, nella forma sostantivata «non arborescente». Nella stessa raccolta, inoltre, si riscontra il sostantivo "arborescenza":

Alberi vari e valghi / nemmeno latinizzati / senza diritti / senza
religioni / privi di destini / e di zecchini / privi di vocazioni

L'Arborescenza, nella sua fase attuale,
intravista sovente nelle arborescenze
del Bosco attuale

Varo e Valgo
) ()
con le tue gambe

²⁰⁷ Il discorso verrà ripreso più avanti. Per ora mi limito a questo esempio: «[paesaggio]», in *Sovrimpressioni*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 839.

²⁰⁸ A. Zanzotto, *Con Hölderlin una leggenda*, p. XVIII.

²⁰⁹ Ibidem. La citazione è tratta dal componimento *L'elegia in petèl*, p. 283.

²¹⁰ Ivi, p. XXI.

²¹¹ Vedi *supra* p.16.

()
di nano
avvelenandomi
ballami sulla mano

212

Si può applicare a questo componimento costruito sull'opposizione tra alberi e arboreescentze, tra elementi naturali e concetti, dunque lontanissimo da uno sguardo botanico di tipo pascoliano, l'idea di Prete per cui «allo sguardo botanico del Pascoli «si può opporre non tanto l'idea leopardiana del rapporto tra il poetico e l'indeterminato, quanto l'idea mallarmeana della *transposition* esemplificata proprio nel fiore («*Je dis: une fleur...*»), cioè l'idea che il fiore della poesia è l'assente da ogni bouquet, e dunque mal sopporta confronti con il concreto fiore»²¹³. Di certo non mancano i fiori nella poesia di Zanzotto (anche se prevale il plurale “fiori”), ma si nota una predilezione per costrutti asindetici come «a caccia fiori foglie steli e floreste»²¹⁴, coniazioni come «moltofiore»²¹⁵, «fiorume»²¹⁶, il verbo «infiorare», tutti elementi che fanno trasparire l'idea di una pluralità o di un processo in fieri. Come giustificazione di questa considerazione occorre citare dei versi da *Sovrimpressioni* (2001):

[...]

Non esiste botanica, né bisogno di botanica
è essa atona a questi fieni
e a tutto il vegetabile ogni idea di botanica;
essa allontana la vostra – per così dire –
quidditas, giacimenti fienali
essa vi sbanca sfrana in grate

²¹² A. Zanzotto, () (), in *Tutte le poesie*, cit., p.601. Poi si veda *Verso i Palù* in *Sovrimpressioni*, dove si hanno le espressioni «desideri/d'arboreescentze pure» e «cerchi d'arboreescentze», in TTP, pp. 833-834.

²¹³ A. Prete, *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, cit., p.24

²¹⁴ 294

²¹⁵ P.297

²¹⁶ 374

in grinfie in diverticoli
[...] ²¹⁷.

Come a dire che l'idea di botanica non può rendere giustizia alla molteplicità e diversificazione racchiuse nel *vegetabile*, termine che assume su di sé l'idea di un processo generativo potenzialmente *infinito*. Così, ad esempio, Bachelard nella *Psicanalisi dell'aria*: «Vivere intimamente lo slancio vegetale vuol dire sentire in tutto l'universo la medesima forza arborescente, vuol dire formare in sé una coscienza di amadriade imperiosa che totalizza tutta la volontà di potenza vegetale di un mondo infinito»²¹⁸. Nella poesia di Zanzotto non è il fiore a rappresentare la moltitudine, bensì il processo del fiorire, o fenomeni come le «inflorescenze». A Zanzotto, proprio come avviene nella poesia di , non interessa cercare il nome scientifico delle piante, ma il termine più generico possibile, quello che più si presta a diventare metafora dell' «l'infogliarsi di pensieri»²¹⁹. Nel tentativo di stabilire un parallelismo con altri due poeti italiani per il quali la botanica ha rappresentato un significato notevole, si può affermare che mentre il campo semantico dei vegetali usati dal Pascoli è ampissimo ed è arricchito da una fitta rete di nomi popolari e dotti, quello di poeti come Montale e Zanzotto risulta di gran lunga più povero. Per Pascoli il nome di un fiore è poetico, anzi «poeticissimo». L'impiego sfrenato di termini botanici si spiega, secondo Pozzi e Notari con «quella necessità di operare nella lingua ideale del fanciullino»²²⁰. In questo senso la precisione usata dal Pascoli si rivela una mera illusione: «Il fiore,

²¹⁷ A. Zanzotto, *A Faèn*, p. 863.

²¹⁸ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, cit., p. 240. Per Bachelard la vita immaginaria vissuta in sintonia con il regno vegetale richiederebbe un intero trattato. I temi generali, curiosamente dialettici, sarebbero le verdi distese e la foresta, l'erba e l'albero, il ciuffo e il cespuglio, la verzura e la spina, la liana e il ceppo, i fiori e i frutti; poi l'essere stesso: la radice, il gambo e le foglie; poi ancora il divenire, segnato dalle stagioni fiorite o sfiorite; infine le potenze, il grano e l'olivo, la rosa e la quercia, la vite. Finché non si intraprenderà uno studio sistematico di queste immagini fondamentali, la psicologia dell'immaginazione letteraria mancherà degli elementi per diventare una dottrina [...] come non capire che al mondo vegetale è legato un mondo della rêverie così particolare da poter considerare moltissimi vegetali come stimolatori di rêveries particolari? La rêverie vegetale è la più lenta, la più riposata, la più riposante. Cfr. p.219.

²¹⁹ A. Zanzotto, *L'arborescente, la ferita*, cit., p.38.

²²⁰ M. Pozzi e L. Notari, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e Montale*, Friburgo, Edizioni universitari, 1997, p. 14.

considerato l'aspetto nomenclatorio, viene usato più che altro per il suo potenziale metalinguistico»²²¹. Montale, invece, non ha esigenze di ordine botanico o folclorico, non è un classificatore come lo era il Pascoli; l'uso del vegetale è per lui il segno di una presenza materiale volta a combattere il "male di vivere". Se si considera l'impiego del vocabolo «albero», osservano i due studiosi, si scopre che essi «non sono identificabili in nessun modo, ma appaiono come semplici presenze vegetali, immerse nella vastità della materia poetica»²²². Ad esempio, «arboreo» e «arborescenza» sono degli hapax e compaiono entrambi in *Satura* (1971). Si legga da *Il primo gennaio*, dove si fa menzione di un oscuro non troppo distante, anche cronologicamente, dal testo zanzottiano *Perché cresca*:

[...]
So che mai ti sei posta
il come – il dove – il perché,
pigramente rassegnata al non importa,
distratta rassegnata al non importa,
al non so quando o quanto, assorta in un oscuro
germinale di larve e arborescenze.
[...]²²³.

Un'altra analogia con l'immaginario zanzottiano riguarda la predilezione di Montale per le gemme e i germogli, cioè per «il loro essere potenziali fiori o fronde»²²⁴, e per garbugli e viluppi in generale. Infatti, una delle caratteristiche dei vegetali montaliani è quella riguardante la loro qualità intricata. Il groviglio verde, per fare un esempio, è un'immagine che rinvia al tempo o alla memoria. Così in *Farfalla di Dinard*: «la natura mi dice qualcosa quando è incolta e negletta [...]. A un campo di spighe dorate preferisco un prato pieno di gramigna e di spine»²²⁵.

²²¹ Ivi, pp. 15-16.

²²² Ivi, p. 240.

²²³ E. Montale, *Il primo gennaio*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 411.

²²⁴ Ivi, p. 272.

²²⁵ E. Montale, *Seconda maniera di Marmeladov*, dalla sezione *Farfalla di Dinard*, in *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995, p. 173.

La natura, si legge in *Prosodia della natura*, «non ha altra lingua che il suo stesso mostrarsi, il germinare e fiorire. Per questo, da Hölderlin a Celan, la nascita del fiore è la figura più propria della *physis*, come per Mallarmé lo è della *mimesis*»²²⁶. «L'infogliarsi dell'albero è un getto di parole», afferma Prete, «un discorrere tutto abbarbicato, come un amante ossessivo, alla ripetizione»²²⁷, osservazioni che bene esemplificano quel peculiare rapporto, individuato in (*Perché*) (*cresca*), tra manierismo e vegetalismo:

vieni, chine già salite su chine, l'oscuro,
vieni, fronde cadute salite su fronde, l'oscuro,
succhiacci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro,
per rifarti nel gioco istante ad istante
di fogliame oscuro in oscuro figliame
Cresci improvviso tu: l'oscuro gli oscuri:
e non ci sia d'altro che bocca
accidentata peggio meglio che voglia di consustanziazione
voglia di salvazione – bocca a bocca – d'oscuro
Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro
noi e noi lingue-oscuro
Perché cresca, perché s'avveri senza avventarsi
ma placandosi nell'avverarsi, l'oscuro,
[...]»²²⁸.

Il motivo del fogliare e dell'oscuro, ripetuti come un mantra, preparano l'atmosfera manieristica che caratterizza l'*Ipersonetto* e a tale riguardo si può certamente affidare l'interpretazione di tali modulazioni linguistiche ad un'annotazione riservata da Zanzotto a Foscolo:

C'è invece nei *Sepolcri* una fortissima necessità di chiusura ritmica, anzi musicale, di stretto o stretta finale che s'impone a livelli non immediatamente semantici, o che

²²⁶ A. Prete, *Prosodia della natura: frammenti di una fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993, p.18.

²²⁷ Ivi, p.111.

²²⁸ A. Zanzotto, (*Perché*) (*cresca*), in *Tutte le poesie*, p. 553.

coinvolge i vari nuclei semantici in una disposizione armonica riferibile al tema già accennato di una pendolarità ritornante, a circolo, su se stessa²²⁹.

L'intreccio tra motivi arborei-floreali e una pendolarità ritornante (anche ritmica) è quasi sempre verificabile nella poesia di Zanzotto. Se nell'arte il motivo floreale mette in comunicazione linea e cerchio, nella poesia è un procedere per accumulo e ripetizione a mimare una certa ciclicità. In un capitolo significativamente intitolato *Jardin des plantes* Prete afferma che *Il Galateo in bosco* riproduce, proprio come la poesia bucolica, il cerchio che dalla morte va verso la vita e dalla vita verso la morte, modulando la lingua di «questa germinazione dell'oscuro»²³⁰ secondo un processo che svela un'altra verità, cioè che il «rigoglio annuncia lo sfiorire»²³¹.

²²⁹ A. Zanzotto, *Omaggio al poeta*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 310.

²³⁰ A. Prete, *Prosodia della natura*, cit., p.117.

²³¹ *Ibidem*.

4. Entropia e manierismo

Lo stile “contorto” del componimento citato può essere analizzato alla luce degli studi sul manierismo sviluppati da Binswanger che, come premessa a *Tre forme di esistenza mancata*, riporta proprio un’affermazione di Heidegger: «là dove qualcosa cresce, dice Heidegger, là esistono anche radici, di là qualcosa si espande. Così ciò che è contorto non ha radici, non si espande»²³². Da questa posizione di Heidegger, la cui filosofia è un pilastro per l’antropoanalisi, Binswanger trae delle conclusioni in merito alla questione del manierismo artistico, una delle tante espressioni in cui il fenomeno del manierismo può declinarsi. Partendo dalla premessa heideggeriana, lo studioso ammette la fondatezza di

un sospetto biologico e medico persino nei confronti del manierismo artistico [...] perché ciò che non cresce non mette radici in nessun luogo e non si espande in nessuna direzione, e così “avvizzisce” e scompare altrettanto rapidamente come si era formato. Perciò quanto è definito contorto avvizzisce perché nell’atmosfera fissa dell’intenzione non è possibile l’espansione, la fioritura²³³.

L’Esserci manieristico «non “sta” su un proprio fondamento, bensì, come noi diciamo, su un “terreno”, *nella* infondatezza del *Si* stesso» chiarisce Binswanger, interpretando tale atteggiamento attraverso l’analitica esistenziale di Heidegger, la quale stabilisce «la distinzione tra autenticità e inautenticità, tra la non consistenza a sé e la consistenza a sé del Sé nel senso del rinvenimento di una fondatezza»²³⁴. L’idea dell’assenza di un fondamento, o di sprofondamento (che richiama anche il

²³² Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, SE, 1992 [1956], p. 198.

²³³ Ivi, p.199.

²³⁴ Ivi, p. 214.

concetto di entropia), è un pilastro della poetica zanzottiana, che si pone, pertanto, ad un polo opposto rispetto alla posizione heideggeriana. Si ricordino i versi di *Filò*, già citati:

[...]
e la poesia non è in nessuna lingua
in nessun luogo-forse-o è il ruggiare del fuoco
che fa scricchiolare tutte le fondamenta
dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna-,
[...]²³⁵

Un altro esempio da fornire è la nota che Zanzotto pospone alla raccolta *Fosfeni*, dove alla parola «fondamenta» l'autore aggiunge un ironico punto interrogativo:

Sotto il nome di *logos* va qui ogni forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà le fantasie le parole, e tende anche a “donarle”, a metterle in rapporto con un fondamento (?). E va poi chissà che altro. Le diciture in greco – o pseudogreco – quasi al termine o al termine di parecchi componenti, hanno il valore di titoli rovesciati, o rispecchiati, riflessi²³⁶

Di seguito parte del componimento *Collassare e pomeriggio*, dove l'idea dello sprofondamento si converte in collasso:

Dimmi che cosa ho perduto
dimmi in che cosa mi sono perduto
e perché così tanto, quasi tutto
ho lasciato a piè del muro –
oh fastelli scrigni fardelli di rovi e poi là
gemellari luci, auricolazioni nell'infinito pomeriggio
Da sempre vi inciampo, in qualcosa di combattuto
vinto ribelle e comunque muto-lussazioni
nei baluginii del pomeriggio
Dimmi quale e che modo di *collassarsi*
Dimmi quale lingua ho perduto e lasciato *collassarsi*
Dimmi in che lingua ho perduto ho *collassato*

²³⁵ A. Zanzotto, *Filò*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 499.

²³⁶ A. Zanzotto, *Nota a Fosfeni*, in *Tutte le poesie*, p. 679.

[...] ²³⁷.

La tendenza a spazializzare il rapporto tra soggetto e lingua, tra soggetto e insufficienza linguistica, qui esemplificata dalla figura del pomeriggio ²³⁸, rientra nel discorso precedentemente sviluppato e riconduce alla prospettiva adottata da Binswanger per studiare il fenomeno dell'esaltazione fissata che, si badi bene, non deve essere considerata come un «sintomo psicologico, psicopatologico o sociologico, bensì come una possibilità antropologica analizzabile per vie antropoanalitiche» ²³⁹. L'«esaltazione fissata» deve essere pensata come «deformazione strutturale della proporzione antropologica» ²⁴⁰. Se possiamo dire, continua Binswanger, che «l'espansione orizzontale», nella direzione orizzontale di significato, corrisponde alla «discorsività», all'allargamento della propria comprensione e della propria visione globale del mondo, mentre l'espansione nel senso dell'altezza, o l'ascesa nella direzione verticale di significato, corrisponde piuttosto all'esigenza di superare la «forza di gravità», di innalzarsi al di sopra della paura di ciò che è terreno» ²⁴¹. Non si può forse leggere *Fosfeni* come momento di elevazione da contrapporre a quello entropico rappresentato da *Il Galateo e Idioma*? La risposta a questa domanda sarà fornita nella seconda parte di questo lavoro.

Per concludere il discorso sul fenomeno del manierismo, bisogna recuperare ciò che Zanzotto afferma nello scritto *Su "Il Galateo in bosco"*, dove è possibile trovare riscontro delle idee elaborate da Binswanger:

Quello che viene chiamato manierismo, e che del resto ha numerose e contrastanti indicazioni, dove non sia esibizione di impotenza scaltra, o al contrario dissimulazione-

²³⁷ A. Zanzotto, *Collassare e pomeriggio*, ivi, p.627.

²³⁸ Come si legge nel commento al testo scritto da Dal Bianco, «il pomeriggio era lo spazio sacro intorno alle mura, con divieto di arare e costruire; dunque una zona misteriosa e tabù, il luogo del tutto e del niente, strettamente imparentato con il *Gnessulógo* di GB», in *PPS*, cit., p. 1617.

²³⁹ L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, cit., p.19.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, pp.19-20.

repressione d'inventività (voglia di nascondimento), può essere semplicemente l'allusione "rovesciata" a una specie di pedale stabilizzante all'interno di un movimento che tenderebbe a ogni forma di eccesso²⁴².

Un esempio che sintetizza la dinamica di questa oscillazione tra vuoto e pieno, collasso e logorrea manieristica, è l'opposizione *casella vuota-casella strapiena* di cui il poeta parla nell'intervento appena citato: «Mi sono trovato in "caselle vuote" che poi si facevano invece sentire come grumi terragni o morule, caselle strapiene e divenute tali proprio per un collasso lalingustico della lingua stessa, come, se si può osare dir tanto, si fa tremenda la massa proprio in quello che è definito come buco ("nero")»²⁴³. Il collasso lalingustico, dichiara il poeta, determina, per un procedimento inverso, un'abbondanza linguistica, una pienezza e densità segnica paragonabile al vortice energetico del buco nero.

Sulla scia della considerazione zanzottiana, inoltre, si può citare questa osservazione di Mengaldo sul rapporto tra manierismo e la «palude indicibile dell'esperienza psichica»: «Perché ciò che caratterizza il manierismo, l'iperproduttività linguistica di Zanzotto, al di là dell'estrema bravura, è il loro affondare nella palude indicibile dell'esperienza psichica; l'abbagliante ricchezza verbale non è che una variante del più buio silenzio»²⁴⁴.

La menzogna connessa alle regole convenzionali che presiedono alla società giustificerebbe, secondo l'ottica zanzottiana, tutti i manierismi, «per altro sempre più virgolettati, sepolti da parentesi su parentesi, sempre più accumulati-allineati su un solo non-orizzontale»²⁴⁵. Un componimento che a livello figurale condensa un immaginario verticalizzato e vegetalistico è (*Certe forre circolari colme di piante –e poi buchi senza fondo*):

²⁴² A. Zanzotto, *Su "Il Galateo in bosco"*, cit., p.1219.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ P.V. Mengaldo, «Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici» [1983], in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 21.

²⁴⁵ Ibidem. Il concetto di non-orizzontalità deve essere messo in rapporto con quanto teorizzato da Binswanger a proposito della sproporzione antropologica tra orizzontalità e ascisi-verticalismo.

[...]

tabù

di piante invorticate e rintanate giù giù:

.....

e nessuno nessuno nessuno

divinerà toccherà eviterà

con bastante allarme bastante amore

– o bosco ancora e sempre rapinatore

entro il tuo stesso vantarti fantasma –

nessuno rasenterà con adeguato rapimento

e pallore di morte e di speranza

il tuo irricirti in divieti/avvitamenti,

i tuoi grumi di latitanza,

i crolli rabbiosi nei buchi delle tue tenebre

che sono scrolli graziosi entro gli scrigni delle tue tenebre –

finte fosse comuni di potentissime essenze,

miniaturizzate foreste di incognite che

nessuna iattanza o farsa umana sconvolse del tutto:

nidi, allora, di resistenze,

di pericolosi mitraglianti rametti-raggio²⁴⁶

L'idea di sprofondamento è qui connessa con il campo semantico entro cui ricondurre le figure della fossa, del buco, del nido; il bosco è rappresentato come fantasma di se stesso: «*il tuo irricirti in divieti/avvitamenti,/i tuoi grumi di latitanza,/i tuoi crolli rabbiosi..*»²⁴⁷. Il ritorcersi del bosco su se stesso, altra variante figurativa del collasso lalinguistico, si iscrive accanto all'espressione ossimorica *grumi di latitanza*, in contiguità con la serie di opposizioni sinora menzionate, prima fra tutte quella esplicitata dalla coppia *casella vuota-casella strapiena*. La figura del grumo, inoltre, è per Zanzotto strettamente connessa all'atto dello scrivere, come già evidenziato a proposito di *Premesse all'abitazione*, in cui la scrittura è definito come uno «spogliarsi lucido e completo di un grumo, di un nodo»²⁴⁸. L'intero *Ipersonetto* del *Il Galateo*, a ben guardare, può essere valutato entro quest'ottica. *Il sonetto di veti e iridi* inscena il processo di «impaludamento in bosco», del «vivere come talpa sotto la terra-

²⁴⁶ A. Zanzotto, (*Certe forre circolari colme di piante –e poi buchi senza fondo*), in *Tutte le poesie*, p.528.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ A. Zanzotto, *Premesse all'abitazione*, cit., p.1028.

corpo»²⁴⁹. Il radicamento in bosco si trasforma allora, per Tassoni, «in affondamento e addentramento, sotto la superficie del bosco, a contatto con una materia morta»²⁵⁰.

XIV

(Sonetto di veti e iridi)

Quali *torpori di radici* porto,
pigre radici in urto, in moto sordo,
sforzo che non ha tregua e insegue ingordo
per stasi e stacchi il proprio senso morto,

il proprio vivo senso che arde assorto
e d'ombre e selve eterne cede al bordo;
con che radici terre e terre mordo
ma in quante tetre piante torno aborto.

Terre e *radici plumbee faccio viridi*,
veti nella vetaia estirpo e tolgo,
poi vengo meno e in mie asme *impaludo*;

qua e là, sangue, per secche sto e trasudo;
vetusta talpa grufolo, sconvolgo,
e spio nel piombo insorgere mille iridi.²⁵¹

Come mette in evidenza Tassoni, la parola chiave *radici* rimanda sia delle radici boschive sia a quelle genetiche e genealogiche²⁵². Qui l'io, inseguendo con fortune alterne il proprio senso morto, «si dice capace mediante le proprie radici (uno strumento) di far uscire il proprio vivo senso che, in modo petrarchesco, *arde*»²⁵³. L'osservazione di Tassoni conferma il pendolarismo dell'immaginario

²⁴⁹ *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Carocci, 2001, p.134.

²⁵⁰ *Ivi*, p.135.

²⁵¹ A. Zanzotto, (*Sonetto di veti e iridi*), in *TTP*, p. 573. Corsivo mio. Lo schema del sonetto è ABBA ABBA CDE EDC, ma A e B si distinguono solo per il timbro della dentale, e assuonano con E. La rima c è sdrucchiola.

²⁵² *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, cit., p. 134.

²⁵³ *Ivi*, p.135.

zanzottiano, che si estende tra un io *impaludato* e zoomorfizzato in *talpa* e uno slancio che vorrebbe rendere *viridi le radici plumbee*, cioè rendere verde ciò che è tetro. Nel piombo delle radici plumbee, chiosa Tassoni, «l'io spia la nascita illusoria di mille iridi»²⁵⁴. Gli estirpamenti e le rivitalizzazioni cui il poeta si riferisce sarebbero da ricondurre, secondo il critico, all'operazione in atto nella lingua del minicanzoniere, la quale implica una riflessione sulle «modalità operative dello stesso linguaggio poetico»²⁵⁵. La forma del sonetto qui bene si adatta alla volontà di testualizzare una circolarità che ingloba spinte opposte, di incastrare entro uno schema «l'energia distruttiva e creativa dell'inconscio». Sempre secondo Tassoni il sonetto si eleva a vettore adattato a delle esigenze specifiche, a «insieme di unità che vincolano il discorso sulla perdita dell'unità»²⁵⁶, a «macrostruttura atta alla sovrapposizione di elementi incrociati»: dalla rete del significante che degrada la funzione del significato nel segno, all'intersezione dei differenti significati pertinenti, articolata e combinatoria, fino alla *reductio ad unum* delle coppie complementari, che avviene sempre con il supporto invisibile della rete, reticolo, palinsesto e filettatura del codice»²⁵⁷.

Come già evidenziato, le *radici* rimandano all'idea di pigrizia e torpore: «*Quali torpori di radici porto,/pigre radici in urto, in moto sordo*»²⁵⁸. La stessa associazione si ritroverà in *Fosfeni*, ma con una variante significativa, segno di una trasgressione avvenuta sul piano lessicale e concettuale:

[...]

Per la contina del cògito/sonno, *rizomi di sonno*

Né v'è tempo...e quanto ho avuto, quanto!

[...] ²⁵⁹.

²⁵⁴ Ivi, p.136.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Ivi, pp.148-149.

²⁵⁷ Ivi, pp.149-150.

²⁵⁸ A. Zanzotto, (*Sonetto di veti e iridi*), in *TTP*, p. 573.

²⁵⁹ A. Zanzotto, *DIFFIDARE GOLA, CORPO, MOVIMENTI, TEATRO*, in *Tutte le poesie*, cit., p.646.

Il desiderio di annullarsi in una *immensa sterminabilità*, in cui risuona l'infinito leopardiano (*interminati/spazi*)²⁶⁵, si contrappone ai «trees in agonia», e in questo quadro i *rizomi di sonno*, da interpretare come apposizione di *cogito/sonno*, richiamano direttamente la pigrizia radicolare, anche se questa viene qui capovolta in *irradicolarità*²⁶⁶. Come si evince, risulta difficoltoso categorizzare le immagini zanzottiane entro schemi rigidi, ma si coglie, come in Leopardi, un prodigioso incrocio tra «assolutezza di disperazione e fascinazione del vitale colto alle sue prime sorgenti, nello spazio brevissimo, in un certo senso puntiforme, che sta tra il non essere e l'esistenza storica»²⁶⁷.

²⁶⁵ Così il critico Gioanola: «Il modo dell'infinità quale è rappresentata nell'idillio corrisponde al modo del comportamento malinconico, culminando nella profondissima quiete che esclude ogni parvenza di movimento, ma con un'inversione di segni, dal momento che la sospensione della vitalità non è, negativamente, stato della morte-in-vita, ma, positivamente, ritorno e dolce naufragio nell'indistinto del prima-della-nascita, attingimento nell'attimo estatico della Cosa che affranca da ogni necessità dell'azione e fa esistere l'irreale nella parola poetica», in Elio Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia Editore, 1991, p.428.

²⁶⁶ A. Zanzotto, *DIFFIDARE GOLA, CORPO, MOVIMENTI, TEATRO*, p.678.

²⁶⁷ E. Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, cit., p. 430.

Tra l'inconciliabile e l'incoercibile trova posto una doppia barra divisoria che, in opposizione al proliferare incontrastato, simboleggia probabilmente il freno inibitorio del linguaggio. Questa ipotesi è d'altra parte avvalorata da una dichiarazione del poeta dove il Logos (la considerazione risale agli anni del Logos ridotto a logaritmo di *Fosfeni*) viene definito «minimo, metamorfico, saltellante di qua e di là, sotto corpo di trattino. È ciò che crea un ponte, un'unione, ma anche un intralcio, una spaccatura. In questo caso, la presenza del segno costituisce una salvaguardia alla spinta verso la percezione della multilateralità del testo, ecco»²⁷¹. Multilateralità, molteplicità, onnidirezionalità sono i soli possibili approcci per Zanzotto, qui simbolizzati dalle *fecondità estreme* delle vitalbe, dal loro *addensarsi e traboccare*, dalla loro *effusa magnanimità*. Il pullulio di realtà è inoltre variato in *polverio di accenti/argenti*. Un elemento degno di nota è l'opposizione, di nuovo riproposta, tra il *buio*, da ricollegare a tutta la semantica dell'impaludamento e al torpore figurato dalla radice, e un traboccamento da rapportare alla nota apposta da Zanzotto a *Idioma* in cui, peraltro, si ritrova l'aggettivo «incoercibile» e il verbo «traboccare»:

Idioma: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e *incoercibile* come *singolarissima fioritura*, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma «idiozia». Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al *traboccarne fuori*.²⁷²

In termini analoghi, la fedeltà alla poesia (quella «rizomatica»²⁷³) è definita nello scritto *Qualcosa al di là e al di fuori dallo scrivere* come «inane» e «incoercibile», frutto di un amore «feroce»²⁷⁴. In *Sedi e Siti* di *Meteo* le vitalbe sono *superflue* e *superfluenti*, raccolte in glomi, simbolo di tutto ciò che è

²⁷¹ A. Zanzotto, *Su Fosfeni*, cit., p. 29.

²⁷² A. Zanzotto, Nota a *Idioma*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 777.

²⁷³ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in PPS, cit., pp.1225-1226.

²⁷⁴ *Ibidem*.

positivamente *superfluo*²⁷⁵. La vitalba fa il suo ingresso nella botanica zanzottiana a partire da questo componimento di *Meteo* (1996), rendendo evidente la predilezione dell'autore per le specie infestanti e rampicanti. La «superfluente vitalba», pianta velenosa per la presenza di alcaloidi e saponine, è considerata una pianta infestante del bosco. Infatti, specialmente in associazione con i rovi, essa crea dei grovigli inestricabili a danno della vegetazione arborea, che viene letteralmente aggredita e soffocata. Il poeta insisterà su questo aspetto nel componimento dialettale *Parché che no posse dirghe vidison* della raccolta *Sovrimpressioni* (2001): «*Le vitalbe sono/come viti ostinate e cattive*», e ancora:

[...]

Le vitalbe soffocano e si aggrovigliano
come serpi e bisce e capelli pazzi che gridano,
non lascian posto a niente che non sia loro
per boschi e forre, nel buio e nei colori

[...] ²⁷⁶.

Caratterizzata da quella che Lionni chiama «eccezionale aggressività»²⁷⁷, la vitalba è una figura positiva nel quadro della simbologia zanzottiana, proprio perché nella sua virulenza esemplifica un principio vitale incontenibile, un nucleo di resistenza che si pone in contrasto con lo sfacelo rappresentato da «prati e colori/già trapassati»²⁷⁸. L'altro componimento di *Meteo* che vede la presenza

²⁷⁵ A. Zanzotto, *Sedi e siti*, in TTP, p. 819.

²⁷⁶ A. Zanzotto, *Bianche luci di vitalbe invernali. Perché non posso chiamarli vidison*, p. 929. La traduzione è del poeta stesso.

²⁷⁷ L. Lionni, *La botanica parallela*, Carlo Gallucci editore, Roma, p. 202, 2012. Di grande produttività è il confronto con questo volume, fondamentale per un discorso sul rapporto tra immaginario e vegetalismo. Nella catalogazione delle specie immaginarie, ad esempio, “le germoglianti” e “gli strangolatori”. Se le germoglianti rappresentano ciò che in termini umani si direbbe “idea”, gli strangolatori sono caratterizzati da un’«eccezionale aggressività» e da «una graduale violenza che le caratterizza», assumendo i tratti dell’edera comune. Cfr. pp.193-205.

²⁷⁸ A. Zanzotto, *Sedi e siti*, cit., p.820.

della stessa pianta è *Albe, manes, vitalbe*. Nel testo la vitalba viene riassorbita dal nome collettivo *erbe-Manes*²⁷⁹, che si declina altresì in *erbe del visibile*. Poi, rivolgendosi ad un “tu”, Zanzotto inserisce il vocabolo “infinito”, confermando l’ipotesi (vedi quella di Prete) che il vegetalismo esibito da Zanzotto debba essere considerato un espediente per assicurare una figurabilità all’ irrappresentabile o tutto-nulla:

[...]
Impari tu
impari tu a ricorrere
nei multiloquenti, nei dispersi infiniti,
Manes, ricorrere
in convinzione e passione
cupissima, intima, assediata
.....
E tutto si riavvincola
e si ritesse nelle sue scarse, sue agre risorse;
corrosioni assistono
dissipazioni insufflano
trash e tradimenti
tremano in crudi denti
[...] ²⁸⁰.

L’attenzione manifestata dal poeta nei riguardi della “vite bianca”(vitalba) può essere spiegata tenendo conto dell’effettiva diffusione della stessa, a partire dagli anni Novanta, «su territori sempre più estesi»²⁸¹. A rammentarlo è Franco Fortini in una meticolosa analisi di *Sedi e siti (Meteo)*, dove si sofferma sulle peculiarità della pianta classificandola come «una delle centocinquanta specie di clematidi», una «ranunculacea» che quando «è lasciata crescere senza intervenire, sale invece

²⁷⁹ A. Zanzotto, *Albe, manes, vitalbe*, p. 825.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ F. Fortini, *Commento al testo “Sedi e siti”*, in “Allegoria”, n.6, 1990, p. 49.

e si avviticchia dappertutto, muraglia o pianta, invade anche alberi d'alto fusto», avvolgendoli di «volute fitte e complicate, sviluppa tronchi e prolungamenti legnosi e tenacissimi, spessi come proboscidi, ostili a chi voglia reciderli»; così «l'albero-vittima ne viene tutto rivestito»²⁸². «La sua grazia-continua Fortini diventa ferocia», tanto i suoi vilucchi sono potenti, al pari di «serpenti forti e maligni»²⁸³. Coerente con l'analisi qui proposta, l'interpretazione di Fortini è legata all'idea che le vitalbe, «piante dell'abbandono, del degrado e della inutilità» siano anche «similitudini di una vicenda etica-politica», «testimoni di una «volontà di permanenza, vitalità, resistenza persino gioiosa al negativo; e di un intento di parola che “il deserto consola”»²⁸⁴. Il loro «raccolgersi-in-luogo» e «intensità di luogo» denunciano un accanimento, una volontà di attecchire che ripropone la questione del radicamento territoriale (l'impaludamento è la sua forma estrema) affrontata ne *Il Galateo in bosco*. La vitalba, se si segue il ragionamento di Fortini, è sia sinonimo di gratuità sia veicolo di una «concezione sacrificale e profetica che accompagna frequentemente le sconfitte, collettive o individuali»²⁸⁵. Al di là dell'interpretazione politicizzata di Fortini, bisogna sottolineare l'«ostinata forza riproduttiva o parassitismo ripetitivo»²⁸⁶ che su un piano ontologico si traduce, semplicemente, in quel piacere che «l'essere ha di essere»:

si dovrebbe dunque partire dal postulato di un certo qual “piacere” che l'essere ha di essere: da questo piacere del principio si diramano le più diverse pulsioni (e ciò in un quadro che vive anche della contraddizione): esse comunque tendono ad accertare e a mettere in opera “nuclei di sopravvivenza” attivati attraverso una continua, ostinata “ripetizione”. Ciò avviene in qualunque atto di genesi che nell'arte si identifica con una spinta *incoercibile* verso una forma di lode, o gioco liberante, o anche verso una forma di “terapia” basata sul rinnovamento-invenzione.²⁸⁷

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ivi, p.50.

²⁸⁴ Ivi, p.54. Fortini coglie vari parallelismi con la *Ginestra* di Leopardi.

²⁸⁵ Ivi, p.52.

²⁸⁶ D. Salzarulo, *Meteo: le previsioni della poesia*, in “InOltre”, n.2, 1999, p. 80.

²⁸⁷ A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in PPS, cit., p. 1310.

Dunque, si trova conferma del fatto che l'aggettivo "incoercibile" si erge a pilastro della poetica zanzottiana della lode. Il termine compare anche in *Autoritratto*, dove è immediatamente associato all'atto poetico stesso: la poesia è «un *incoercibile* desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo "in quanto esiste"»²⁸⁸. Come già anticipato, il reale viene definito nello scritto su *Rizoma* tramite l'espressione «perverso pullulio»²⁸⁹. Occorre, a questo punto, rintracciare una continuità, per quanto possibile, tra questa propensione alla lode, confessata in diverse occasioni, e l'idea di perversione abbinata al più ampio concetto di *eros*. A tale riguardo si vedrà che le due serie si incrociano sul terreno delle metafore vegetali e che proprio a partire da *Meteo*, la raccolta più "vegetale" di tutte, si osserva quella rotazione verso il Reale già messa in luce da Agosti. Come mette in luce Russo, «l'incidenza imponente del Reale nella testualità zanzottiana»²⁹⁰ è confermata da fenomeni testuali quali gli spazi bianchi, la destrutturazione dei segni linguistici, il godimento fonico-lallativo (lalinguistico). A questi fenomeni, precisa Russo, bisogna aggiungerne altri di tipo semantico, come il «sodalizio erotico e sublimante tra il Paesaggio e il bello-beltà», «le metafore dell'uovo e del bosco, accomunate dal sema "chiusura in sé"», infine quella della «"rarefazione" del fofene e della sovrimpression»²⁹¹. Secondo Russo è Zanzotto stesso a spiegare l'identificazione del paesaggio con "l'oggetto *a*". Tramite un processo di sublimazione, quindi, il paesaggio agirebbe come oggetto del desiderio. Se "il Paesaggio" determina «stati di fertilissimo stupore», la poesia, oltre ad essere un incoercibile desiderio di lodare la realtà», è «un elogio della vita stessa [...] proprio perché «la vita, la realtà "crescono nella lode",

²⁸⁸ A. Zanzotto, *Autoritratto*, in PPS, cit., p.1206.

²⁸⁹ A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari*, cit., p.

²⁹⁰ A. Russo, *Zanzotto e la psicanalisi lacaniana dal simbolico al reale*, in *Hommage à Andrea Zanzotto*. Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012) / textes réunis par Donatella Favaretto et Laura Toppan; avec la collaboration de Paolo Grossi, Paris: Istituto italiano di cultura, 2014, p. 127.

²⁹¹ *Ibidem*.

insieme generandola e come aspettandola»²⁹². La bellezza *agalmatica* dell'oggetto, così, spingerebbe il soggetto alla sublimazione del suo desiderio nella lode, generando la poesia²⁹³. L'accrescimento di cui Zanzotto parla non è solo estetico, aggiunge il critico, ma anche conoscitivo, «perché il collaudo è anche verifica gnoseologica di quell'esperimento che è l'atto poetico»²⁹⁴. Per sintetizzare la posizione di Russo, a partire da *Meteo* sono rinvenibili molti indizi che segnalano un superamento di quella fase legata alla tematizzazione dell'irrepresentabile. Tramite un processo di distanziamento, di lavoro rasoterra nell'infinitesimo biologico e fecale del bosco, o quello etereo dell'inattingibile delle vette dolomitiche, «il Paesaggio può venire contemplato, e accettato, nelle sue ambivalenti oscenità»²⁹⁵.

A ben guardare, però, l'erotismo che emerge dalle simbolizzazioni caratterizzanti *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* contraddice una rappacificazione totale con il paesaggio. Sarebbe più corretto affermare che la volontà di eufemizzare un osceno inaccettabile (quello ambientale che determina un'illeggibilità del paesaggio stesso) porti ad una tematizzazione martellante dell'*eros*. Il centro psichico della percezione, afferma Capaldi parlando di un io micron, «si sposta sul corpo diffuso della natura, dalla quale partono lampi [...] che agiscono all'interno della mutazione, in un movimento infinito, radiale, nel quale la psiche può autoconciliarsi in infinite combinazioni»²⁹⁶. Viene ad attuarsi un meccanismo per cui il “desiderio” viene innestato, per usare un termine caro a Deleuze e Guattari, su quelle figure naturali che più di altre rappresentano un proliferare di energia e flussi. Non è fuori luogo affermare che le piante (fieni, rampicanti e infestanti)

²⁹² A. Zanzotto, *Autoritratto*, cit., p.1206.

²⁹³ A. Russo, cit., p. 128.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ivi*, p.132.

²⁹⁶ D. Capaldi, *L'io micron di Zanzotto*, in *Mutazioni: la letteratura nello spazio dei flussi*, Liguori, Napoli, 2004, p. 117.

assolvono alla funzione di *correcteurs cérébraux*²⁹⁷. Così in *Erbe e Manes, Inverni*:

poa pratensis, poa silvestris –
rattratte motilità e
basse frequenze del verde: ecco
già vi si aduna spronando spronando
sì che in lati obnubilati prati
consolate al viola
consolazioni sottraete al viola
[...]²⁹⁸

Dai testi citati si evince la predilezione di Zanzotto per quelle piante che, seppur minime, riescono a conquistarsi uno spazio e a riempirlo con la loro ragnatela ramificante. L'energia e la forza che tali entità riescono a comunicare nel loro essere molteplici e *ubiqui* sfociano in un piacere che nasce come visivo e si metamorfizza in godimento erotico, quasi si trattasse di una perversione che reclama una purezza primordiale. A questo riguardo, i «monti di fieni» di *Faèn* sono un «*esempio e pratica fino allo horror/di liberazioni, di abolizioni, di metamorfosi/mote-immote*»²⁹⁹. Come esempio dell'erotismo panteistico insito nelle piante, si cita da *A Faèn*:

[...]

In qual senso del fieno? dei fieni a me
più consentanei per *eccesso di abessere*
 eppur confluenti nel mio *desiderio d'amore*
 nel *divorante* afrore dell'*amore-essere*

[...]³⁰⁰.

²⁹⁷ Deleuze, G.-Guattari, F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1980, p.30.

²⁹⁸ A. Zanzotto, *Erbe e Manes, Inverni*, p. 823.

²⁹⁹ ID., *A Faèn*, cit., p.863.

³⁰⁰ Ivi, p.864.

Un elemento significativo che conferma l'erotismo comunicato dalle presenze vegetali di *Sovrimpressioni* è la tematizzazione del colore rosso, unita a un lessico che comunica veemenza. La ferita determinata dagli interventi invasivi dell'uomo sembra essere rimarginata da ricuciture naturali: «*rimarginarsi sempre all'erta, fieni di Faèn/contro falci e scarti, sassi, stecchi*»³⁰¹. Le «fittissime bacche rosse» rompono il cristallo ottobrino «*quasi ferendo di beltà rancorosa/e amoroso rancore/tradiscono e inibiscono/in mille stordimenti/ma che cosa, ma chi?*». La ferita, così, si trasforma in sparo nei ramoscelli che si addensano in «*paralizzanti spari raffiche accecanti/di buriana/che ci avvolge portandoci in bocca/latte-veleno di sue glaciali mammelle*»³⁰². Le frequenti anafore che interessano il termine «rosso» hanno la funzione di dare, letteralmente, quel colore che per eccellenza esprime una furia vitalistica: si pensi alle «bacche rosse», a «quel rosso», all'«*incrudelire col rosso delle bacche oblique*», «*rossore tuo più intimo*» di *da Carità romane*, espressionismo che si acuisce in *Spine, cinorrodi, fibule*, dove l'*eros* diventa pornografico e il rosso si muta in carminio:

[...]

– esplosa ampiezza in
 corone di cinorrodi-coralli
 eppure stento confinato
 in una nicchia cruda dell'inverno
 oh oh mille fruttazioni impudicamente
 etereamente/pornolalicamente

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, da *CARITÀ ROMANE*, cit., p.866. Come fa notare Bazzocchi, questo componimento doveva dare il titolo al libro ed è un richiamo a Dante, già menzionato altre volte da Zanzotto in riferimento al processo di infantilizzazione subito da Dante durante il viaggio e alle presenze materne che lo accompagnano. «Le muse che fecero più pingui i poeti “del latte lor dolcissimo” (Pd. XXIII) sono figure materne [...]. Ma con un'altra mossa di reversione circolare, i poeti, si trovano ad essere “padri in tal modo nutriti dalle loro figlie”. Ma di quali nutrimenti si tratta? Al posto del puro latte succhiato da Omero e da Dante, Zanzotto propone ora veleni [...]. Il padre velenoso in quanto possibile interprete dei veleni attuali e dei loro linguaggi genererà un ghost, una figlia che gli rinvierà col suo latte malsano l'insieme ingigantito dei suoi mali” L'immagine è straordinaria. Racchiude un intero possibile discorso sulla lingua come nutrimento e sulla necessità, che ogni epoca ha interpretato a suo modo, di agganciare ad un'origine esterna il discorso poetico». Il commento è tratto da M. A. Bazzocchi, *Zanzotto: nutrimenti terrestri*, in “Poetiche”, fasc. 1/2002, cit., p. 120.

ROSSE

di rosecanine, carminio accanito
in forze clitoridiache
urticanti/eleganti

[...]

un intero per noi per voi
bosco in bonsai
del mondo-rosacanine
di un tipico nulla-rosacanine,
DINNE, TREMANE, TU
e confortane tu e rigane il fondo derma
rendendo inerrante questo apoftegma
dinne quanto di brutto ci sia pure in questi
segnì sulla mano che punta, annoda, duole
duole di rosacantina verso l'infinito-rosacantina
duole di questa sua stessa
futilità/fatalità/fertilità rapimento e ira
di logoi-schegge
d'intellezioni rosacanine
e pura terminalità
di evento:
Fatalità Fertilità Futilità
d'essere uscite su da
comune terrume mano e rosacanine:
o semplicissimo horror-amore o chissà che altro –
cespuglio che già fosti, e già via raspatò
303

L'uso frequente di “quanto” e “quanti” («Non si sa *quanto* verde/sia sepolto sotto questo verde»³⁰⁴; «*quante* e quali voragini di piogge»³⁰⁵) dimostra la propensione del poeta ad invocare il manifestarsi di eventi molteplici e fitti, i quali avrebbero il potere di scongiurare il vuoto dei prati «slittati fuori slabbrati tacitati»³⁰⁶. Di seguito dei versi che contengono i tratti enucleati:

³⁰³ *Sovrimpressioni, Spine, cinorrodi, fibule*, cit., p.878.

³⁰⁴ *Meteo*, *, p. 791.

³⁰⁵ *Sovrimpressioni*, da(*Ore di crimini*), p.891.

³⁰⁶ *Sovrimpressioni, Spine, cinorrodi, fibule*, cit., p.878.

Quanti furiosi cespugli di rosecanine
 quali eserciti acri *infettivi fatali*
 per l'alto deserto dell'alto delle colline
 divisi dispersi dispersi
 ognuno ostile ad ognuno
 malvagio ad ognuno
concupiscente ad ognuno-a-sè-solo-inteso
 hanno quegli spazi cucito travagliato
 e alle invernali fibule rappreso:
 essi : continuo *chiamarsi a distesa*, infine.³⁰⁷

Con la funzione di ricucire lo spazio e sottrarlo ad un pericolo di disgregazione, i cinorrodi sono «rose già in fiore trasparenti/di inesistenze leggere» e «sangue rappreso in assalti!». Gli «spari» sono ora simbolizzati attraverso «*geyser d'eros* paralizzati dal proprio/stesso *empito*, *gemito* contro/deliri d'infibulazione/intollerabili del gelo». La terza sezione del testo *Spine, cinorrodi, fibule* è intitolata *Infibulazioni*, dove il *gyser* si modula in «getto di *feroce* rossezza» e il nome rose canine è il nome stupendo «*di un farneticare di rosso-arrabbiate entità/in purissima libertà/contro ogni vanto e ventaglio di nascondimento/di asservimento/o peggio, fior d'odio d'eros per infibulazioni*». Avvalendosi di un lessico espressionistico, Zanzotto innesca una neutralizzazione delle istanze negative attraverso l'attribuzione a elementi naturali di caratteri che gli sono lontani, come la pornografia, la violenza, l'aggressività (*furiosi, arrabbiate*). Come la vitalba entrava nel tessuto poetico di *Meteo* per la sua "ferocia", ed era subito associata al plurale *glomi* ed *erbe-Manes*, allo stesso modo il cinorrodo, falso frutto della rosa canina, viene inquadrato entro una pluralità: il cespuglio, declinato nell'ultima strofa come *grugoviglio*³⁰⁸, «neoformazione che allude al guazzabuglio manzoniano, poi gaddiano»³⁰⁹. Infatti, il cespuglio-protagonista del componimento viene definito in una catena allitterante «*esplosa ampiezza in/corone di cinorrodi-coralli*», declinata subito dopo come *mille*

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ M. A. Bazzocchi, *Zanzotto: Nutrimenti terrestri*, cit., p. 125.

fruttazioni, infine come *eserciti infettivi e fatali*. Come la vitalba è simbolo di gratuità, allo stesso modo il cespuglio, cosmizzato in *infinito-rosacarina*, si eleva a simbolo di *futilità, fatalità, fertilità*.

La figura della rosa-canina costringe ad un parallelismo con la *rosa-di-niente* di Celan, simbolo denso di implicazioni che sfociano nell'estetica e nella metafisica. Esplicitamente citato nel componimento *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante (Conglomerati)*³¹⁰, Paul Celan figura tra gli scrittori cui Zanzotto dedica un interesse profondo e costante. L'intervento zanzottiano *Per Paul Celan*, essendo segnato da un lessico figurato che ripropone il connubio tra botanica ed *eros*, risulta di grande rilevanza per il discorso qui sviluppato:

È quasi impossibile seguire Celan nelle migliaia di stazioni del suo calvario che *sbocciava* in infinite seduzioni, in intere *selve* di bagliori e morsi di *agglomerazioni* glaciali, di oggettualizzazioni deturpanti, di *vegetalizzazioni ambigue*, di storia imbavagliante e insieme esplosa in pronunce "*parallele*", in devastanti xenoglossie. Ma un'ostinata forza *raggrumava* ogni fuoriuscita intorno al *non-nucleo* verticalistico, perché, in fondo, quella che non viene mai meno in Celan è la *violenza* di un amore, assoluto proprio perché sempre più «senza oggetto»³¹¹.

Per Zanzotto l'amore assoluto è *violento, feroce*. I tratti salienti della produzione di Celan vengono definiti tramite le espressioni *selve* e *vegetalizzazioni ambigue*, per non parlare del ripresentarsi della dinamica figurale che oscilla tra il movimento dello sbocciare e quello del raggrumarsi, del nucleo e della fuoriuscita, espressioni che confermano una diplopia immaginativa ormai strutturata. L'altro elemento da evidenziare in merito al testo *Spine, cinorrodi, fibule* è legato alle costruzioni *mondo-rosacarine, nulla-rosacarine, infinito-*

³¹⁰ A. Zanzotto, *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante*. Il riferimento è a alla raccolta *Sprachgitter*: «Dammi il seno ora, ora, subito, ben puttana,/ da dietro la grata, dalla mia passione generata/ –ed innocente figlia manigolda – da/[di]dietro la folle griglia sigillata/(*Sprachgitter?*)», in TTP, cit., p. 1019.

³¹¹ A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, in PPS, cit., pp.1335-1336. Corsivi miei.

rosacanine, le quali giustificano il rimando alla *rosa di Niente*, elevata da Celan a metafora della poesia stessa:

Nessuno ci impasta più di terra e argilla,
nessuno alita sulla nostra polvere.

Nessuno.

Lodato sii tu, Nessuno.

Per amor tuo vogliamo
fiorire.

Incontro

a te.

Un niente eravamo, siamo, rimar
remo, fiorendo:

la rosa di Niente, di Nessuno

³¹²

Il fiorire si pone come processo che scaturisce da un amore di cui non è dato rintracciare la causa né il fine, tanto che si avrà una rosa di niente, di nessuno. Si tratta di una «preghiera spontanea dell'anima»³¹³, scrive Celan. Questa *rosa-di-niente*, che per Moroncini rinvia «ad altri fiori-dei-morti (la leopardiana odorosa ginestra contenta dei deserti e l'asfodelo e il verdognolo fiore di W.C. Williams), segna il compimento dell'esperienza, batte il tempo dell'inavvenimento che coincide con la scomparsa del poeta come luogo del senso»³¹⁴. Numerose, inoltre, sono le implicazione sul piano della temporalità. Il fiorire coinvolge la questione del tempo che si pone come qualcosa che «trattiene e conserva, che certamente passa, ma che, tra-passando, anche il suo passare diviene il tempo di un "Pur sempre"»³¹⁵. Come non leggere le parole zanzottiane «pura/terminalità di

³¹² P. Celan, *Salmo (La rosa di nessuno)*, in *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 379.

³¹³ P. Celan, *La verità della poesia: Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p.16.

³¹⁴ B. Moroncini, *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Napoli, Cronopio, 1998, p. 43.

³¹⁵ Ivi, p. 45.

evento»³¹⁶ secondo questa chiave di lettura? Il fiorire si presenterebbe come «irraggiamento della vita» e, allo stesso tempo, come figura che dice, della vita, il cerchio che la stringe»³¹⁷. A giustificare questa corrispondenza di nuovo Antonio Prete:

Il visibile e il creaturale [...] si situano in questo intermezzo: luce, espansione, infogliarsi di pensieri, cespugli di parole. L'esistenza dei singoli, e della moltitudine, è nel movimento di un fiore. Zanzotto di questo movimento ha mostrato la crudeltà: «il tragico nel bucolico, la leopardiana “souffrance” nel giardino [...]. Dopo il nesso leopardiano del fiore e del deserto, sulla stessa scena fiorisce la *Niemandsrose* di Celan che, contro ogni metafisica nichilista, è salmodia, cioè canto»³¹⁸.

Dello stesso avviso Bevilacqua, secondo cui la rosa, pur nel «paradossale coincidere dell'annichilimento e del fiorire», «sembra affermata come esistente»³¹⁹. Per riprendere la questione temporale connessa alla tematizzazione del fiorire, bisogna specificare con Moroncini che il poema per Celan -lo stesso discorso vale per Zanzotto- «non è altro che l'iscrizione dell'evento singolare e irriducibile, muto ed estraneo»³²⁰. L'aggettivo “singolare” usato qui da Moroncini si iscrive nello stesso ordine di idee implicito nel modo di intendere la singolarità da parte di Zanzotto. Nella nota al testo *Nix Olympica* (dalla raccolta *Idioma*) il poeta invita ad intenderla, qui e nel testo *Docile, riluttante*, «col significato che ha in fisica»: in fisica la singolarità gravitazionale è un punto dello spazio-tempo in cui il campo gravitazionale ha un valore infinito (per es., i buchi neri)³²¹. Di seguito i due testi, significativi poiché ripropongono il tema della lingua come

³¹⁶ I verso sono tratti da *Spine, cinorrodi, fibule*. Da tenere in considerazione gli *aromi-erbe-eventi* di *Attraverso l'evento (Il Galateo in bosco*, p. 544), in cui si colgono vari riferimenti al concetto di infinito: «mio partire infinito; mio comporre, compitare con voi chino, chini/sull'infinito».

³¹⁷ A. Prete, *L'arborescente, la ferita. Margini per Zanzotto*, cit., p. 38.

³¹⁸ Ivi, p. 36.

³¹⁹ G. Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in *Poesie*, cit., p. LXXIV.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ <http://www.treccani.it/vocabolario/singolarita/>.

evento irriducibile e inclassificabile, pari solo all'unicità e spontaneità del rigoglio vegetalistico:

da *Nix Olympica*:

[...]

La vera lingua è in un'altra, all'ultima,
lateralità, la lingua
è ora fuori idioma, liquor dei delle disancorate
singolarità paludescenti
di baia in baia, è
inflettersi deflettersi, là
tra cicloni e anticicloni, qui, dovemai
Erbe-canne Fugaci e Felici
m'incitavano a Credere a Sommuovere, nel folto,
[...]³²².

da *Docile, riluttante*:

[...]

Nulla che parli davvero
di cose effimere o finali
bensì della pertinenza,
bensì del fatto, della mai
mai fattuale presenza,
che pur qui si dà giustamente straripando
da tutti gli altrove e *singolarità*
alla nostra quasi-indolenza

[...]³²³.

Per completare l'analisi tematica del componimento *Spine, cinorrodi, fibule*,
bisogna riportare l'ultimo gruppo di versi, quello in cui emerge il tema delle mani

³²² A. Zanzotto, *Nix Olympica*, in TTP, p. 771.

³²³ A. Zanzotto,

o delle mani insanguinate (perché ferite dalla rosacanina), immagine che si riscontra anche in Celan e che simboleggia, come il poeta confessò a Hans Bender in una lettera del 1960, l'ingegno poetico³²⁴:

[...]
DINNE, TREMANE, TU
 e confortane tu e rigane il fondo derma
 rendendo inerrante questo apoftegma
 dinne quanto di brutto ci sia pure in questi
 segni sulla *mano* che punta, annoda, *duole*³²⁵
duole di rosacanina verso l'infinito-rosacanina
duole di questa sua stessa
futilità/fatalità/fertilità rapimento e ira
 di logoi-schegge
 d'intellezioni rosacanine
 e pura terminalità
 di evento:
 Fatalità Fertilità Futilità
 d'essere uscite su da
 comune terrume mano e rosacanine:
 o semplicissimo horror-amore o chissà che altro –
 cespuglio che già fosti, e già via raspato
 [...]³²⁶

Così Celan in *Matière de Bretagne*:

Chiari di ginestra, gialli, i pendii,
marciscono nel cielo, la spina
vagheggia la *ferita*, uno scampanio
vi sorge, è sera, il Nulla

³²⁴ P. Celan, *Brief an Hans Bender*, in Federico Italiano, *Tra miele e pietra. Apetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2009, p. 124. Le mani sono per Celan indissolubilmente legate al processo della scrittura: lo scrivere è innanzitutto *Handwerk*, in fatto di mani.

³²⁵ Ivi, p. 877.

³²⁶ A. Zanzotto, *Spine, cinorodi, fibule*, cit., p. 877.

dispiega i suoi mari per il Vespro,
la vela sanguigna punta su di te.

[...]

Mani, ferita

che la spina vagheggia, scampanio,
mani, il Nulla, i suoi mari,
mani, il Nulla, nel chiaror di ginestra, la
vela sanguigna
punta su di te.

Tu insegni

tu insegni alla tue mani

tu insegni alle tue mani tu insegni

tu insegni alle tue mani

il dormire³²⁷.

Se Celan scrive che la mano vagheggia la ferita, Zanzotto gli fa eco definendo il cespuglio «*estraneo a tutta la pelle/che ad esso si sta già graffiando*». La mano di Zanzotto, o l'ingegno poetico, è protesa verso una circolarità che si realizza nell'annullamento degli opposti "tutto" e "nulla". Per quanto riguarda il tema della ferita Bazzocchi rintraccia la presenza leopardiana e fa notare che «le ferite del paesaggio-testo rimandano alla "Ginestra"»³²⁸. Dopo aver fatto un bilancio degli ipotesti sottesi a *Sovrimpressioni*, Bazzocchi sostiene l'ipotesi di un «sistema di rimandi complesso» e vede nella raccolta un «paesaggio che si rinnova-permane secondo un modello ascrivibile a due testi capitali della nostra modernità poetica». Oltre alla *Ginestra* bisogna menzionare *Il vischio* di Pascoli per Bazzocchi. Se «i dissestamenti, le devastazioni, le ferite del paesaggio-testo rimandano alla *Ginestra*, «l'invasività vegetale, nel suo aspetto di invasività di un linguaggio parassitario dentro il linguaggio poetico (e dentro un corpo-psiche) rimandano a Pascoli». Che il rimando a Pascoli sia produttivo, lo dimostra il lessico vegetalistico impiegato da Garboli proprio nella sua introduzione all'opera

³²⁷ P. Celan, *Matière de Bretagne*, in *Poesie*, cit., pp.289-290. Come fa notare Italiano, «le « ginestre della poesia europea dell'Ottocento, quelle di Leopardi e Rimbaud, sono geneticamente alla base del *Ginsterlicht* celaniano. Cfr.: F. Italiano, *Tra miele e pietra*, cit., p. 134.

³²⁸ A. Bazzocchi, *Zanzotto: nutrimenti terrestri*, cit., 123.

pascoliana, lessico che si pone come rispecchiamento di un effettivo utilizzo dello stesso da parte del poeta. Nei giochi figurali che mimano la dinamica tra detto e non detto, come la «vischiosa coesistenza» tra il «bisogno di raccontare se stesso» e la «riluttanza a esprimersi interamente», bisogna tenere in considerazione, per Garboli, «la foltissima vegetazione parassitaria che invade le sue raccolte»³²⁹. Testi come *Digitale purpurea*, *Il vischio* e *Il gelsomino notturno* aprirebbero, per la presenza di fiori dal carattere ambiguo e morboso, «un orizzonte malato»³³⁰.

Per riassumere, l'elemento pascoliano che risulta affine all'immaginario zanzottiano, soprattutto a partire da *Meteo*, è l'associazione della produttività naturale con il fiore-bacca, non più con la materia-frutto (uovo), come poteva verificarsi in una raccolta come *Pasque*. La Natura che traspare dall'ultimo Zanzotto è una natura che si manifesta in un rapporto di attrazione-repulsione, nel movimento dello sperpero più totale. Già Binswager aveva parlato di un'impossibilità del processo della fruttificazione in contesti artistici che prediligono atmosfere ingarbugliate e contorte, discorso poi portato alle estreme conseguenze da Deleuze e da Zanzotto, per i quali il frutto si presenta come «inghippo», essendo un ostacolo al processo del fogliare (*fogliare di scuro; improvviso fogliare*).³³¹ Interessante il fatto che ai frutti *meli* e *ciliegi* Zanzotto associ il plurale *petali*. A questo riguardo - e mi rifaccio ad un'altra osservazione di Bazzocchi - il poeta guarda a Sereni e di nuovo a Pascoli. Nei versi «*Ma no. Con frementi tormente di petali di meli/e di ciliegi con rapide rapide nubi di petali e baci*»³³² risuonano i seguenti versi tratti da *Il vischio*: «*Nuvole ai nostri occhi/rosee di peschi, bianche di susini*»³³³.

³²⁹ Cesare Garboli, *Al lettore*, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002, p.7.

³³⁰ Ivi, p. 16.

³³¹ Cfr. supra, pp. 26-27.

³³² A. Zanzotto, *Ligonàs*, in TTP, cit., p. 840.

³³³ G. Pascoli, *Il vischio*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1378.

Come scrive Leonelli a proposito de *Il vischio*, «l'albero sfigurato che non dà frutto converte il suo primitivo "seme ad alcun fine" nel "mal seme e non colto"»³³⁴. L'epigrafe di questo testo, del resto, è il profetico ultimo verso del canto XXVII del *Paradiso*: «*E vero frutto verrà dopo 'l fiore*». Da rilevare, inoltre, l'eco del canto dei suicidi, presenza implicita nella seconda parte del poemetto, sia dal punto di vista retorico (Inf. XIII 4-6: *Non fronda verde, ma di color fosco;/non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;/non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco*) sia quello del contenuto (l'albero invischiato non è del tutto innocente). A differenza delle altre piante parassitarie che si attaccano esteriormente alla scorza della pianta ospitante, il vischio affonda le sue radici nel cuore del tronco ed emerge dalla corteccia come se fosse un ramo dell'albero stesso. Interessante ai fini del discorso sull'immaginario zanzottiano è l'immagine di questa entità invasiva che interferisce con l'immagine stabile per eccellenza, quella dell'albero: «*la pianta che a' suoi rami vede/i mille pomi sizienti, addita/per terra i fiori che all'oblio già diede...*»³³⁵. L'albero, aggredito da «*non so che rei glomi e che trame*»³³⁶ viene così presentato: «*albero infermo della tua salute,/albero che non hai gemme fiorite,/albero che non vedi ali cadute; [...].ah! Sono in te le radiche del vischio!*»³³⁷. La dannazione del vivere ha per Pascoli la forma di un «groviglio vegetativo», scrive Garboli nella sua introduzione a *Prolusione al paradiso*; «groviglio esistenziale che il Pascoli, immerso nelle selve di Castelvecchio, ha quotidianamente sotto gli occhi nelle sue visioni epatiche e nelle sue cantilene in novenari sempre più simili a sogni»³³⁸. Se si segue questa prospettiva comparativa, si avrà modo di cogliere la rilevanza del campo semantico legato all'invischiamento nell'*Ipersonetto* zanzottiano. Nel sonetto d'apertura (*Sonetto dello schivarsi e dell'inchinarsi*), ad esempio, si crea un gioco fonico tra *schivarsi* e *svischiarsi* (neologismo costruito su invischiarsi?) e il bosco viene presentato

³³⁴ Cfr. G. P., *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Mondadori, Milano, 1982.

³³⁵ G. Pascoli, *Il vischio*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1379.

³³⁶ Ivi, p. 1379.

³³⁷ Ivi, p. 1380.

³³⁸ C. Garboli, Introduzione a *Prolusione al paradiso*, in *Le poesie e prose scelte*, vol. II, cit., p. 622.

come pregno di *nascite* e *putredini*, così confermando l'inevitabile opposizione tra *eros* e *thanatos* che soggiace ad ogni ambiente boschivo. Significativa, inoltre, la presenza del vocabolo *glomi* (vedi *Il vischio* pascoliano):

Galatei, sparsi enunciati, dulcedini
di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice...
Codice di cui pregno o bosco godi
e abbondi e incombì, in nascite e putredini...

Lasciate ovunque scorrere le redini
intricando e sciogliendo *glomi* e *nodi*...
Svischiate ovunque forze e glorie, o modici
bollori d'ingredienti, indici, albedini...
[...]³³⁹.

Si dovrà ricorrere di nuovo a Pascoli, e questa volta ai suoi *Scritti danteschi*, dove egli si premura di approfondire la simbologia dantesca relativa alla selva oscura:

Ecco: l'anima ha un seme. Invero ella avrebbe a essere un albero, che da quel seme germogliasse per ciascuna potenza, per la vegetativa, per la sensitiva e per la razionale, disbracandosi per quelle tutte. Così avremmo un albero perfetto, a cui può assomigliarsi una perfetta anima [...] Ma nell'antica selva fu innocente l'umana *radice* (Purg. 28, 142). La radice, si vede, in quella pianta rinovellata è tornata innocente: così la pianta si è coperta di novella fronda. Sì. C'è un tallo che conviene "per buona consuetudine induri e rifermissi nella sua rettitudine, sicché possa fruttificare, e del suo frutto uscire la dolcezza dell'umana felicità". Quell'anima è nel luogo dell'umana felicità: sente ella la dolcezza e la farà gustare agli altri. [...] Il terreno non colto si fece maligno e *silvestro*. La pianta ora rinovellata, già nella selva non dava il frutto della felicità: era nella miseria.[...] Non viveva uomo, ché vivere nell'uomo è ragione usare; ed egli non usava se non la potenza per la quale si vive pianta; e tuttavia senz'essa, che è fondamento delle altre, non si vive affatto. La vita comincia con essere vegetazione. Nella selva oscura essa vita non è che vegetazione, e perciò è misera e non umana; nella divina foresta la medesima è quasi divina, è felice; ma non può non essere vegetazione, se è vita, e vita umana.³⁴⁰

³³⁹ A. Zanzotto, (*Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi*), p. 559. Corsivi miei.

³⁴⁰ G. Pascoli, *Prolusione al paradiso*, in *Le poesie e prose scelte*, vol. II, cit., pp. 629-630.

Bisogna saltare a *Sovrimpressioni* per trovare un albero che, al pari della selva, contenga «dentro cupissime volte la morte-vita»³⁴¹. Nella sezione intitolata *Avventure metamorfiche del feudo* si narra la morte dell'antico feudo di Nino. Nel testo *UNO VI FU*, *UNO* viene scelto, come simbolo di sopravvivenza e resistenza alla distruzione, un grande pero, nominato come «ARCIPERO», significativamente rappresentato in un processo di fruttificazione: «*ma uno vi fu uno/gigante – e quasi orribilmente/fruttiferente*», *caratterizzato da «torve e disperate voluttà/fecondità»*³⁴².

In un commento ricchissimo di spunti, Pascoli offre degli strumenti per riunire in una sintesi efficace i vari significati connessi all'oscurità di (*Perché*) (*Cresca*) declamata ne *Il Galateo in bosco*, dove ricorre "invischiarsi": «*Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro/noi e noi lingue-oscuro*»³⁴³. Di nuovo Pascoli:

L'anima nella selva della miseria viveva pianta, cioè vegetava, di questa singolar vegetazione senza fiori, fronde e frutto: non però viveva bruto. Nella selva non è virtù, ma nemmeno vizio: né biasimo né lode. [...] Il seme era come vano. E poiché quel seme è Amore, Amore che è sementa d'ogni virtù e d'ogni vizio [...]; vano era l'amore. L'amore aveva deviato dal bene, pur senza torcersi al male.³⁴⁴

³⁴¹ A. Zanzotto, *Avventure metamorfiche del feudo*, p. 937.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ A. Zanzotto, (*Perché*) (*Cresca*), p. 553.

³⁴⁴ G. Pascoli, *Prolusione al paradiso*, p. 630.

6. “Chaosmos” o la vigna di Renzo

Per ampliare il ragionamento iniziato da Pascoli sulla selva come luogo di deviazione dal bene, come covo di elementi parassitari che determinano un “girare a vuoto” dell’amore, bisogna approfondire il rapporto tra *eros* e sfera della botanica, sempre con il supporto offerto dallo scritto zanzottiano *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma* del 1978:

Deleuze e Guattari, qualunque possa essere la loro conoscenza di Manzoni, hanno davanti la botanica terrificante e stupenda, *l’umorismo nero della vigna di Renzo*, figura della realtà in cui ordine e caos appaiono entrambi come “tracce” di qualcosa che sta dietro la scena, reversibilmente “naturale” o “perverso” in un’oscillazione perenne e compresente di prospettive.³⁴⁵

«Naturale» e «perverso» sono in una relazione reversibile per Zanzotto ed è singolare che in più occasioni il poeta si serva della vigna manzoniana come immagine iperbolica del giardino leopardiano. Nell’*Ecloga V* la vigna di Renzo entra nel testo poetico tramite una citazione esplicita:

[...]

orbita, *vigna di Renzo*,
carte du tendre, labirinto

³⁴⁵ A. Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, cit., p. 168. Nella postfazione alle *Operette morali* leopardiane Zanzotto impiega l’espressione “umorismo nero” come categoria per definire l’atmosfera del dialogo del dottor Ruysch. Cfr. G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in *Operette morali*, Milano, Mondadori, 2011, pp.154-160.

di rugiade, cicalio di mille
perpetue fami,
santi stupri dell'occhio,
dell'occhio-vetta
vitale, irraggiungibile,
unicizzante ed unico guardare³⁴⁶.

Come scrive Cortellessa nel commento a l'*Ecloga V*, l'immagine che Zanzotto ama associare a questa natura caotica è la vigna di Renzo³⁴⁷. La confusione, connessa alle incontrollate proliferazioni autunnali, ha connotati erotici «in quanto connotata come *carte du tendre*»³⁴⁸. L'espressione francese, scrive il critico, deriva da *Clélie*, uno dei romanzi di Madeleine de Scudéry in cui si immagina un paese governato da un codice, la *Carte du Tendre* appunto, che istituzionalizza la galanteria e le schermaglie amorose. L'espressione, quindi, designerebbe, «in maniera oltremodo ricercata, ogni forma di elaborazione “sistematica” dell'eros»³⁴⁹. Il vigore della natura, aggiunge Cortellessa, è anche un brulicare di desideri scomposti (*perpetue fami*): Zanzotto usa "cicalio", sulla scia dei frequentativi pascoliani “brulichio”, “chiocciolo” ecc. Tutto questo agitarsi di forme, in ogni caso, cattura violentemente l'attenzione del soggetto, stuprandone la visione³⁵⁰.

Per suffragare la tesi di un'«instancabilità» connaturata alla figura del Manzoni, Zanzotto porta proprio l'esempio della vigna di Renzo, che si dà come «metafora globale, eppure apertissima di un “chaosmos” su cui si appunta un'attenzione traumatizzata, tra terrori e gioie fisiche di scoperta, in una massima mobilitazione

³⁴⁶ A. Zanzotto, *Ecloga V*, in TTP, cit., p. 203.

³⁴⁷ A. Cortellessa, *Fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, p.140.

³⁴⁸ *Ibidem*

³⁴⁹ *Ibidem*

³⁵⁰ Nei vv. 77-79 torna in primo piano il soggetto, associato all'occhio che ha contemplato lo strepitoso spettacolo dall'alto (è dunque un occhio-vetta): un occhio sovrano e irraggiungibile cui è delegato –unica funzione davvero vitale restata al soggetto-tale minuziosissimo guardare», Cortellessa, p. 141.

e fermentazione delle possibilità del sistema linguistico a tutti i livelli»³⁵¹. A riprova del fatto che la vigna ricopre un posto di rilievo nella memoria e nell'immaginario zanzottiani, si può citare lo scritto in cui il poeta discetta della presenza di strutture metriche («ricerca di una nuova musica»³⁵²) entro la prosa de *I Promessi Sposi*. Per avvalorare l'ipotesi di una musicalità interna alla prosa manzoniana, bisogna pensare non tanto ai passi più noti, ma piuttosto ad altri meno «auscultati». Bisogna pensare, chiarisce Zanzotto, «al catalogo dei lanzicheneccchi (che rinvia alla fiaba, come alla filastrocca o ai cataloghi omerici)», o «alla descrizione della vigna di Renzo in cui si assiste ad una esplosione furiosamente ironica di rime [...] in una prosa fatta di versi, versetti, versicoli, proliferanti in un manierismo spericolatissimo che sembra, in certe sue volute, anticipare addirittura Gadda»³⁵³.

La descrizione della vigna di Renzo, «raro episodio di prosa espressivista» caratterizzata da un «agitatissimo *furor* nomenclatorio»³⁵⁴, offre l'immagine di una vigna abbandonata e sopraffatta da «erbacce»³⁵⁵, con l'aspetto di una «marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avene salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchiette, d'acetoselle, di panicastrelle e d'altrettali piante»³⁵⁶. Ciò che si profila agli occhi di Renzo è «un guazzabuglio di steli», «una confusione di foglie, di fiori, di frutti», tra cui «spighette, pannocchiette, ciocche, mazzetti ecc»³⁵⁷. Da questa descrizione densa di vezzeggiativi, diminutivi e peggiorativi, i quali concorrono ad aumentare la dose di quell'umorismo nero sottolineato negli interventi critici, Zanzotto preleva i quattro vezzeggiativi «*spighette pannocchiette/acetoselle panicastrelle*» e li

³⁵¹ A. Zanzotto, *Sul Manzoni poeta (Intervista)* [1973], in *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 208.

³⁵² A. Zanzotto, *Manzoni tra Inni sacri e I Promessi sposi (appunti per trasmissione radiofonica)* [1985], in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 210.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ A. Cortellessa, *Fisica del senso*, p. 140.

³⁵⁵ A. Manzoni, *I Promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 643.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem.

incarica di rappresentare quella «flora incondita e ribelle» del testo *Il cancello etimo...*, dove emerge, come in altri componimenti de *La Beltà*, una contrapposizione tra la molteplicità inesauribile della catena significante (*legioni*) e una carenza di significato:

Il cancello etimo, cancellare sbarrare.
Quasi defilato dalla vita
con media comprensione
di quanto sale intorno di quanto cede in me
cerco di stringere sulla parola «bene»,
pietra di un bene, nel sopra – il tempo stringe
Più fanciullo che la stessa musica
dell'azzurro serale, del Soligo in ambage(i)
e dolci esistenti sassi stagnazioni e filtri
più estraneo dello stesso-es
di lui stesso più in incognita, del verde
e dell'atmosfera specifica purissima
cui fui radice e oggi nemmeno concime.
Ora inesatta, ora tra le prime
al fischio, tra le ultime a distogliersi
da me, fieno sottile
(come sempre) aggrediente, fina aggressività di fonte
«*spighette pannocchiette*
acetoselle panicastrelle»
e ogni altra *flora incondita e ribelle*:
la *vigna* pesa trasuda e fa mamma-mamma,
il tomato rosso si acuisce, appetiti
di besti(oline) e insetti, premure e mandibole.
[...] ³⁵⁸.

Come si può notare, sono presenti tutti gli aspetti della botanica sinora affrontati. Il poeta ricorda il suo essere «*radice*» «*dell'atmosfera specifica purissima*» e si duole di non essere più «*nemmeno concime*». Accanto alle piante enumerate da Manzoni ritroviamo il *fieno sottile*, associato ad *un'aggressività di fonte*. Alla

³⁵⁸ A. Zanzotto, PROFEZIE O MEMORIE O GIORNALI MURALI, in TTP, p. 300. Il poeta ci tiene a ribadire in nota: «*spighette pannocchiette ecc.*»: sempre la vigna di Renzo», p. 321.

«marmaglia» e al «guazzabuglio» manzoniani Zanzotto risponde con una «*flora incondita e ribelle*». La trattazione della botanica da parte del poeta costringe ad affrontare un groviglio di questioni che esulano da una parafrasi testuale. Infatti, non è possibile sostenere la tesi, e questo componimento lo rende palese, che la botanica rappresenti semplicemente un tema. Essa, secondo un procedimento metonimico, si fa vettore di una molteplicità potenzialmente infinita (la botanica è parte di questa infinità). E il linguaggio è uno di questi fenomeni potenzialmente infiniti.

Solo in questo modo si possono inquadrare correttamente le *vegetalizzazioni ambigue* di Celan, la *rizomaticità* della poesia, le *erbe del visibile*, l'«*erbario brillantissimo di figure oniriche*»³⁵⁹, o la «*vegetazione del profondo*»³⁶⁰ che per Zanzotto caratterizza la scrittura di Leiris. Il *chaosmos* della vigna manzoniana, dunque, è associata alla «fermentazione delle possibilità del sistema linguistico», ad una proliferazione o esplosione di versi»³⁶¹. Si può certamente affermare che nell'immaginario zanzottiano il regno vegetale si presta come correlativo oggettivo dell'inesauribilità del linguaggio e costituisce una conferma di certe intuizioni di Bachelard secondo cui «la vita immaginaria vissuta in sintonia con il regno vegetale richiederebbe un intero trattato»³⁶². Nel capitolo dedicato all'immagine dell'albero Bachelard scrive della possibilità di parlare di una vera e propria dialettica tra «le verdi distese e la foresta, l'erba e l'albero, il ciuffo e il cespuglio, la verzura e la spina, la liana e il ceppo, i fiori e i frutti; poi l'essere stesso: la radice, il gambo e le foglie; poi ancora il divenire, segnato dalle stagioni fiorite o sfiorite». Di seguito parte dell'esortazione:

Finché non si intraprenderà uno studio sistematico di queste immagini fondamentali, la psicologia dell'immaginazione letteraria mancherà degli elementi per diventare una dottrina [...] come non capire che al mondo vegetale è legato un mondo della *rêverie* così

³⁵⁹ A. Zanzotto, Postfazione a *Età d'uomo* [1980], in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p.195.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ A. Zanzotto, *Sul Manzoni poeta (Intervista)*, cit., p. 208.

³⁶² G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Red edizioni, Como, 1997, p.219.

particolare da poter considerare moltissimi vegetali come stimolatori di *rêveries* particolari? La *rêverie* vegetale è la più lenta, la più riposata, la più riposante³⁶³.

Uno spunto utile alla catalogazione delle *rêveries* zanzottiane proviene da quel «finto manuale scientifico»³⁶⁴ o «trattato di scienza inesistente» che Lionni intitola *La Botanica parallela*³⁶⁵. Si tratta di piante, scrive l'autore di questo saggio sull'immaginazione, che le piante parallele «prima di essere piante, sono parole»³⁶⁶. Il soggetto del libro «non è una flora fantastica ma la fantasia stessa alla quale ho tentato di dare una sua solidità poeticamente misurabile»³⁶⁷. La «botanicità»³⁶⁸, l'unico appiglio che consente di riconoscere le piante parallele, «non è altro, infatti, che un aspetto particolare del concetto più esteso di “organicità”, qualità essenziale comune a tutte le cose della natura, quella cioè che generalmente ne caratterizza l'aspetto esteriore in maniera immediata e inequivocabile»³⁶⁹. L'organicità botanizzante è l'aspetto più evidente e anche più generale della flora parallela»³⁷⁰. Ci si dovrebbe chiedere, dunque, «se per caso la botanica, nella sua specificità, non sia interamente rizomorfica»³⁷¹, scrivono Deleuze e Guattari in *Mille piani* negli stessi anni (1980).

Se si analizzano in maniera incrociata il simbolismo di Zanzotto, Lionni e Deleuze, si scopre che per tutti e tre il regno vegetale è la figura più adatta a concettualizzare le efflorescenze della lingua: «la lingua [...] fa bulbo. Evolve per

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Cfr. presentazione da parte della casa editrice Adelphi: <https://www.adelphi.it/libro/id-1594>.

³⁶⁵ Si ricorda che il riferimento bibliografico è citato dallo stesso Zanzotto nello scritto su *Rizoma*. Bisogna citare, inoltre, il trattato scientifico di Goethe *La metamorfosi delle piante*, di cui l'opera di Lionni sembra una trasfigurazione.

³⁶⁶ Leo Lionni, *La botanica parallela* [1976], Roma, Carlo Gallucci editore, 2012, p. 27.

³⁶⁷ <https://www.adelphi.it/libro/id-1594>. Il ragionamento di Lionni si pone in forte contiguità con quello di Antonio Prete sull'arborescente zanzottiano come “solido” espediente per rappresentare l'infinito.

³⁶⁸ L. Lionni, *La botanica parallela*, cit., p. 66.

³⁶⁹ Ivi, p.67.

³⁷⁰ Ivi, p.85.

³⁷¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 51. Dopo qualche pagina si trova scritto: «Il cervello non è una materia radicata o ramificata [...] molta gente ha un albero piantato nella testa, ma il cervello stesso è più erba che albero» (p. 60).

gambi e flussi sotterranei [...] Essere rizomorfo significa produrre steli e filamenti che sembrano radici»³⁷². Da leggere accanto a questa asserzione lo scritto *Europa melograno di lingue* (1995), in cui Zanzotto dichiara:

In fondo io sono stato più un “botanico delle grammatiche” che un conoscitore, sia pur mediocre, di lingue. C’è qui un mio oscuro problema forse connesso a un certo modo di porsi del mio atto poetico. Ma appunto, navigando approssimativamente all’interno di queste grammatiche mi capita spesso il piacere di scoprire *fiori* particolari, *efflorescenze* meravigliose cui ben si possono paragonare tutte le lingue, *efflorescenze* anche pericolose.³⁷³

«Molti di coloro che scrivono», afferma Zanzotto in un intervento sulle pratiche traduttive, «si sentono anche un po’ giardinieri e botanici delle lingue, che essi apprezzano quasi come fiori in un erbario (fiori di grammatica, di lessico ecc.)»³⁷⁴. Dunque, si può affermare che tutta la poesia zanzottiana poggi sul connubio che vede uniti molteplicità linguistica ed esplosione vegetalistica. A conferma di ciò (*Eva, forma futuri...*), componimento tratto da *La Beltà*, dove il riferimento manzoniano appare estremizzato:

Eva, forma futuri.
Ma ora il bello e il bello
si fa sempre più inquietabile,
titillare e divezzamento, su ad altri centri,

³⁷² Ivi, p.52.

³⁷³ A. Zanzotto, *Europa melograno di lingue* [1995], in PPS, cit., p. 1355. Qualche pagina più avanti si trova l’espressione «si vedono fiorire delle belle traduzioni» (p. 1360).

³⁷⁴ Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l’essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, p. 477.

Un volume recente dal titolo interessante che studia l’impiego delle metafore vegetalistiche in ambito filosofico è il seguente: Michael Marder, *The philosopher's plant: an intellectual herbarium*, New York, Columbia University Press, 2014.

il bello punta al sublime,
 l'*uccello giardiniere* sbeccuza e sceglie
 bello da bello e butta su,
 ahi mai ci arriverò,
 e: scontemplare smuovere da un fascino
 per *riaffastellare* in un altro fascino
 e: origine del cono sublimizzante
 si *abbarbicano* si *avvinghiano* soffocano
 picchiano i nomi
 saltano uno sull'altro nomi e cromi
 – a proposito del fascino –
 – tentativi d'iperbole –
 ora non più una *mille vigne di mille Renzi* bolle
 su verso il sublime, [[blu-münchhausen
 alchechengi fucsie eliotropi qui ad esempio per primi
 e agostismi e settembrismi e altro
 e poi *grandi depositi di termini botanici*
 che mai realizzeremo – in quei luoghi male s'aggancia
 il fatto semantico al fatto fonemico ma tutto
 s'insegue sfreccia spara a vista
 insegna e disinsegna graffe laccioli asole
 urti suspense prevedibilità –,
 è forte *l'ikebana si ikebanizza il mondo finalmente*
 [...] ³⁷⁵.

Nell'inarrestabile slittamento del significato, i significanti scivolano l'uno sull'altro creando grandi «depositi di termini botanici»³⁷⁶. Come scrive Picchione, «nella manzoniana vigna di Renzo la vertigine dell'innunerevole rende il significato sempre sfuggente, imprevedibile»³⁷⁷. A questa osservazione Dal Bianco

³⁷⁵ A. Zanzotto, *Eva, forma futuri...*, in TTP, cit., p. 293. Nel testo *Certe forre circolari...* si trova un altro riferimento manzoniano: «don Abbondi in cerca/dell'erboristeria del coraggio» (*Il Galateo in bosco*, p. 529).

³⁷⁶ Ibidem. Il testo *Eva, forma futuri...* registra la prima occorrenza del termine «botanica». Poi si avrà «botanicamente» (*Il Galateo in bosco*, p. 588); «tutta la botanica allarmante delle piogge» (*Il Galateo in bosco*, p. 593), «Non esiste botanica, né bisogno di botanica/è essa atona a questi fieni/e a tutto il vegetabile ogni idea di botanica» (*Sovrimpressioni*, p.863).

³⁷⁷ Cfr.: J. Picchione, *Dall'assenza al desiderio*, in "Letteratura Italiana contemporanea", IX, 24, maggio-agosto 1988, pp.331-51. Riportando un seminario di Lacan del '58, Picchione appunta: «Nessuno mai è riuscito ad appuntare un significato ad un significante; mentre è possibile

aggiunge che la vigna - violenta e sfacciatamente bella- già nell'*Ecloga V* designava la complessità del reale³⁷⁸ e che in questo testo il compito del poeta, simboleggiato dall'*uccello giardiniere*, una specie realmente esistente, «è di mettere ordine (l'*ikebana*) in questo caos botanico “dando di becco” nel *sublime*, ossia attingendo all'origine della significazione, in quello *spessore* originario dove si annulla l'arbitrarietà del segno linguistico»³⁷⁹.

[...]

a caccia più dentro fino a dare nello spessore
a dar di becco nel sublime-blime moltiplicato
per il molteplice-plice

[...] ³⁸⁰.

appuntare un significante ad un significante e vedere quel che avviene. Ma in questo caso si produce sempre qualcosa di nuovo...ossia il nascere di una nuova significazione».

³⁷⁸ Cfr. Dal Bianco, Nota a *Eva, forma futuri...*, in PPS, cit., p. 1510.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ A. Zanzotto, *Eva, forma futuri...*, in TTP, cit., p. 294.

II. La *Rêverie* geologica

Il paragrafo precedente si concludeva con un accenno al sublime nel contesto più ampio dell'immaginario vegetalistico. Certamente, si incorrerebbe in un'inesattezza se non si desse conto della rilevanza di un'altra importante componente dell'immaginario del poeta, quella geologica. Il saggio su Montale *L'Inno nel fango* (1953), *Silicio, carbonio, castellieri* di Fosfeni (1983) e la raccolta *Conglomerati* (2009) offrono indizi imprescindibili per una trattazione del tema. A istituire una possibile reversibilità tra vegetale (nello specifico il frutto) e minerale, e quindi a giustificare l'interrogativo che informa il titolo di questo paragrafo, è Gustav Jung, secondo cui la pietra, dalla natura «incorruttibile», sarebbe contemporaneamente «seme»³⁸¹. Come viatico ad un discorso di questo tipo si può leggere un componimento giovanile di Zanzotto in cui viene fatta menzione di «*gemme di pietra*»:

Sandro Nardi

Voi nell'ombra colori prigionieri,
forme inclinate a un torbido crepuscolo
verde che greve ti prostri a monti e piogge
case segrete, voi gemme di pietra
Ma dal deserto e dal sonno sussulti
tu luce, tu mondo in ascesa
e quanto v'è di non nostro, d'inferno
anche nell'ombra per te ci somiglia.

³⁸²

³⁸¹ C.G. Jung, *Studi sull'alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 285.

³⁸² A. Zanzotto, *Sandro Nardi*, in TTP, p. 1124. Il testo risale al 1951. Altre espressioni degne di interesse nei versi giovanili sono «io tra poco sarò come la pietra» (TTP, p. 1132); in *Figura*: «il vento si è rattappito/lucertola delle pietre/e delle fessure» (p. 1142).

Come già accennato, agli anni Cinquanta risale *L'Inno nel fango*, saggio sull'immaginario geologico montaliano, dove espressioni come «bosco fossilizzato»³⁸³ o «selva delle forme consunte»³⁸⁴ esplicitano un'oscillazione tra vegetalismo e mineralismo che informa vari punti del *corpus* poetico zanzottiano: «come da ogni animante animato vegetale minerale»³⁸⁵ (*La Beltà*), «ma tra tanti profumi e grasso/sexo animal-vegetal-minerale»³⁸⁶ (*Il Galateo in bosco*), «cellule-sfere minerali/follemente suboceaniche»³⁸⁷ (*Fosfeni*); da quest'ultima raccolta bisogna citare *SILICIO, CARBONIO, CASTELLIERI*, glossato nel commento autoriale come segue: «carbonio e silicio intesi come suoni-simboli; mineralità che reggela vita e mineralità pura, ma in attesa di sviluppi da S.F. (soprattutto per il *logos in silicio* nei calcolatori) [...]»³⁸⁸.

Se si vuole interpretare l'immagine di un *logos* mineralizzato tenendo presente il quadro finora delineato (linguaggio come *vegetabile* molteplice), bisogna accettare la possibilità di una diramazione tra linguaggio, nell'accezione di qualcosa privo di costrizioni, *incoercibile*) e un *logos* correlato a delle restrizioni che inibiscono la libertà del parlante-scrittore. Se questa idea non soddisfacesse, allora bisognerebbe sostenere l'ipotesi di una reversibilità tra minerale e vegetale: Zanzotto stesso associa le due immagini della *fruttificazione* e della *crystallinità*³⁸⁹. Prima di trarre delle conclusioni, sarà opportuno vagliare i contesti in cui il poeta attinge ad un bacino semantico riferibile alla litosfera. Così in *Fosfeni*:

[...]

³⁸³ A. Zanzotto, *L'Inno nel fango*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 19.

³⁸⁴ Ivi, p. 15.

³⁸⁵ A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, p. 308.

³⁸⁶ A. Zanzotto, (*ILL*) (*ILL*), p. 589.

³⁸⁷ A. Zanzotto, *Periscopi*, p. 653.

³⁸⁸ Nota di A. Zanzotto a *SILICIO, CARBONIO, CASTELLIERI*, p. 679.

³⁸⁹ A. Zanzotto, Introduzione ai *Cento Haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, Milano, Longanesi, 1982. La presentazione di Zanzotto si trova nel volume *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit, p. 353. Il discorso sugli haiku verrà affrontato più avanti.

O nel viola esausto, come di febbre che va disperdendosi,
pareva giusto coltivare
logos in carbonio logos in silicio
come smarginati smarriti qui a generare presente
[...] ³⁹⁰.

A proposito della raccolta *Fosfeni* Dal Bianco parla di una poesia entrata nel «sentimento della terza età con una determinazione pari all'umiltà e alla leggerezza con cui ribadisce la nostalgia di una trasparenza totale»³⁹¹. Questa trasparenza, che ricalca quella minerale del cristallo, si eleva a metafora del libro: «questo cristallo in *Fosfeni* si chiama *logos*»³⁹². A tale riguardo si rivela remunerativo un parallelismo con l'analisi condotta da Blumenberg sulla metaforologia ruotante intorno al concetto di «leggibilità del mondo». Nel capitolo dedicato a Goethe, ad esempio, si trovano delineate due componenti dell'immaginario dello scrittore: una da ascrivere al paradigma vegetalistico (*La metamorfosi delle piante*³⁹³), l'altra da riferire a quello geologico. Nell'«enorme» regno vegetale Goethe scorge una possibilità di «semplificazione» che permette di venire a capo anche del «più difficile dei problemi»³⁹⁴. L'opera di Goethe fornisce degli esempi notevoli per un possibile ampliamento di prospettiva sul tema del vegetalismo, in special modo nel suo considerare la pianta come un organismo totale e allo stesso tempo soggetto a diversificazione, crescita, espansione. Come

³⁹⁰ A. Zanzotto, *SILICIO, CARBONIO, CASTELLIERI*, p.623.

³⁹¹ S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. XLVIII.

³⁹² Introduzione di Dal Bianco a *Tutte le poesie*, cit., p. XLVIII.

³⁹³ *Metamorphose der Pflanzen* fu pubblicata nel 1817 in *Morphologie* I,1, ora in *Opere*, Sansoni, Firenze 1961, vol. V. Un'edizione recente italiana della *Metamorphose* è *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi; traduzioni di Bruno Groff, Bruno Maffi, Stefano Zecchi, Parma, Guanda, 2008.

³⁹⁴ Goethe, *Lettere di Wolfgang Goethe alla signora von Stein*, Mondadori, Milano, 1959, Vol. II, p.381. Da considerare, anche, l'espressione *Urpflanze* che si trova nel *Viaggio in Italia*: «Alla presenza di tante forme nuove e rinnovellate, mi saltò in testa la mia antica fantasia: perché in tanta ricchezza di vegetazione non dovrei scoprire la *Urpflanze*, la pianta originaria? Una tal pianta ci deve pur essere: diversamente, come potrei riconoscere che questa o quella figura è una pianta, se non fossero tutte formate sopra un solo modello?», in J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Zaniboni, Sansoni, Firenze 1948, vol. III, p. 32.

mette in luce Paci, «l'atteggiamento goethiano verso l'idea vivente, verso un precategoryale che abbia tutto ciò che ha la categoria, ma sia fresco e vivo, sì che in esso la freschezza coincida con l'intelligibilità ci propone una scienza originaria e una scienza dell'originario³⁹⁵. Ciò che più strettamente interessa dell'immaginario goethiano è proprio l'oscillazione tra vegetalismo e mineralismo. Secondo Blumenberg, Goethe era attirato dalla geologia e dalla mineralogia poiché vi scorgeva una forma di "consolazione": «I motivi di consolazione stavano nella solidità dei processi: cristallizzazione come parola-chiave per la genesi mitissima del molto solido, metafora della crescita dell'inorganico; inoltre coagulazione, come metafora ricavata dal marmo, e il suo uso elevato a risoluzione»³⁹⁶. Così per Goethe «le pietre sono maestri muti; esse rendono muto l'osservatore, e il meglio che si può imparare da loro è di non comunicare»³⁹⁷. Ciò gli appare evidente nella nuvolosità del marmo, da cui desume la metafora della coagulazione: «Momenti del divenire di questo tipo, nel regno minerale, ne troviamo più di quanto di solito si pensi, e in futuro userò qui il termine *coagulato...*»³⁹⁸. Questo coagulare per Blumenberg non è storia primordiale ma ininterrotto presente. Per tale ragione, minerale e fossile restano agli antipodi, «e il criterio di questo iato è che la ragione deve poter reintegrare di fronte a sé ciò che solo dalla ragione deve essere sorto»³⁹⁹.

Come poi chiosa, «l'organico è eloquente, l'inorganico è muto: e nel suo silenzio si dischiude la letteralità con la quale dev'essere intesa l'affermazione che non ci può essere una geologia»⁴⁰⁰. In sintonia con l'idea goethiana sull'affidabilità del minerale - ma la preposizione di Goethe dovrebbe essere ribaltata in una che dica l'inevitabilità della geologia - si dà il giudizio di Zanzotto attorno al significato di alcuni elementi caratterizzanti l'universo poetico montaliano.

³⁹⁵ E. Paci, *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe*, in "aut aut", 277-278, pp. 4-18.

³⁹⁶ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 223.

³⁹⁷ Cfr: J.W. von Goethe, (*Fragmentarisches*) zu *Geologie und Mineralogie*, in *Werke*, Vol. XVII, P. 625.

³⁹⁸ Ivi, p. 477.

³⁹⁹ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 224.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

Lo scritto *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, ad esempio, stabilisce una corrispondenza tra la figura della “maceria” (o “breccia”) e il principio di una «forma di sicurezza, di resistenza»⁴⁰¹. Secondo la lettura antropologica di Zanzotto, i resti minerali vegetali e animali tendono verso «una continua tensione verso un significato, sia pure ridotti ad un nucleo»⁴⁰². La scoria (o il detrito, il residuo) sono il «riscontro di certo modo del vivere che sente se stesso come ab-iezione», e «costituiscono un tema che percorre tutta l’opera di Montale e che è stato messo in rilievo fin dalle prime chiose a *Ossi di seppia*, titolo emblematico che gli si riconnette»⁴⁰³. Il tipo di detrito che penetra nella poesia montaliana presenta per Zanzotto una «*nettezza originaria* connaturata alla pietra, una durezza da *monumentum*»⁴⁰⁴; nella fattispecie gli *Ossi di seppia*, che alludono ad una già acquisita perfezione e che rappresentano la perenne vitalità del mare, «si apparentano a tutti quei materiali vivissimi nell’opporli a una disintegrazione totale, a quelle scaglie di cui l’iridescenza (disposta sempre a riapparire in paesaggi, occhi[...]) è una seconda natura ed è genesi «di un mito visivo-oculare che può toccare tutta la gamma degli esistenti, fino alla donna e a un fantasma onirico»⁴⁰⁵. Come operazione preliminare alla trattazione della geologia zanzottiana si dimostra molto utile tenere in considerazione la terminologia mineralogica impiegata dai critici. Valgano come esempio le osservazioni di Battistini, secondo cui Zanzotto «mostra di possedere un’intelligenza *geologica e ctonia*, per quella sua ricerca di immagini e intuizioni che provengono da un fondo lontanissimo»⁴⁰⁶; il giudizio di Dal Bianco per il quale «il testo di Zanzotto è una specie di calamita fatta di strati e sovrastrati convergenti» o un «agglomerato densissimo di senso il cui fine ultimo è lo

⁴⁰¹ A. Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, p. 21.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 22.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ A. Battistini, *L’intelligenza geologica di A. Zanzotto*, in “Poetiche”, 1-2002, cit., p. 42. Corsivo mio. La ricerca poetica di Zanzotto, continua Battistini, nasce in «una situazione da *Deserto dei tartari*, con la lingua che allunga i confini del conoscibile e del dicibile con una vocazione e un’ansia asintotica dell’infinito».

sfondamento del reale»⁴⁰⁷; per Noferi la poesia di Z. si presenta come insieme di «strati psichici, dunque, strati biologici strati geologici, storici, implicati e complicati tra loro; ma composti, tutti, da molteplici “singolarità”⁴⁰⁸; nella postfazione ad *Aure e disincanti* Villalta discetta sulle peculiarità della saggistica zanzottiana, da cui enuclea la capacità di formare *nuclei, concrezioni* di parole e riflessioni, sulle quali egli torna, riprendendo e *scavando* ulteriormente dentro di sé il testo, esponendolo a nuove prove di resistenza»⁴⁰⁹; Bertoni intitola un suo intervento su Zanzotto *Geologie poetiche*⁴¹⁰. Zanzotto, a sua volta, nell’operazione critica rivolta alla produzione di Montale, definisce «ogni» suo libro come «concrezione perlifera»⁴¹¹.

⁴⁰⁷ S. Dal Bianco, *Margini, scampoli e babau*, in *Poetiche*, cit., p. 58. Corsivo mio.

⁴⁰⁸ A. Noferi, *Per Andrea Zanzotto: Sovrimpressioni*, in *Poetiche*, cit., p. 34.

⁴⁰⁹ G. M. Villalta, *Novità di una riedizione*, in *Aure e disincanti*, cit., p. 466.

⁴¹⁰ A. Bertoni, *Geologie poetiche*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Edizioni Aspasia, Bologna, 2008.

⁴¹¹ A. Zanzotto, *Da “Botta e risposta I” a “Satura”*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 36. Corsivo mio.

1. Unità e frammento: un *logos* granulare

Le questioni principali sollevate dalla metaforologia geologica sono da ricondurre a due ordini di idee. Il primo rimanda all'idea di una resistenza-solidità aggregativa, assimilabile a quella di originarietà autentica ("incorruttibile"): il paradigma individuato da Blumenberg ne *La leggibilità del mondo*, relativo alla corrispondenza tra la solidità dei processi e consolazione, può fungere da buon termine di paragone.

Il secondo ordine, strutturato a partire dal concetto di "deiezione" (soprattutto nel *Galateo in bosco* e in *Fosfeni*), contempla uno spettro di figure che combaciano in parte con quelle montaliane, dalla scoria-detrito all'escremento. Caso esemplare è costituito dalla raccolta *Fosfeni* (1983), che mette in campo una serie di tematiche tra loro intrecciate o, per meglio dire, costruite su una polarità: se da una parte il titolo rimanda al fenomeno ottico che determina lampi visivi in assenza di luce, cioè ai «vortici di segni e punti luminosi che si avvertono tenendo gli occhi chiusi (e comprimendoli) o anche in situazioni patologiche»⁴¹², dall'altra essa fa cenno ad una residualità che rimanda al campo semantico minerale (la scheggia). Fattore, quest'ultimo, che intacca e modifica la rappresentazione stessa del fenomeno linguistico.

Infatti, se si segue la pista dell'"indistinzione", cui il "residuo" rimanda, si può affermare con Lorenzini che «ci si ritrova a diretto contatto con i fosfeni di una verbalità fatta di residui, di scaglie e schegge dalla luminosità intensa e intermittente»⁴¹³, in un contesto in cui la parola poetica «non si cura più di segnalare la «propria diversità rispetto al quotidiano linguaggio della comunicazione»⁴¹⁴. Se ad una prima analisi può risultare una contraddizione tra

⁴¹² Nella nota che pospone a *Fosfeni*, Zanzotto specifica che la raccolta deve essere letta come seconda parte di un'improbabile trilogia e che essa deve essere intesa come «residualità», come «nord» che sfuma entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia», TTP. p.679.

⁴¹³ N. Lorenzini, *Fosfeni*, "Il piccolo Hans", XI, 41, gennaio-marzo 1984, p. 186.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

«la metafisica della luce» associata al titolo *Fosfeni* e «il livello biologico di un esistere come sedimentazione materica»⁴¹⁵, ad uno sguardo più attento si potrà constatare che il pendolarismo tra alto e basso, asceti e cristallizzazione terragna, può essere giustificato con un'intenzionalità autoriale che consiste nel volere aggirare, attraverso «tale compatto materico», «ogni tentazione di rifugio o di abbandono metafisico»⁴¹⁶: «vi si denuda una cristallografia/del tutto, finalmente, indolore, e poi joni e basta, deriva/di mai accertabile splendore»⁴¹⁷.

Sulla stessa linea dell'interpretazione di Lorenzini si può collocare la lettura di Luperini, secondo cui «l'ascesa alpestre» comporta «la ricerca di un campo visivo più vasto, cui dovrebbe fornire ausilio il gelo della chiaroveggenza intellettuale»⁴¹⁸. Per il critico la “presunzione” visiva della mente è la chiave del campo semantico forse cardinale di *Fosfeni*: periscopi, fibre ottiche da un lato; logos, esattezza matematica, e persino logaritmica dall'altro. È lo stesso Zanzotto, del resto, a giustificare una lettura che invita ad una convergenza dei due piani: «l'altezza transmentale e la verticalità mistica non si potranno separare, come nell'indistinguibile alto o basso di una sfera, dalle profondità materiche»⁴¹⁹. La connessione tra queste due dimensioni, per Luperini, permette la definitiva presa di distanza dal pensiero heideggeriano «(si comincia col proclamarsi pastori dell'essere e si finisce col ritrovarsi col pastorale in mano)»⁴²⁰. Per riassumere la posizione di Luperini, «l'altezza può essere raggiunta anche per via d'immersione nel profondo». Il poeta, dunque, mirerebbe a trasmettere l'escursione vertiginosa tra le «animali deiezioni dell'uomo e la vastità stellare:

[...]

mi sono adeguato a voi divote
e umili *demarcazioni territoriali*

⁴¹⁵ N. Lorenzini, *Fosfeni*, cit., p. 193.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ A. Zanzotto, *Varietà del rosa e ioni*, in TTP, p. 634.

⁴¹⁸ R. Luperini, *Gel*, in “alfabeta”, V, 52, settembre 1983, pp. 7-8.

⁴¹⁹ Cfr. A. Zanzotto, *Intervento*, in “Ateneo Veneto”, XVIII, 1-2, pp. 170-178, 1980.

⁴²⁰ R.

deposte da quanto è più *chimicamente* animale –
e mi apriste in incalcolabili avanti
afferandomi ai collassati cieli ai loro ammanchi
palpitanti!
[...] ⁴²¹.

Come anticipato, il cristallo è la metafora tipica del libro che sarà in grado di conservare anche per il futuro la memoria dell'umano. Questo cristallo, affermava Dal Bianco, si chiama *logos*⁴²². L'immagine del cristallo mira a comunicare un'idea che si potrebbe definire ottimistica, proiettata verso il futuro e destinata a far brillare quello che oramai è un linguaggio scheggiato. Proprio in virtù di una granularità, che ha in sé sia l'unità sia la frammentarietà, si verifica ciò che Zanzotto aveva ipotizzato per Montale, cioè che «tutti gli elementi della deiezione restano puliti fin che riescano ad isolarsi, bruciando uno spessore negativo in cui si trovano immersi»⁴²³. Si assiste ad una lotta, a detta di Lorenzini, tra una segreta speranza di ricomposizione e l'emergenza della datità del reale, spastica, frantumata, smagliata»⁴²⁴. La pista più agevole da seguire per leggere *Fosfeni*, pertanto, è quella che porta al *Logos* miniaturizzato, luogo di una «*borboleta fosforica*»⁴²⁵. Si assiste alla riduzione della capacità raziocinante a «un vegetale livello minimo», non garantito, *rasoterra e rasoombra*⁴²⁶. Lorenzini, d'accordo con Luperini, parla di «spiraglio materialistico e leopardiano», di «materialità residuale della parola poetica», di «materialità residuale della vita», lontane entrambe dalla totalizzazione ideologica.

L'unica possibilità totalizzante è rinvenibile nel campo della simbologia. La figura del ghiaccio, ad esempio, condensa solidità minerale e luminosità del

⁴²¹ A. Zanzotto, *Collassare e pomerio*, in TTP, p. 628.

⁴²² Introduzione di Dal Bianco a *Tutte le poesie*, cit., p. XLVIII.

⁴²³ A. Zanzotto, *Da Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, p.22.

⁴²⁴ Ivi, p. 187.

⁴²⁵ A. Zanzotto, (*Loghion*), TTP, p. 629.

⁴²⁶ Ivi, p. 630.

lampo mentale: «*Strati per delizia ghiacciati*»⁴²⁷, «*Ogni fucina di lucciola-ghiaccio/emersa nel buio delle altitudini/dove è blasfemo qualunque sforzo a orientarsi*»⁴²⁸. Delizia da interpretare, ancora una volta, sotto la lente dell'idea di fissità-immobilità, sovrapponibile ad un processo di cristallizzazione:

Raccolgo, è certo, nel bello dello stordimento,
col più *granulato impetrare*
quanto v'è di silenzio – ed è tanto
Dove si forma l'intorno e s'acclima
ad altri sottili doveri e diritti

O nelle sperperate del greto tesaurizzazioni
cui *vitreocupo* s'avvena
quanto v'è d'acqua – ed è tanto

Orientata da folli fierezze e deficienze
e cupi idiomi
precipitata entro l'*idioma*
a moltiplicarne le spine i *ghiaccioli*
[...]»⁴²⁹.

Se in Montale l'inorganico assume la forma dell'indifferenziato, Zanzotto procede ben oltre un «sentimento della mineralità quale “calma sovrumana”»⁴³⁰, per sconfinare verso uno stato d'ibernazione:

Andar su verso un bosco che si rarefà in roccia e infine in nevi, dunque, verso un Nord sempre più sfumato, senza tempo, possibilmente in un vuoto di tempo: quello che è lo spazio della morte, allora, potrebbe anche essere semplicemente lo spazio dell'ibernazione. C'è una forma di ammicco, beninteso, che smentisce anche le forze, le

⁴²⁷ A. Zanzotto, (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*), p. 660. Una ripresa del tema del ghiaccio e di quello lacustre si riscontra nella sezione *Lacustri*, in *Conglomerati*.

⁴²⁸ A. Zanzotto, *Periscopi*, in PPS, cit., p. 654.

⁴²⁹ A. Zanzotto, (*Anticloni, inverni*), in TTP, p. 665.

⁴³⁰ Ivi, p. 23.

bravure dell'ibernazione; perché l'ibernazione è anche il semplice congelamento da congelatore, che qui traspare sempre accanto alla presenza dei ghiacci con la loro presunzione di eternità. In ogni caso la chiave di lettura di questo libro è fuori da questo libro.⁴³¹

La simbologia destinata a raffigurare questo logos residuale attraversa vari processi, ora interessata da maggiore solidificazione, ora meno. Il gel rientra in questa gamma di sostanze fluide a metà strada tra stato liquido e stato solido. L'immagine del *gel* permette di condensare sia l'idea di detrito sia l'idea di una sostanza agglutinante che tenga uniti, o *coaguli* (per riprendere un termine caro a Goethe), gli elementi disgregati. Il verbo stesso "coagulare" ricorre spesso nella poesia di Zanzotto. Di seguito alcuni esempi:

[...]
«Dormo»? Ma che è questo somatico, mentale
attimo. Che *coagulo* o vetta?
Che va emergendo, oro valore sale;
che sapore mi serra nella sua selva stretta
[...]⁴³².

[...]
oh recupero in suicidio, *coagulamento* nell'atto-uno, infine.
E invece rievocazione-doping per interposta persona, esalazione di
[[cine.
[...]⁴³³.

[...]
anche quando sei sasso liscio e sterile,
fiorisci anche mentre uccidi; *coagulata*, ribolli.
[...]⁴³⁴.

⁴³¹ A. Zanzotto, *Su "Fosfeni"*, in *Dirti* "Zanzotto, cit., p. 27.

⁴³² A. Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza*, p. 274.

⁴³³ A. Zanzotto, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, p. 393.

⁴³⁴ A. Zanzotto, *Filò*, p. 491.

[...]
Precipitare fuori bacio, *scoagularsi*, venire a portata
d'ogni possibile oscuro
[...] ⁴³⁵.

Le varie figure assimilabili al residuo confluiscono, spiega Zanzotto, nell'immagine della scopa:

Il tema della scopa, che appare numerose volte, anche nella sua banalità, allude precisamente a questo essere buttato fuori campo come un residuo, come un truciolo palazzaschiano o addirittura sbarbariano, riprodotto in forma di trattino. Il *Lògos* grande, massimo- [...] diventa minimo, metamorfico [...] è ciò che crea un ponte, un'unione, ma anche un intralcio, una spaccatura. ⁴³⁶

Di nuovo l'autore pone una contraddittorietà indistricabile. Il logos è sia connettivo sia disgregativo, unione e spaccatura. Come uscirne? Un tentativo di risposta verrà presentato nel paragrafo dedicato a *Conglomerati* (2009), titolo che racchiude entrambe le direzioni: il conglomerato, che è un insieme di frammenti, si dà come «metafora globale» ⁴³⁷ che racchiude l'intenzione zanzottiana di far combaciare gli opposti, il tutto e il nulla.

⁴³⁵ A. Zanzotto, (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), p. 544.

⁴³⁶ A. Zanzotto, *Su Fosfeni*, cit., p. 29.

⁴³⁷ A. Zanzotto, *Sul Manzoni poeta (Intervista)*, cit., p. 208.

2. *Conglomerati*: una metafora viscosa

Il grande significato che l'immagine geologica riveste per il poeta è testimoniato dalla raccolta *Conglomerati* (2009), titolo che non solo compendia una poetica specifica, ma che «nasce» - scrive Zanzotto riferendosi al carattere «rivelatore» e «decisivo» connaturato ai titoli dei suoi libri - «come individuazione di una struttura in mezzo a un coacervo»⁴³⁸. Il conglomerato, dunque, nasce come struttura che sia sinonimo di una praticabilità linguistica e simbolica entro un reale percepito dal poeta come «abnorme e incontrollabile», al limite dell'«informe»⁴³⁹. In altri termini, e con il supporto dell'etimologia del termine (dal lat. *conglomerare* "aggomitolare"), si può affermare che l'immagine assume su di sé l'idea di una solidità-unità da contrapporre a quella che Zanzotto etichetta come «catastrofe del simbolico»⁴⁴⁰. La fondatezza di tale ipotesi di lettura è presto confermata da Zanzotto in un intervento dedicato ai *Diari* montaliani, dove rivela implicitamente un carattere fondamentale della propria idea di scrittura. Nelle fasi precedenti ai *Diari* ogni libro di Montale si presentava, spiega Zanzotto nel 1982, come una «improbabile *concrezione perlifera*», da cui fuoriusciva una «vita tutta bloccata o incrinata, ma organicamente tenuta insieme come da un *colloide* stupendo, da una *resina* freschissima e insieme millenaria»⁴⁴¹. Già nel 1963

⁴³⁸ A. Zanzotto, *Autoritratto*, in PPS, p. 1209. Nello scritto *Nuovi orizzonti di Cesare Ruffato* Zanzotto così dichiara: «I titoli in fondo sono l'ovocellula in cui è racchiuso il libro intero», in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p.369.

⁴³⁹ A. Zanzotto, *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, in AA.VV., *Dirti* Zanzotto, cit., pp. 123-126.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ A. Zanzotto, *La freccia dei Diari*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 39. Corsivo mio.

Zanzotto definiva l'atto dello scrivere come «cemento», ponendo le fondamenta di un'estetica basata su una parola “adesiva” (coagulante), che diverrà esplicita solo nell'ultima raccolta, *Conglomerati* (2009) appunto.

Se il vegetalismo “parassita” buona parte della produzione zanzottiana, rispondendo all'esigenza di rappresentare un certo vitalismo e dell'essere e della lingua, il mineralismo si dà come stratagemma per restituire le infinite stratificazioni del mondo e dell'oggetto libro, immaginato in *Autoritratto* come «una serie di strati di polvere, venuti a depositarsi su qualche cosa, per una specie di *fall-out* di minime segrete esplosioni, che ricadendo acquisisse uno spessore»⁴⁴². Come afferma Bertoni in *Geologie poetiche*, la geologia si pone come vero e proprio paradigma conoscitivo, anche sul piano tecnico: «il paradigma conoscitivo di una possibile-necessaria relazione tra poesia e scienza, se pensiamo alle stratificazioni in verticale di materiali compositi differenziati che ogni testo poetico, in quanto organismo linguistico, porta con sé»⁴⁴³. Stratificazioni, marginalità sono i “sintomi” di un «divagare psichico» che «accoglie qualunque fuga prospettica, lo squarcio verso il profondo e lo slittamento in lateralità»⁴⁴⁴. Già in *Idioma* si leggeva: «la vera lingua è in un'altra, all'ultima,/lateralità,»⁴⁴⁵. E ne *Il Galateo in bosco* il luogo-lingua è paragonato ad «una potenziale sovrapposizione di tutto su tutto» e il testo «strutturato da mille *pointillés* o incrinature»⁴⁴⁶. Si tratta di immagini di cui Villalta mette in mostra i meccanismi nell'introduzione a *Prospezioni e consuntivi*, titolo scelto da Zanzotto come intestazione alle prose raccolte all'interno del volume *Le poesie e prose scelte*. Ciò che interessa rilevare, oltre al fatto che “prospezione” appartiene alla terminologia geologica con il significato di

⁴⁴² A. Zanzotto, *Autoritratto*, cit., p. 1208.

⁴⁴³ A. Bertoni, *Geologie poetiche*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Edizioni Aspasia, Bologna, 2008, p. 157.

⁴⁴⁴ N. Lorenzini, *Fosfeni*, cit., p. 192.

⁴⁴⁵ A. Zanzotto, *Nix Olympica*, cit., p. 771.

⁴⁴⁶ A. Zanzotto, *Su “Il Galateo in bosco”*, cit., p. 1218.

“esplorazione del sottosuolo” (ricognizione)⁴⁴⁷, è che «il presupposto fondamentale comune a tutti gli scritti zanzottiani di “poetica” è l’impossibilità di parlare della poesia dal luogo in cui la poesia stessa ha origine». Per quanto il poeta si trovi nella necessità di parlarne, chiarisce Villalta, «è costretto a muovere da un luogo sempre decentrato», per il carattere profondamente altro della “visione”, ovvero di un’esperienza che intacca così addentro il legame tra il dire e l’essere da farsi perciò indicibile»⁴⁴⁸.

Si può affermare che il conglomerato si ponga come metafora “paradigmatica” nel senso in cui Blumenberg si serve dell’aggettivo in *Paradigmi per una metaforologia*. Nella prefazione italiana all’edizione del 1969 Enzo Melandri, esemplificando la tendenza di filosofi e critici a servirsi di figure geologiche, definisce il senso letterale di un testo come uno «stadio estremo di degenerazione di antichissime, ormai dimenticate metafore un tempo assolute. È il terreno alluvionale, si potrebbe dire formato dalla disgregazione e commistione di originarie rocce metaforiche»⁴⁴⁹.

Per quanto attiene al senso letterale della parola “conglomerato”, si può dire che esso sia una roccia sedimentaria clastica coerente, costituita da frammenti grossolani di rocce preesistenti trattenuti da una matrice di diversa natura (calcare, argilla, silice, ecc.) detta cemento⁴⁵⁰. Come Zanzotto si premura di spiegare in una nota al testo *Misteri climatici (Conglomerati)*, la raccolta continua «l’esperienza del lavoro secondo sporadici nuclei, iniziata nelle opere successive a *Idioma. Correnti minime in rischio di insabbiamento*»⁴⁵¹. Come giustamente scrive Dal Bianco, i «conglomerati sono dunque ancora, come tante figurazioni del passato,

⁴⁴⁷ Un elemento interessante da sottolineare è di carattere etimologico: “prospezione” viene dal latino *prospicere*, cioè “guardare innanzi”. Si tratta di un verbo che riunisce sia la tendenza allo scavo sotterraneo, tipico di Zanzotto, sia la proiezione verso un futuro (semplice o anteriore che sia. Cfr: il testo *Futuri semplici - o anteriori*). Geologia e temporalità vanno di pari passo nell’immaginario zanzottiano. Questo aspetto verrà ampliato nella seconda parte del lavoro.

⁴⁴⁸ G.M. Villalta, “Prospezioni e consuntivi”, in PPS, cit., p. 1711.

⁴⁴⁹ E. Melandri, *Introduzione* a Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. VIII.

⁴⁵⁰ www.treccani.it/vocabolario/.

⁴⁵¹ A. Zanzotto, Nota a *Misteri climatici*, in TTP, cit., p. 987.

nuclei di resistenza, detriti da salvare, sedimenti ancestrali, ma sono anche e soprattutto neo-concrezioni irrazionali, qualche cosa che la poesia è riuscita a creare in sé e per sé, o a partire da polveri e ceneri, grazie a una sorta di automatismo inerziale»⁴⁵².

Per trovare una dichiarazione di poetica che aiuti a leggere nella giusta prospettiva la raccolta, bisogna guardare all'intervista che il poeta rilascia a Laura Barile nel 2007, un intervento che, nella sua brevità e concisione, si rivela imprescindibile per contestualizzare l'ultima produzione del poeta. In una delle risposte fornite in questo libricino dall'eloquente titolo *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, Zanzotto afferma di aver tratto la metafora geologica «dalle sabbie mobili asciutte che esistono in certi deserti asiatici» e che essa «può essere letta alla luce di un cambio di prospettiva nel rapporto con la scrittura»: «gli ultimi libri che scrivo li vedo come quei fiumi che scendono alle spalle dell'Himalaya, verso le zone desertiche del centro dell'Asia»⁴⁵³.

L'aggettivo che mi è parso opportuno inserire nel titolo di questo paragrafo, cioè “viscoso”, indica letteralmente tutto ciò che è tenace e attaccaticcio, come la polpa delle bacche di vischio e la pania che se ne ricava. La sfumatura semantica più interessante proviene dal campo della fisica, dove per “viscosità” si intende la proprietà della materia nei suoi diversi stati di aggregazione che si manifesta come resistenza (detta anche attrito interno)⁴⁵⁴. La forza aggregativa che questa grandezza fisica esprime si eleva a simbolo della densità lessicale che Zanzotto oppone al principio opposto della rarefazione. In *IX Ecloghe* si trova, ad esempio, la figura del *plasma*, simbolo di sostanza aggregante contrapposta al *vuoto*: «bruto/ plasma, densissima lingua», verso seguito da un «invischiato volo»⁴⁵⁵. Un esempio tratto da *La Beltà* ci offre una «colla di parole vuote»:

⁴⁵² S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXXII.

⁴⁵³ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Nottetempo, Roma, 2007, p.47.

⁴⁵⁴ Così esordisce Dal Bianco nella sua Introduzione a *Tutte le poesie*: «Sull'intensità dell'attrito, sul grado della resistenza linguistica da opporre al flusso», p. VII. si potrà discutere a lungo.

⁴⁵⁵ A. Zanzotto, *Ecloga IX*, in TTP, p. 223.

[...]

In ultima analisi in prima sintesi
tutto sottratto o sommato prima di ogni somma
addendi che là su mah addentellandi
parole piene con *colla* di parole vuote
[...] ⁴⁵⁶.

Allo stesso modo, nelle dichiarazioni di poetica Zanzotto esplicita un immaginario caratterizzato dalle fantasie di continuità e aggregazione. Sempre in *Autoritratto* l'autore paragona i suoi libri a degli «anelli di una catena, intrecciati tra di loro ma ognuno nettamente distinto, dislocato rispetto a quelli precedenti: anche se proprio una revisione, una nuova focalizzazione dei vecchi temi, del vecchio io, costituiva il nucleo attivante del procedere»⁴⁵⁷. Sebbene mai scevri di una certa contraddittorietà, le dichiarazioni autoriali dimostrano una tendenza a tornare, variandoli, sui medesimi *topoi*.

Nel lavoro sui regimi dell'immaginario l'antropologo Gilbert Durand contrappone ad una sintassi antitetica (o «schizomorfa»), propria del regime diurno dell'immaginazione, una di tipo mistico (o «gliscromorfo»): «darò all'aggettivo mistico il suo senso più corrente, nel quale confluiscono una volontà di unione e una certa inclinazione alla segreta intimità»⁴⁵⁸. La gliscromorfia di cui parla Durand si rivela fruttuosa nella misura in cui essa indica l'adesività, tanto più se teniamo conto del fatto che la psicologia ha chiamato certi tipi psicologici con nomi tratti da radici dalle quali si ricava colla, come ad esempio «ixotimia»⁴⁵⁹, «ixoidia», «gliscroidia», tutti indicanti la viscosità psichica. Non troppo distante da questa prospettiva la lettura che Dal Bianco (il critico non parla

⁴⁵⁶ A. Zanzotto, *PROFEZIE O MEMORIE O GIORNALI MURALI*, cit., p. 313. Significativi, inoltre, i vari *collages* e *collisioni* de *Il Galateo in bosco* (cfr. *Diffrazioni eritemi*, p. 524).

⁴⁵⁷ A. Zanzotto, *Autoritratto*, cit., p. 1209.

⁴⁵⁸ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 331.

⁴⁵⁹ Forma viscosa di temperamento. Dizionario delle scienze psicologiche: <http://psicologia.zanichellipro.it>. Per Gilbert Durand la viscosità è un concetto applicabile a vari campi: sociale, affettivo, percettivo, rappresentativo. Cfr. Ivi, p. 334.

in termini di viscosità) fa di quelle che definisce «nebulose di metafore in espansione» associate al tema del “passaggio”, ovverosia a quello dell’aggancio, del connettere, del tenere insieme, che si attesta sulle figure del ponte, della porta, sulla metafora della tessitura, sul motivo del parassitismo (intestinale: lo scolice, la tenia), la stessa congiunzione “e”, la pinzetta, la graffetta, la Pasqua stessa, la morsura, nonché il grande tema del logos in *Fosfeni* che accomuna l’infinitamente piccolo (il log, simbolo del logaritmo) e l’infinitamente grande (il Cristo); poi il motivo pervasivo della pioggia, che troviamo fino a *Meteo* e oltre, sempre come elemento positivo e, appunto, connettivo⁴⁶⁰.

Sulla base dell’applicabilità del termine viscoso nel campo immaginativo si propone di seguito l’analisi di quegli elementi che permettono di parlare di viscosità tematica e stilistica in *Sovrimpressioni* e *Conglomerati* (le raccolte degli anni Duemila) e di vedere in che senso la metafora geologica interessi tanto il piano semantico, nella reiterazione del tema roccioso, quanto quello stilistico nell’impiego di stilemi-collante quali avverbi e agglomerati lessicali. Sembra dare ragione a questo tipo di impostazione teorica Venturi, che vede nella polisemia di *Conglomerati* una «carica strutturale-semantica da sviscerare a partire dallo scoperto significato geologico: quello precisamente di ammassamenti naturali di ciottoli di rocce derivati dall’accumulo di frammenti litici diversi»⁴⁶¹. Secondo Venturi lo sfondo referenziale sarebbe disoccultato nella prosa-didascalia premessa alla terza lirica del libro, cioè *Crode del Pedrè*, dove è esplicitata l’occasione-spinta del testo: una rivisitazione, a distanza di anni, di un luogo della memoria: «dopo un abisso di anni mi sono ritrovato con le amiche[...] dove? Alle *Crode del Pedrè*»⁴⁶². Nella breve premessa in prosa alla prima versione del componimento si legge:

⁴⁶⁰ Cfr.: S. Dal Bianco, *Margini, scampoli e babau*, cit., p. 59.

⁴⁶¹ F. Venturi, *Lettura di Conglomerati (2009) di Andrea Zanzotto*, in “Otto-Novecento, n.3, 2010, p.199.

⁴⁶² A. Zanzotto, *Conglomerati, Crode del pedrè, [prima versione]*, cit., p. 955. La croda è una roccia sedimentaria del Veneto composta da un conglomerato di ghiaia e ciottoli saldati insieme da cemento calcareo.

Ho ritrovato il cupo e inquietante labirinto di massi coperti più o meno di vegetazione o nudi, comunque erti. La vegetazione varia, da enormi piante di edera che quasi sostenevano i massi, a quercioli, ontani (qui ci vorrebbe Nerella, anzi la chiamerò) tutto quel tenebroso e glorioso labirinto in cui si sedimentava l'infanzia, ma con luci pure, e poi il vuoto di decenni, e poi le immagini nella pittura di mio padre⁴⁶³.

Si ritrovano in questa memoria elementi minerali e vegetali interconnessi, i quali non possono che rimandare al testo (*Certe forre circolari colme di piante –e poi buchi senza fondo*), in cui, come fa notare Bertoni, le forre circolari ricordano le «doline di ungarettiana memoria», luogo in cui persiste «una selvosità naturale»⁴⁶⁴. Questa, continua il critico riferendosi al testo poc'anzi citato, «mi sembra proprio la poesia dove questa metamorfosi inesausta dell'umano nel minerale attraverso il passaggio nel vegetale, trova una sorta di sintesi assoluta con quel finale delle icone sul quale la poesia si conclude»⁴⁶⁵.

Come si intuisce dalla didascalia, il tema “ingombrante” di questo testo è lo scorrere del tempo, che nell'immaginario zanzottiano appare sempre come sedimentato, quasi per un rifiuto di accettarne la fluidità e la proiezione in avanti, verso un futuro. Nello splendore di queste «*costellazioni di massi*» il poeta individua «*il disonore/di una spina profonda, di un désir inappagato*». Attraverso una testualità verticalizzata volta a restituire uno sguardo sprofondato nel «vuoto d'anni», Zanzotto scrive: «*Tutto è muto e sconosciuto e perduto/tutto è chiuso in un suo lutto/rutilante lutto di sopite ire irosi sopori*»⁴⁶⁶. Infine, la tematizzazione dell'elemento roccioso unito alla figura del labirinto:

Inseguire in questo groppo o costellazione di massi
su tappeti verdi-gradici

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ A. Bertoni, *Geologie poetiche*, cit., p. 161.

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ Ivi, [*Prima versione*], cit., p.956.

il sentimento
– ma no, vero non può essere
[...]
Rocce di ultradenso vuoto
di mini labirinto fin troppo
 risolto
fitto invano
[...]
centro e peso di un tutto
fratto e irrelato e
maciullato e
accovacciato in
mille-incidenze
ultra-coscienze
ultra-demenze
[...]
o se si vuole, patatrac
con un *tuono di terremoti*
d'altri milioni d'anni fa?
[...]⁴⁶⁷.

Nella «seconda versione» di *Crode del Pedrè* troviamo:

[...]
Inseguire in questo groppo o costellazione
 di massi
 colmi ancora della violeza d'urto
 che li ha sparsi e resi tali sparsi
Inseguire in tappeti verdi-fracidi
«*il sentimento di un eterno vero*»
tutto gronda e urta di vero, ma no.
[...]⁴⁶⁸.
rocce-rovi di subsuoni a vuoto
torce di vuoto torce di densità nel luogo anzi
nel posto già risolto già
latescente in labirinti

⁴⁶⁷ A. Zanzotto, *Conglomerati, Crode del pedrè, [prima versione]*.

⁴⁶⁸ Ivi, *[Seconda versione]*, cit., p. 958.

mani e mani con un fottio di linee
che negano e aspettano il chiarimento
le mani sante del *distante*, loro sì,
così divoranti in *vicinanze*, pugni
[...]
MEMORE 3000 0 30000?o appena 30 di
demente, maialesca dimenticanza?

[...] ⁴⁶⁹.

Le tre variazioni del componimento (la terza è *GIARDINO DI CRODE DISPERSE*) confermano «la viscosità del tema», la quale «non si traduce nell'esatta ripetizione stereotipa di un'interpretazione data, ma in variazioni tematiche che pongono in evidenza l'isomorfismo delle interpretazioni»⁴⁷⁰. Secondo la prospettiva offerta da Durand, nella viscosità del tema e nella *perceptual perseveration* è possibile identificare le strutture dell'incastro dei contenenti isomorfi e l'ossessione dell'intimità proprie del regime notturno dell'immagine»⁴⁷¹. Ricordiamo che Durand considera contenenti non solo la casa o il recipiente, ma finanche la terra, «culla ctonia», e la caverna (la forra in Zanzotto).

⁴⁶⁹ *Conglomerati, Crode del pedrè, [Seconda versione]*, cit., p. 959.

⁴⁷⁰ G. Durand, cit., p.333.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

3. Una temporalità abissale

Un altro tema viscoso che percorre l'intera produzione zanzottiana, ma che si fa più esplicito nelle opere della vecchiaia (*tuono di terremoti/d'altri milioni d'anni fa?*⁴⁷²), è la necessità di pensare il tempo in termini geologici. Si può altresì affermare che nella tappa finale del percorso esistenziale e poetico di Zanzotto la geologia si presta come metafora esemplare per rendere conto di una temporalità percepita sempre più come aliena, statica, vuota, abissale. Tra i libri preferiti dal poeta in vecchiaia -così dichiara nel 2007- figura *Taklimakan: il deserto da cui non si torna indietro*, un'opera del geologo veronese Eugenio Turri, di cui Zanzotto dichiara di ammirare un «vivo animo poetico che a certi scienziati puri potrebbe sembrare non adatto al caso»⁴⁷³. Definito ««geologo *sui generis*», Turri guadagna l'attenzione del poeta perché, oltre a rifiutare l'idea di una trascendenza rispetto all'orizzonte biologico-geologico⁴⁷⁴, si fa testimone «dello spaventoso trauma che si è prodotto nel doversi abituare a ragionare in termini geologici rispetto alla storia mediterranea, alla storia di 7.000 anni mediterranei». Anche Leopardi, continua il poeta, «parla già in termini di geologia, e non di storia. Però fu necessario un tempo abbastanza lungo per adattare la psiche umana alla consapevolezza geologica»⁴⁷⁵. Sulla scia di una riflessione intorno alla poesia *Sopra una conchiglia fossile* di Zanella, Zanzotto dichiara: «E questo introduce al trauma forse più forte che l'uomo abbia dovuto soffrire: passare dalla storia alla geologia e tentare di armonizzare il tempo storico con il tempo biologico e,

⁴⁷² A. Zanzotto, *Crode del Pedrè, prima versione*, p. 956.

⁴⁷³ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., pp. 44-46.

⁴⁷⁴ G. Leonardi, Introduzione a *Taklimakan: il deserto da cui non si torna indietro*, Tararà edizioni, Verbania, 2005, p. X.

⁴⁷⁵ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., pp. 44-46.

appunto, con quello geologico e cosmologico»⁴⁷⁶. A proposito di *Fosfeni*, Lorenzini si sofferma proprio sulla dimensione temporale e invita a non trascurare il ritmo «che scandisce la vicenda del tempo, tra presenti immoti, senza attualità («e tutto è lievitato eppure compreso nel gelo»⁴⁷⁷) e passati rapinosi». Si tratta di un tempo «sottratto all'individuo e riconsegnato alla specie, alle genealogie, attraverso leggendarie fasi da era geologica»⁴⁷⁸, ripercorse «di derma in derma/di lanugini in lanugini»⁴⁷⁹, o «di frana in frana»⁴⁸⁰. Un componimento fondamentale per comprendere lo sguardo preistorico dell'ultimo Zanzotto è sicuramente *Forre, fessure 2*:

O per fianchi fissurati di erti
 indizi operanti di colli colli-rocce
 [...]
 E i fogliami trasparenti, vigenti
 e il vigoreggiare di spacchi di roccia
 raso acque, rocce stillicidi
 ma dove si profonde la felce, dove il
 facile pozzo s'offre
 e offre storie e preistorie
 [...]
 là dove mille memorie preistorie
 con gioia mi vi ti ci partoriscono
 quante e quali lunazioni disperse
 in fratture di rocce di colli colline
 [...]»⁴⁸¹.

Il testo citato si presenta come variazione tematica di (*Forre, fessure*) della raccolta *Sovrimpressioni* e costituisce un altro esempio di perseverazione o viscosità tematica. Ecco alcuni versi significativi:

⁴⁷⁶ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p.60.

⁴⁷⁷ A. Zanzotto, *Come ultime cene*, p. 619.

⁴⁷⁸ N. Lorenzini, *Fosfeni*, cit., p. 187.

⁴⁷⁹ A. Zanzotto, *SILICIO, CARBONIO, CASTELLIERI*, p. 624.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 626.

⁴⁸¹ A. Zanzotto, *Conglomerati, (Forre, fessure 2)*, cit., p. 1065.

geologica della poesia novecentesca. Così, ad esempio, il titolo della raccolta *Meteo* (1996) può essere letto come anticipazione del vuoto temporale («*Né storia né eternità/tempo venuto strisciando, fuori pagina*»; «*millenni splendidamente/persi in se stessi*») comunicato dai testi di *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*. Del resto, è lo stesso Zanzotto a parlare di temi che «sfumano gli uni negli altri in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse “meteorologica”»⁴⁸³. I prati brulicanti di *Meteo* si offrono come simbolo di una percettività vivissima, la quale si pone come polo opposto di una memoria distorta (*memorie distorcenti*). Così in *Erbe e Manes, Inverni* (seguita, nella raccolta, dalla variazione *ALBE, MANES, VITALBE*):

Pietà per finiti e infiniti,
memorie
forse distorcenti, distorte
ma che ovunque ovunque
da voi stesse crescete
e dai vostri intrinseci oblii,
erbe ed erbe, Manes, nostre sere...
[...]»⁴⁸⁴.

Il rapporto tra percezione e memoria è un punto focale del percorso zanzottiano che, sebbene più esplicito a partire da *Meteo* (1996), tocca anche una raccolta come *Fosfeni* (1983). Partendo dall'assunto freudiano in base al quale l'attenzione percettiva si dà come antinomica alla memoria, Krumm propone un parallelismo tra la memoria zanzottiana e quella montaliana, per poi tracciare un quadro interpretativo più ampio: «se connettiamo la memoria zanzottiana con quella di Montale siamo portati a considerare che la linea maggiore della poesia contemporanea italiana passi proprio per l'“enigmatica” ricognizione delle

⁴⁸³ A. Zanzotto, Nota a *Meteo*, p. 826.

⁴⁸⁴ A. Zanzotto, *Erbe e Manes, Inverni*, cit., p. 823.

impossibilità della memoria»⁴⁸⁵. Seguendo poi l'osservazione di Contini sul «divorzio tra le percezioni e il loro significato»⁴⁸⁶, Krumm spiega che rappresentazione ed enunciazione seguono cammini distinti ma convergenti verso una radicale mancanza di referente, sia soggettivo che oggettivo: entrambe si misurano nel loro vuoto. Un vuoto e una scissione che in Freud si apre, nell'apparato psichico, fra memoria e percezione, e poi fra percezione e coscienza, dove non c'è passato. Seguendo ancora Krumm, si può concludere che dove non c'è passato «la tensione della censura garantisce la “sregolatezza” delle associazioni di superficie, ne tiene aperta la forza come un'improbabile figura che non può riorganizzarsi in unità di rappresentazione»⁴⁸⁷. Il fenomeno qui evidenziato si può osservare già da *La Beltà* dove il collasso di tutto il sistema degli indici di enunciazione sembra espandersi anche a quelli di tempo: «*Passato e futuro in oscura combutta/intorno alla fitta*»⁴⁸⁸. Passando per la selva del *Galateo*, cioè per una memoria boschiva che risuona di altri eventi («*ecco è tranciata la bobina/della scorretta endoscopia per entro il dentro-tenia dei tempi/e delle materie grigio-boschive*»)⁴⁸⁹, si arriva a *Fosfeni*, titolo che a posteriori può essere considerato come il primo tassello di un sentiero geologico entro cui si sviluppa la volontà di ricostruire una memoria letteraria che si incarica di sopperire a quella personale. Entro questo canone “geologico” che Zanzotto fa iniziare con Leopardi e proseguire con Montale figura il geologo Turri, autore di una prosa significativamente intitolata *Fosfeni*:

⁴⁸⁵ E. Krumm, *Da Zanzotto a Montale. Vuoto di pensiero e funzione fatica*, ne *Il ritorno del flaneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, B. Boringhieri, Torino, 1983, p. 158. Da considerare il rimando di Krumm alla ricostruzione da parte di Cesare Segre della fenomenologia della memoria nel suo *Invito alla “Farfalla di Dinard”* ne *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969. In particolare si rimanda al.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 162.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 159.

⁴⁸⁸ A. Zanzotto, *PROFEZIE O MEMORIE O GIORNALI MURALI*, in TTP, cit., p.302.

⁴⁸⁹ A. Zanzotto, *Diffrazioni, eritemi*, p. 525.

Fosfeni, forme iridescenti, linee mutevoli, punti colorati, macchie sanguigne, grafismi, magici e imprevedibili sfilano dentro il pozzo dello spazio senza luce e senza tempo [...] siamo come esseri primordiali, senza occhi, protozoi od organismi in fieri nel pozzo del tempo geologico [...]»⁴⁹⁰.

La breve prosa poetica fornisce un'indicazione di lettura che inquadra correttamente il rapporto tra percezione e dismemoria nel senso in cui se ne scriveva poco fa. Il tempo geologico figura come un pozzo (*il pozzo senza luce e senza tempo*) e può essere inquadrato entro una metaforologia non troppo distante da modo di sentire del malinconico⁴⁹¹: «*spleen da geologia*»⁴⁹², scrive Zanzotto nella premessa al *Diario di un geografo*, definito altresì come «un volume al confine tra geologia e filosofia», che mostra «lo choc dato dall'assoluta disomogeneità tra tempo storico e tempo geologico» e allo stesso tempo lo stupore «generato da destrutturazione e processi demolitivi»⁴⁹³. Si tratta di una premessa estremamente entusiastica dove Zanzotto, parlando della poeticità di queste prose “scientifiche”, non fa a meno di ridisegnare la propria poetica, condensata ancora una volta tramite l'elemento vegetale e minerale: ««ma esiste anche il friabile eppur fiorente strato di *humus* coperto di vegetazione e soprattutto lavorato dai segni dell'uomo, emergente sull'oceano di rocce che qua e là lo bucano con la loro eternità abissalmente estranea: morta». Sebbene Zanzotto si dimostri cauto nella valutazione -anche se facendovi menzione non fa altro che seminare qualche

⁴⁹⁰ E. Turri, *Weekend nel Mesozoico*, Cierre Edizioni, Verona, 1992, p. 124.

⁴⁹¹ Così come riconosciuto principalmente da Minkowski (*Il tempo vissuto. Fenomenologia e Psicopatologia*, Torino: Einaudi 1971) e da Binswanger (*Melanconia e Mania*, Torino: Bollati Boringhieri Editore 1971), la significazione del tempo e lo stravolgimento della temporalità rappresentano la vera centralità del vissuto melanconico. Per una buona sintesi della questione cfr. *Dal tempo vissuto al tempo subito. Un'analisi psicopatologica della dimensione melanconica* di L. Corbelli e F. Piazzalunga, in *Journal of Psychopathology*, Issue 1-2007, consultabile online all'indirizzo: <http://www.jpsychopathol.it/article/dal-tempo-vissuto-al-tempo-subito-unanalisi-psicopatologica-della-dimensione-melanconica/>.

⁴⁹² A. Zanzotto, *Weekend nel Mesozoico tra dinosauri risuscitati*, in E. Turri, *Diario di un geografo*, Sommacampagna, Cierre, 2015, p. 10. L'intervento di Zanzotto era precedentemente uscito sul “Corriere della sera” del 27 agosto 1993, in riferimento al volume di Turri *Weekend nel Mesozoico*, uscito nel 1992. Cfr. nota n. 419.

⁴⁹³ *Ibidem*.

sospetto- lo *spleen* sembra trasformarsi in una «tremenda depressione da geologia», ben lungi, però, dal deviare nel patologicamente inutile.

Una visione “abissale” caratterizza la poesia zanzottiana sin da *Dietro il paesaggio*, dove al motore della poesia si chiede di tentare le «crepe dell’abisso»⁴⁹⁴. Poi si incontrano la «lava di primavera», gli «evi deformi»⁴⁹⁵, una «luna profonda/nel seno minerale degli abissi»; in *Vocativo* si legge: «ma tu scaturisci per lenti/boschi, per lucidi abissi,/per soli aperti come vive ventose»⁴⁹⁶. In *Fuisse* si trova un «già domani con me nel mio fuisse»⁴⁹⁷, anticipazione di una temporalità distorta che in *Fosfeni* verrà indicata con il titolo *Futuri semplici- o anteriori?*⁴⁹⁸; per arrivare al «rogo alchemico e boreale» che in *Conglomerati* è «insufflato dallo stilo bisestile/con quelle catene di roghi inanellati/che inabissa in passati e in futuri»⁴⁹⁹. Il divario tra bellezza e la possibilità di una percezione che le sia degna risulta pressoché incolmabile.

Turri poi non perde mai il senso dello sperpero immane, anche di bellezza, che pur si è sciorinata, scialata lungo i megasecoli senza essere adeguatamente percepita e amata, posto che l’uomo sia, del resto, il più alto “percipiente”. Ed entropia, insensatezza, nullità si intrecciano al bisogno e anche alla presenza dei loro contrari che sono propri, anch’essi, della natura umana, pur sempre ricercatrice di un senso dell’essere, di una dignità dell’essere⁵⁰⁰

L’impossibilità di vivere un divenire temporale o una storicità autentica va di pari passi, in Zanzotto, con la sensazione di un’impotenza, la stessa che egli scorge nella poesia di Montale: «L’escatologia vera non può dunque venire espressa che nella scatologia»: il destino umano non solo è un «interrarsi», un «ridursi a sedimento»; ma è anche uno «scoprirsi come vischiosa e dolorante inerzia». Così,

⁴⁹⁴ A. Zanzotto, *Arse il motore*, p. 7.

⁴⁹⁵ A. Zanzotto, *Là sovente nell’alba*, p. 13.

⁴⁹⁶ A. Zanzotto, *Prima persona*, p. 128.

⁴⁹⁷ A. Zanzotto, *Fuisse*, p. 153.

⁴⁹⁸ A. Zanzotto, *Futuri semplici- o anteriori*, p.677.

⁴⁹⁹ A. Zanzotto, *E di notte s’avventa alto il rogo...*, p. 988.

⁵⁰⁰ A. Zanzotto, *Weekend nel Mesozoico tra dinosauri risuscitati*, cit., p. 9.

l'agave che sta sullo scoglio e il fluttuante "sargasso umano", o il "bosco umano" (che ricorda quello dei suicidi, dei non-più-uomini in Dante) sono già praticamente immersi, fossilizzati»⁵⁰¹. Per concludere, si cita dal testo di *Conglomerati* dove compare esplicitamente il termine «geologico» che, in una situazione opposta rispetto alla frequenza con cui appare negli scritti in prosa, rappresenta un *hapax*:

È l'ora rara
in cinema biancazzurro
è l'ora d'inverno neve punta estrema del di
ora d'arrivo di K. al castello
ora di brividi immobili in misteri
è l'ora che golfi di stanza pura e immensa
distribuisce nella sua diapositiva
L'ora mai arrivata di cui tutta è deprivata la
natura
È l'ora che accoglie forse tra stufe in portineria
per sempre, in cui *s'ingrana e stagna*
tutto il discontinuo del tempo
È l'ora, accento, precisi vitrei di sospensione
per ogni discorso, per ogni azione
19 gennaio
In nuove *intersezioni con altre ère*
altra geometria del freddo
dalle *strutture geologiche*
tremolanti del freddo
ingoiate dal freddo rifatte
in toilettes per serpentine ère
ère erose dal freddo
del più vecchio cinema sepolto

⁵⁰²

⁵⁰¹ A. Zanzotto, *L'inno nel fango*, cit., p. 19.

⁵⁰² A. Zanzotto, *È l'ora rara...*, p. 1011.

Per concludere il discorso sull'immaginario geologico si può accennare ad una acutissima *nota* di Mandel'stam che in maniera sintetica condensa il senso della polarità immaginativa sin qui analizzata:

A rischio di apparire troppo elementare e di semplificare il problema oltre il limite del consentito, rappresenterei il polo negativo e quello positivo, nella sfera della lingua poetica, rispettivamente come un rigoglioso fiore morfologico e come un indurimento della lava morfologica sotto la crosta semantica»⁵⁰³.

⁵⁰³ O. Mandel'stam, *Note sulla poesia*, in *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Ripellino
Milano, Tascabili Bompiani, 2003, p. 79.

III. Il “vero tema” tra irrepresentabilità e comparativismo

Come titolo di questo secondo capitolo si allude alla raccolta successiva a *Conglomerati*, cioè *Il vero tema*, plaquette a tiratura limitata (130 esemplari artisticamente commentati da Joe Tilson) contenente nove poesie inedite: «*Non c'è bruscolo di tempo/né di spazio/che non meriti per sé infiniti poemi*»⁵⁰⁴ si legge nella terza poesia. Cito questi versi come “pretesto” per indicare la problematicità insita alla categoria di paesaggio, troppo limitante per dare ragione dei fittissimi intrecci tematici che caratterizzano il corpus zanzottiano, e proporre quella più ampia di spazialità. Se si leggono le poesie de *Il vero tema*, si trova conferma dell'impossibilità di assumere l'etichetta di paesaggio come parametro critico principale. Torna con insistenza, ad esempio, il paradigma vegetale, esemplificato dai «*globi di pappi*» che serbano «*un'intimità di discorso indicibile*», «*un segreto*», un «*dubbio da confermare*». Ma il *problema*, scrive Zanzotto con quella sua peculiarità che consiste nel proiettare il *focus* del suo poetare (e ragionare) in

⁵⁰⁴ A. Zanzotto, *Il vero tema*, acquetinte di Joe Tilson, Cento amici del libro, Milano, 2011. L'opera, non presente nell'Oscar *Tutte le poesie*, viene presentata il 3 settembre 2011, presso l'Associazione “Cento amici del libro”, circa un mese prima della morte del poeta. Densa di significato la nota a fine libro firmata da Ossola: La poesia di Zanzotto si tende nello iato posto, dalla poesia moderna, tra “sacrificio” e “negazione”, tra «combustioni» e catabasi al nulla. Occorre valutare, nella sua portata storica, l'affermazione che discende dalla proposta critica di Hugo Friedrich: «Ne deriva la questione perché mai il poetare moderno sia descrivibile tanto più esattamente con categorie negative che con categorie positive». Egli indubbiamente coglie una linea portante della modernità, da Baudelaire: «*Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!*» (*Sur “Le Tasse en prison” d'Eugène Delacroix*); «*J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur*» (Hygiène, 1), allo stesso Ungaretti: «*Ma non vivere di lamento / come un cardellino accecato*» (Agonia); «*Il sole rapisce la città / Non si vede più / Neanche le tombe resistono molto*» (Ricordo d'Affrica), in molti luoghi dal *Porto Sepolto* alla *Terra Promessa*: «*Nella tenebra, muta / Cammini in campi vuoti d'ogni grano*» (VII). La negatività insomma come premessa ed esito necessitato della modernità.

un indefinito “altrove”, «non è qui, né in alcun il luogo»⁵⁰⁵. Poi, riferendosi di nuovo ai pappi, il poeta scrive: «Immobili, quasi vi rinviaste l'un l'altro/in un gioco misterico, il vero tema»⁵⁰⁶. Si può dare ragione ad Ossola quando afferma che il poetare moderno si presta per essere definito con categorie negative e che, nello specifico, la poesia di Zanzotto nasce nello iato posto, dalla poesia moderna, tra “sacrificio” e “negazione”, tra «combustioni» e catabasi⁵⁰⁷. Per comprendere il significato del verso «Ma non è qui, né in alcun luogo», occorre ribadire il commento di Villalta sull'attitudine zanzottiana a muovere da un luogo sempre «decentrato» per il «carattere profondamente altro della “visione”»⁵⁰⁸. Sei si isolano dai versi citati *spazio* e *luogo*, si trovano già i termini (e i temi fondativi) entro cui si muove tutto il percorso poetico zanzottiano.

Come ho anticipato nella prima parte del lavoro, l'irrappresentabile è una categoria che in Zanzotto risulta sdoppiata, poiché è indagata su due diversi piani: se da una parte viene *figurato* con la nozione di infinito e aggirato tramite un manierismo eufemizzante, che vuole essere specchio di una «sovraabbondanza del sentire» declinata in *eros*, dall'altra viene tematizzato (o materialmente esibito) quando l'oggetto irrappresentabile pertiene più strettamente al piano della spazialità (Natura, paesaggio)⁵⁰⁹. L'evidenziazione dei limiti connaturati al mezzo espressivo (il linguaggio è sempre avvertito come insufficiente o manchevole) va di pari passo con la ricerca di una verità ora associata ad un ordine tematico (*Il vero tema*), ora ad uno di tipo geografico (*Il vero luogo*), reale o illusorio che sia. Nella prosa intitolata *La memoria nella lingua* (1999) Zanzotto allude ad una spinta che permetta di cercare nelle parole un «vero luogo, capace di accogliere tutta l'ampiezza del suo tempo presente e del suo tempo inabissato»⁵¹⁰. Qualche

⁵⁰⁵ A. Zanzotto, *Cala il sole limpido...*, ne *Il vero tema*, cit.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ C. Ossola, *Nota di commento* a A. Zanzotto, *Il vero tema*.

⁵⁰⁸ G.M. Villalta, “Prospezioni e consuntivi”, in PPS, cit., p. 1711.

⁵⁰⁹ Nella raccolta *Sovrimpressioni* si trova: «[paesaggio]», in *Tutte le poesie*, cit., p. 839.

⁵¹⁰ A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, ora in *Luoghi e paesaggi*, a cura di Giacotti, Milano, Bompiani, p. 141. Il testo venne pubblicato originariamente nel volume fotografico *Viaggio nelle Venezie*, a cura di Giuseppe Barbieri, Cittadella, Biblos, 1999, pp. 546-459. Si noti l'opposizione tra tempo presente e tempo inabissato (nella prosa ricorre il tema geologico).

riga più in là è lo stesso Zanzotto a formalizzare il nodo di questioni legato alla trattazione della spazialità in ambito letterario: «la toponomastica e l’etimologia sono base di questo processo di restituzione fantastica, per mezzo del quale ho sempre cercato di far ritornare al nome quella pienezza del senso che il nome soltanto suggerisce»⁵¹¹. La parziale sovrapponibilità tra i concetti di “luogo” e “scrittura” («*sul libro aperto della primavera/figura mezzodì per sempre*»⁵¹²) si dà come premessa teorica non eludibile per qualsiasi discorso sul rapporto tra spazialità e letteratura. Il riferimento al “luogo” come luogo scritturale è esemplificato da un’osservazione applicata da Zanzotto alla poesia virgiliana: il «ritorno alla *Heimat*» coincide con il percorso di un «dire che prende infine esso stesso il valore del “luogo”, che si rivela come il luogo per eccellenza»⁵¹³.

Un fattore da tenere in considerazione, che di molto incide su un discorso di questo tipo, è la tendenza di Zanzotto a decentrare il proprio sguardo per sconfinare non solo nei territori delle scienze fisiche e geologiche ma anche in quelli della poesia straniera. Tra i riferimenti che si colgono dagli interventi scritti e orali spicca l’interesse nei riguardi del panorama transalpino, dove Zanzotto cerca dei “luoghi” che possano funzionare come termini di paragone: «Se è vero che “i luoghi, come gli dei, sono i nostri sogni”, come ha detto Bonnefoy, vediamo che con questa incolmabilmente lontana radice onirica – comune a tutti e insieme esplosiva di individualità – si viene a minacciare l’ultimo resto di una regione [...]»⁵¹⁴. Una prosa fondamentale per comprendere il problematico rapporto tra poesia e percezione è la prosa *Colli Euganei* (1997) dove Zanzotto scrive: «tutto era e sarà paesaggi diffratti e ricomposti a colpi d’ala o soffi più o meno lucidi, più o meno carezzevoli o maligni»⁵¹⁵. E Yves Bonnefoy torna a dirci, scrive Zanzotto nella stessa pagina, «che “i luoghi, come gli dei, sono i nostri

⁵¹¹ Ibidem.

⁵¹² A. Zanzotto, *A foglia e a gemma*, in TTP, p. 44.

⁵¹³ A. Zanzotto, *Con Virgilio*, in *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 344-345.

⁵¹⁴ A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, cit., p. 147.

⁵¹⁵ A. Zanzotto, *Colli Euganei*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 84.

sogni”»⁵¹⁶. È significativo che Bonnefoy, da cui Zanzotto probabilmente mutua l’espressione “vero luogo”⁵¹⁷, si trovi citato così di frequente e che la sua prima raccolta, *Du mouvement et de l’immobilité à Douve*, figurì tra i libri “riscoperti” e più apprezzati nel 2006, assieme al volume di Turri *Taklimakan: il deserto da cui non si torna indietro*:

Ecco per esempio una cosa di cui mi sono occupato, rioccupato, ben volentieri: è stato il *repêchage* di un libro di Yves Bonnefoy, che ha avuto un successo notevole, è un puro capolavoro: *Du mouvement et de l’immobilité de Douve* (un essere misterioso Douve, è la terra, è il cielo, è la somma di tutte le contraddizioni). [...] Qui c’è da meditare finché si vuole. Direi che la capacità di presa di distanza da ciò che è la realtà, qua riescono a essere realizzati. Adesso mi sto dedicando un po’ alla resurrezione di questo libro [...]»⁵¹⁸.

Istituendo un parallelismo tra la propria opera e quella del poeta francese, Zanzotto fa proprio il desiderio di verificare quello che, in riferimento alla frase di Bonnefoy «les lieux comme les dieux, sont nos rêves»⁵¹⁹, definisce un assioma: «Pour ma part, le désir de vérifier continuellement cet axiome, sans cesse remis en discussion par la cruauté de la réalité historique, est sans doute ce que je considère le fondement même de mon propre travail».⁵²⁰ La volontà di trovare una controprova della propria topofilia in area transalpina deve essere letta in continuità con il piglio fortemente critico con cui Zanzotto, all’altezza di *Sovrimpressioni* (2001), torna a ragionare sul *topos* principale della sua opera, cioè la spazialità nelle declinazioni di paesaggio, ecosistema, luogo. Alla riflessione di Lorenzini sull’impronunciabilità del termine paesaggio nella poesia

⁵¹⁶ Ibidem. La citazione zanzottiana è la traduzione della seguente asserzione di Bonnefoy: ««*Les lieux comme les dieux, sont nos rêves*», in Yves Bonnefoy, *L’Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005, p.47. [trad. it. *L’entroterra*, a cura di Gabriella Caramore, Roma, Donzelli, 2004].

⁵¹⁷ L’espressione “vero luogo” ricorre sia nel corpus poetico sia in quello in prosa. Nello specifico è da considerare *L’Arrière-pays* [trad. it. *L’entroterra*], prosa poetica in cui il concetto di entroterra può essere ritenuto un simbolo della ricerca del “vero luogo”, geografico e simbolico.

⁵¹⁸ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, cit., pp. 62-63. Il poeta cita l’edizione introdotta da Stefano Agosti (Y. Bonnefoy, *Movimento e immobilità di Douve*, introduzione di Stefano Agosti; traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1969)

⁵¹⁹ Yves Bonnefoy, *L’Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005, p.47.

⁵²⁰ A. Zanzotto, *Pour Yves Bonnefoy*, in *Yves Bonnefoy*, a cura di Jacques Ravaud, Cahier onze, Cognac, Le temps qu’il fait, 1998, pp. 266-267.

del Novecento, Zanzotto rispondeva: «Ora possiamo dire che siamo arrivati alla scomparsa del paesaggio».⁵²¹ Un'affermazione che conferma le intuizioni alla base di *Dietro il paesaggio* (1951). Sin dagli esordi Zanzotto stabilisce l'impossibilità di verbalizzare in termini esaustivi il proprio rapporto con la Natura, con questa entità che si mostra virtualmente nelle sembianze del paesaggio: «*Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio/qui volgere le spalle*».⁵²² Come scriverà Turri nella sua *Antropologia del paesaggio*, offrendo quasi una parafrasi della prima raccolta zanzottiana, la descrizione del mondo non è basata su un rapporto metrico di vicinanza o lontananza: se lo spazio è una dimensione indagabile e definibile attraverso strumenti logico-matematici, «il paesaggio - precisa lo studioso - è l'immagine da noi percepita di un tratto della superficie terrestre [...] Esso, come un discorso, riflette l'annessione culturale della natura e dei suoi elementi»⁵²³. Come mettono bene in luce Benozzo e Meschiari, «la poesia dei paesaggi non risiede infatti in una trama di simboli. Un paesaggio rimanda sempre ad altri paesaggi ed è al contempo perpetuazione vivente della propria storia: è cioè legato al tempo e allo spazio da relazioni di tipo metonimico»⁵²⁴. Un'ottica di questo tipo consente di ricollocare figure care a Zanzotto quali la forra, la crepa, l'orto, tutti elementi che rispondono ad un processo di miniaturizzazione (*miniaturizzate foreste di incognite*⁵²⁵) volto a restituire l'idea di uno spazio-tempo come un insieme infinitamente scomponibile (*forre da divaricare scomporre*⁵²⁶). L'eterogeneità semantica, ricorda Agosti, diventa una sigla che caratterizza la produzione zanzottiana a partire da *Meteo*

⁵²¹ A. Zanzotto, *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, in *Diri Zanzotto*, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta di Poiesis, 2013, pp. 123-126.

⁵²² A. Zanzotto, *Ormai*, in *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p.12.

⁵²³ E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di comunità, Milano, 1974, p.51. Si rimanda al capitolo *Natura e paesaggio* (pp.43-55).

⁵²⁴ Matteo Meschiari e Francesco Benozzo, *Scrivere paesaggi. Lettera di due poeti agli autori di fine Novecento*, in "Intersezioni", XIV, 1994, pp.499-500.

⁵²⁵ A. Zanzotto, (*Certe forre circolari colme di piante -e poi buchi senza fondo*), p. 528.

⁵²⁶ A. Zanzotto, (*Forre, fessure*), cit., pp.898-899.

(1996). Come testo che provi questa «tipologia della frammentazione»⁵²⁷ il critico cita proprio (*Forre, fessure*) da *Sovrimpressioni*:

Attraverso quale e quanto prostrarsi di prati
mi assesto, e restandovi, trovo
la valle che per sacra fessura di roccia
porta al più profondo, mai sepolto,
avvento: ecco preistorie, indagini
estreme di alberi allacciati, incrociati
arroccati in-guardia,
[...]⁵²⁸.

Allo stesso componimento si riferisce Colangelo per sottolineare come Zanzotto scopra nelle «forme riposte del paesaggio naturale questa sorta di impulso reattivo, pieno di energia disvelatrice»⁵²⁹. Alla stregua del discorso di Ossola sulla negatività sottesa alla lirica zanzottiana, Colangelo parla di «dolore dell'assenza», dell'«esiziale estraneità» e dell'«innominabilità»⁵³⁰ del paesaggio di una raccolta come *Sovrimpressioni*. Un'osservazione utile a sottolineare l'impossibilità di dissociare il piano spaziale da quello temporale è la seguente:

A noi pare che, dovunque il paesaggio acquisti valore di oggetto reattivo rispetto alla contemplazione del soggetto, là finisca per articolarsi in maniera più definita un discorso sul tempo: che, in altre parole, dovunque l'io poetico dica "spazio", là il paesaggio contemplato risponda, appunto, "tempo"⁵³¹.

La reattività individuata da Colangelo, che problematizza ulteriormente il discorso, vale a partire dalla raccolta d'esordio *Dietro il paesaggio*, segnata da

⁵²⁷ S. Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, cit., p.8.

⁵²⁸ Ivi, p. 898.

⁵²⁹ S. Colangelo, *Il giardino dei semplici: una traccia tematica*, in «Poetiche»,1, 2002. p.111

⁵³⁰ Ibidem.

⁵³¹ Ivi, p. 113.

chiari «segni di inappartenenza»⁵³², i quali risultano esplicitati attraverso termini quali *fessure, feritoie, buchi, pozzi, crepe, baratri, abissi*:

[...]

Assetato di polvere e di fiamma
aspro cavallo s'impennò nella sera;
a insegne false, a svolte di paesi
giacque e tentò le *crepe dell'abisso*.

[...] ⁵³³.

Già in poesie come *Là Sovente nell'alba*⁵³⁴ o *Via di miseri Zanzotto* si serve di figure pregne di densità filosofica come quelle della piega e della soglia, immagini destinate a subire evoluzioni e metamorfosi nel corso del tempo⁵³⁵. Così, ad esempio, si legge in *Via di miseri*: «*Non turbato, alle soglie/ della mia terra estinta siedo*».⁵³⁶ I primi nuclei del complicato sistema poetico zanzottiano sono individuabili nelle coppie dicotomiche dicibilità-indicibilità, autentico-inautentico, le quali poggiano sulla premessa che la verità si celi in un “invisibile” del mondo e sulla conclusione che la dicibilità dell'autentico coincida con la letterarietà del discorso. La parola, incaricata del compito di forare l'apparenza e rivelare l'indicibile verità sottostante, è costretta a passare “dietro”, stabilendo da subito un'intransitività, uno scollamento tra visibile e dicibile. Come *Dietro il paesaggio*, così anche la prima opera di Bonnefoy, *Du mouvement et de*

⁵³² F. Carbognin, *L'altro spazio: scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, NEM, 2007, p.31.

⁵³³ A. Zanzotto, *Arse il motore*, in TTP, p. 7.

⁵³⁴ «*O golfo della terra/a me noto per sempre,/dalle cui pieghe antiche/spogli d'ombre balzano eventi*», in *Tutte le poesie*, cit., p. 13.

⁵³⁵ Si segnala *Per lumina, per limina* (dalla raccolta *Pasque*) dove la nascita delle parole non è mai totale ma procede per gradi: «[...] *Vado di soglia in soglia – attraversato risaputo – /effrangendo e violando – insegnami –/deliberatamente perdutamente/come se effrangessi a lievi e templati/effrangessi a veti a vie a circoli/circoli aree templifiche in boccio [...]*». Da considerare, inoltre, la raccolta di Celan *Di soglia in soglia* (*Von Schwelle zu Schwelle*), modello sicuramente assimilato dall'autore. Il tema della soglia e del passaggio si trova già nel testo *Possibili ...VI de La Beltà*. Impossibile trascurare, per finire, gli spunti offerti dalla raccolta di Bonnefoy *Nell'insidia della soglia* (1975).

⁵³⁶ A. Zanzotto, *Via di miseri*, in *Tutte le poesie*, cit., p.14.

l'immobilité à Douve (1953), ritenuta da Zanzotto frutto di «vera capacità divinatoria»⁵³⁷, innescava una riflessione articolata sulla questione della spazialità nei suoi rapporti con l'uomo e la scrittura. Se con la preposizione “dietro” Zanzotto poneva la problematicità della posizione dell'uomo nei riguardi della natura e dello scrittore rispetto alla categoria stessa di paesaggio, Bonnefoy proiettava nel futuro la domanda “dove?”. Il toponimo immaginario *Douve*, simbolo del presentimento di una terra»⁵³⁸ e compendio dei locativi dei pronomi di stato di luogo “où” e di moto da luogo “d'où”, porta Zanzotto ad interpretare *Douve* «come essere misterioso: è la terra, è il cielo, è la somma di tutte le contraddizioni»⁵³⁹.

Se si volesse tentare la strada di una comparazione tra le tematiche care ai due poeti, si scoprirebbe che esse anticipano quella particolare svolta che nelle scienze umane è definita *spatial turn* o riscoperta dello spazio⁵⁴⁰, ossia la fioritura di indirizzi critici che rimettono al centro dell'attenzione il rapporto dell'uomo con il proprio “essere-al-mondo”. Non solo in filosofia o in sociologia si ragiona sul rapporto dell'uomo con il proprio ecosistema, declinato nelle accezioni e di “spazio” e di “natura”, ma anche nell'ambito della critica letteraria vengono a determinarsi correnti che riflettono sulle modalità con cui un testo letterario, sia esso narrativo o poetico, si raffigura spazi e luoghi.⁵⁴¹

Se ogni testo poetico è costruito sulla base di una logica spazializzante che lo accomuna a tutti i testi letterari, la poesia di Zanzotto presenta, come componente

⁵³⁷ Si può leggere il giudizio di Zanzotto nel già citato *Pour Yves Bonnefoy*, cit., p. 266.

⁵³⁸ (Lettre à John E. Jackson, 97-99 Così ne *L'orangerie*: « [...]Lontano il luogo si compirà/come un destino nella luce chiara/Il paese più bello a lungo cercato/Si stenderà davanti a noi terra di salamandre» p.149

⁵³⁹ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, cit., p. 63.

⁵⁴⁰ Fondamentali le opere: *La poétique de l'espace* (1964) di Bachelard, *La production de l'espace* (1976) di Lefebvre, *Espaces autres* (1984) assieme alle altre opere di Foucault; *Mille plateaux* (1980) e *Qu'est-ce que la philosophie?*(1991) di Deleuze e Guattari, i quali bene riassumono, con l'espressione “Geophilosophie”, il senso di questa rinnovata attenzione nei riguardi dello spazio.

⁵⁴¹ L'interesse critico si sviluppa abbondantemente negli anni Novanta-Duemila. Valgano come esempi la *Geopoetics* inaugurata da K. White, la *Géocritique* sviluppata da B. Westphal in ambito europeo; l'*Ecocriticism* sul versante americano. Nel panorama italiano, soprattutto per la narrativa, segnalo G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio : teorie e rappresentazioni contemporanee* [2008] e per il discorso poetico segnalo un'opera che raccoglie gli spunti provenienti dalla *Geopoetics*: F. Italiano, *Tra miele e pietra. Aperti di geopoetica in Montale e Celan* [2009].

aggiunta, la specificità delle tematiche prescelte, che sono propriamente da ricondurre alla topica spaziale nelle sue varie declinazioni: Natura, ecosistema, luogo, paesaggio. Si può dire, dunque, che l'assunto foucaultiano per cui «lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore»⁵⁴² valga al massimo grado per un poeta come Zanzotto.

La difficoltà principale sottesa a qualsiasi discorso sul rapporto tra spazialità e teoria letteraria è legata all'opacità del termine spazio, la cui ambiguità risulta amplificata da un'accezione doppia: quella di spazio testuale, quindi alle modalità di spazializzazione del testo sulla pagina, e quella di spazio extra-testuale, inteso come «oggetto infinito, cioè il mondo esterno rispetto all'opera».⁵⁴³ A questo fattore bisogna aggiungere, scrive ancora Lotman, la lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione della realtà di cui l'uomo si serve. A tale riguardo bisogna considerare «il particolare carattere della concezione visiva del mondo, propria dell'uomo, e per cui, nella maggioranza dei casi, i denotati dei segni verbali per gli uomini sono alcuni oggetti visibili dello spazio, porta ad una determinata interpretazione dei modelli verbali»⁵⁴⁴.

Sulla scia di questo ragionamento, a partire dagli anni Sessanta Foucault medita sull'intervallo insondabile tra spazio reale e spazio del dire, e scrive che se lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore, «non è tanto perché esso costituisce ormai l'unica risorsa; ma è nello spazio che il linguaggio appena posto si dispiega, scivola su se stesso, determina le proprie scelte, disegna le sue figure e le sue traslazioni. È in esso che si trasporta, che il suo stesso essere si "metaforizza"».⁵⁴⁵ Come testimonianza dell'interesse nutrito (specialmente in ambito francofono) nei riguardi di tali tematiche si può citare un convegno importante come *Espace et poésie*, che vede riuniti poeti come Michel Deguy e Yves Bonnefoy. «Pourquoi espace et poésie?» è la domanda che apre gli atti

⁵⁴² Michel Foucault, *Il linguaggio dello spazio*, in *Spazi altri : i luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001, p.34. [ed. or. *Le langage de l'espace*, in «Critique», n.203, avril 1964, ora in *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris, 1994, vol. I, pp. 407-412.].

⁵⁴³ J.M., Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia Editore, Milano 1990, p.261.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ M. Foucault, *Il linguaggio dello spazio*, cit., p.34.

relativi alla conferenza. I titoli significativi che emergono dal confronto, per riportarne solo alcuni, sono *Dans le leurre du seuil* (1975) di Bonnefoy, *Lieux précaires* (1972) di Garelli, *Dans le chaleur vacante* (1961) di André du Bouchet. La stessa teoria della scrittura, si sottolinea, non sembra poter fare a meno di nozioni spaziali. Come esempio, si riporta la nozione di traccia ne *L'Écriture et la Différence* (1967) di Derrida, *L'Acte et le lieu de la poésie* (1959) di Bonnefoy, i concetti di isotopia e allotopia usati dal gruppo μ in *Rhétorique de la poésie* (1977). Ci si potrebbe chiedere perché la poesia, che è un'arte del linguaggio, abbia bisogno dello spazio. Per rispondere bisogna sconfinare nel campo filosofico, che ci pone davanti al luogo stesso in cui il linguaggio trova la sua possibilità, dove cioè il verbale si annoda al visivo, riprendendo un'espressione di Kibédi-Varga. Sulla scia di un ragionamento vicino a quello di Lotman, i convegnisti si chiedono in quale luogo reale la poesia sia destinata a radicarsi. Da subito, però, emerge una problematicità da cui non è dato evadere. Si tratta di un luogo che allo stesso tempo è un non-luogo, nozione che a sua volta rimanda al concetto di irrepresentabilità, simbolizzata attraverso le figure dell'esilio, della casa vuota, del centro assente. Allo stesso tempo, si ribadisce, questo spazio inimmaginabile o negativo è per l'invenzione poetica uno spazio di libertà⁵⁴⁶. La poesia esiste, scrive Zanzotto in una prefazione alla raccolta *Gisants* di Deguy, «finchè mantiene il suo *proprium*, che è affatto sghembo all'*écriture*, anche quando intrattiene profonda complicità»⁵⁴⁷. Nell'analisi della raccolta di Deguy Zanzotto individua un punto originario esterno alla poesia: «si incontra allora la poesia come qualcosa che nasce dalla prosa, di cui la prosa crea il "luogo", ma che poi ha necessità di scartare entro un diverso dettato»⁵⁴⁸. Ma questo è solo un

⁵⁴⁶ La sintesi che offro in italiano degli atti del convegno si riferisce al volume *Espace et poésie: Rencontres sur la poésie moderne*, Actes du Colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987.

⁵⁴⁷ A. Zanzotto, *Michel Deguy*, Prefazione a *Gisants*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1999; apparso inoltre come scritto introduttivo al volume *Gisants et autres poemes*, Paris, Gallimard, 1999 nella versione francese di Philippe Di Meo, ora in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p.447.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

esempio dello sguardo decentrato del poeta, testimone di un'obliquità che sempre si insinua tra luogo scritturale e luogo extra-testuale. Si può affermare che il rapporto tra testo e mondo è costantemente eluso in favore o per il tramite di uno sguardo che volge altrove: «In ogni caso la chiave di lettura di questo libro è fuori da questo libro»⁵⁴⁹, dichiara Zanzotto nel lungo intervento su *Fosfeni*. Così prosegue:

È pur vero, infatti, che più la parola si avventura verso il proprio confine, più manifesta una tendenza a ribaltarsi verso le proprie origini. È raro che si trovi una parola del tutto stravolta verso il confine, verso l'esterno, senza che si verifichi quel fenomeno di ribattino, quel movimento di rimbalzo, non saprei come altrimenti definirlo, contrario al moto spinto nella direzione dei confini della parola, che richiama, invece verso le origini, verso la centralità perduta⁵⁵⁰.

Questa oscillazione della parola tra un dentro e un fuori, che Zanzotto spazializza mediante i termini di *origini* e *confine*, può essere interpretata entro le due spinte definite nella prima parte di questo lavoro come “centripeta” e “centrifuga”. Anche un componimento come *Collassare e pomeriggio* può essere letto nell'ottica di una spazializzazione del rapporto tra soggetto e mezzo linguistico, a conferma dell'osservazione di Lotman sulla possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno una natura spaziale⁵⁵¹. Come si è potuto constatare dalle citazioni sin qui riportate, il poeta è mosso dalla volontà di indicare una zona di alterità che è sempre più in là rispetto alla dimensione verbale⁵⁵². Il linguaggio, specifica Zanzotto, non può assumere su di sé esclusivamente la funzione di «organo» o «struttura», ma deve fungere anche da «veicolo» o «strumento»⁵⁵³, per affermare una transitività sul mondo. Ognuno di tali stati del linguaggio, si

⁵⁴⁹ A. Zanzotto, *Su "Fosfeni"*, in *Diriti "Zanzotto"*, cit., p. 27.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 30.

⁵⁵¹ Ivi, pp.262-263.

⁵⁵² Si tenga conto di un titolo come *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in PPS, pp. 1222-1234.

⁵⁵³ A. ZANZOTTO, *Su Fosfeni*, in AA.VV., *Diriti Zanzotto*, cit., pp. 23-24.

corregge Zanzotto, è smentito dall'altro: «ci sono contemporaneamente e non ci sono. Dove c'è l'uno non c'è l'altro. Sono infinitamente divaricati ma tuttavia si richiamano a questo centro vuoto, collassato, a questo centro che forse...c'era»⁵⁵⁴. Sembra, dunque, che il ribaltamento verso l'origine sia uno dei movimenti connaturati alla ricerca poetica («il desiderio del vero luogo è il giuramento della poesia»⁵⁵⁵), un movimento che, destinato ad un altrettanto “naturale” fallimento, scopre un centro vuoto, una *lacuna di luogo*. Non è fuorviante, se si vuole tentare di unire la critica letteraria alla storia della cultura, affermare con Foucault che per compiere il cammino che lo porta verso la sua verità l'uomo è portato, di conseguenza, a indirizzare il suo pensiero verso un'origine che gli appare come una promessa imminente e mai compiuta, qualcosa che sta tornando e che tuttavia non cessa di allontanarsi da lui, al punto che è solo nella lontananza dall'origine che si definisce la dimensione autentica della sua storicità. L'ossessione dell'origine è perciò dominata da una fondamentale simmetria, dall'idea che sia necessario riappropriarsene e dalla constatazione che essa non si dà se non nel suo continuo arretramento, il quale, oltretutto, è paradossalmente proiettato nell'avvenire. È questo che rende centrale, per Foucault, nell'età moderna, la preoccupazione del ritorno: ritorno che ha con Hegel la forma della totalità raggiunta, con Marx del violento recupero sull'orlo della catastrofe, con Spengler del declino solare o ancora, con Heidegger, dell'estremo arretramento dell'origine in un mondo dominato dalla tecnica (si pensi alla dialettica autentico-inautentico)⁵⁵⁶.

La raccolta zanzottiana che si inserisce nel solco delle scienze umane è *la Beltà* (1968), scritta quattro anni più tardi rispetto a *Le langage de l'espace* di Foucault. Come sintetizza Stefano Agosti, *La Beltà* è un'opera che è segnata dagli apporti derivanti da opere che rivoluzionano le scienze umane, le quali trovano nel

⁵⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵⁵ Y. Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, cit., p. 1208.

⁵⁵⁶ Sintesi delle considerazioni che Foucault formula ne *Il linguaggio dello spazio*, cit., p. 34. Per quanto riguarda il discorso sulla ricerca di un'origine in relazione al panorama poetico italiano è sicuramente da considerare *La terra promessa* di Giuseppe Ungaretti. Cfr: G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009.

linguaggio, inteso come struttura, il loro fondamento: si diffonde in quegli stessi anni il *Corso di linguistica generale* (1967) di de Saussure, oltre alle opere che sconvolgono la scena come *Le pensée sauvage* e i primi volumi della serie di *Mythologiques* di Lévi-Strauss (anni 1963-1966), *Le geste et la parole* di Leroi-Gourhan (anno 1964), gli *Écrits* di Lacan (anno 1966), *Les Mots e les choses* (1966) di Foucault e *De la grammatologie* di Derrida (1967). Per Agosti è su questo fondale che si proietta, con singolari coincidenze ma anche anticipazioni, il profilo della Beltà. Se da una parte il linguaggio determina la *Spaltung* del Soggetto dalla propria origine indivisa, instaurando nel soggetto quella mancanza che lo istituisce come Soggetto (nozione del *manque-à-être* elaborata da Lacan), dall'altra esso si pone come il luogo stesso della rimozione di quella medesima struttura di separazione, garantendo così al Soggetto le sue possibilità di esistenza, nonché le simulazioni della comunicazione interumana e le costruzioni falsificanti della storia. Di nuovo, quindi, la riflessione zanzottiana si muove attorno alla polarità autentico-inautentico e alla quasi certezza che, in fondo, sia possibile avvicinarsi a un nucleo di autenticità. Questo percorso di avvicinamento, tuttavia, deve passare attraverso l'inautentico dei codici e della lingua naturale. Si delinea, per sintetizzare, una divaricazione massima tra una «pluralità dei codici» e il percorso a ritroso compiuto dalla lingua «verso la struttura originaria del linguaggio»⁵⁵⁷. Il sentimento dell'impossibilità di rintracciare un'unità originaria tra essere e dire («*Là origini – Mai c'è stata origine*»⁵⁵⁸) può essere esemplificato dai seguenti esempi tratti da *La Beltà*:

Tutto sta nel ricco ricciolo della pellicola, tutto,
né per noi sarebbe strettamente necessario
altrimenti affannarci a persistere, forse,
ché il nostro gran ridere in quei luoghi, *lacune di luogo*, a-
in quelle fiammate dell'essere, su quelle
ultime rampe, conta-alla-rovescia,

⁵⁵⁷ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. XXIII.

⁵⁵⁸ A. Zanzotto, *L'elegia in petèl*, cit., p. 281.

[...]

Tanto, in questo fondo,
resta del processo di verbalizzazione del mondo⁵⁵⁹

[...]
e poi grandi depositi di termini botanici
che mai realizzeremo – in quei *luoghi* male s’aggancia
il fatto semantico al fatto fonemico ma tutto
s’insegue sfreccia spara a vista
insegna e disinsegna graffe laccioli asole
urti suspense prevedibilità –,
è forte l’ikebana si ikebanizza il mondo finalmente,
[...]⁵⁶⁰

In linea con *La Beltà* si situa la raccolta *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* dove si legge:

[...]
– Ehilà, chi c’è, ehi te, in fondo in fondo al luogo
anche se questo cincischio è *senza luogo*
come tutto il resto, da troppo, troppi cattivi esempi
[...]⁵⁶¹

Si rivela fecondo, a questo punto dell’analisi, un ulteriore parallelismo con l’opera critica di Bonnefoy, termine di paragone che si accorda alla necessità di non isolare la poesia di Zanzotto in un contesto troppo appiattito sulla categoria di “paesaggio”. Nella terminologia di Bonnefoy, spiega Fink, la parola “luogo”, che coincide con la parola “senso”, si oppone alla parola spazio, che designa la perdita di senso. Da *Douve* a *Le leurre du seuil*, il tragitto poetico è quello di un’avanzata dell’essere dallo spazio verso il luogo⁵⁶². Se nella poesia di Bonnefoy può essere rintracciata questa possibilità di afferrare il luogo, in Zanzotto permane

⁵⁵⁹ A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, in *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p.308

⁵⁶⁰ A. Zanzotto, *PROFEZIE O MEMORIE O GIORNALI MURALI*, cit., p. 293.

⁵⁶¹ A. Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, cit., p. 336.

⁵⁶² M. Fink, *Yves Bonnefoy: Le simple et le sens*, José Corti, Paris, 1989. Il passaggio di cui ho offerto una sintesi si trova a p. 178.

un'impossibilità di fondo, tanto che avviene il percorso inverso. Come si chiarirà più avanti, il termine "spazio" prevale sugli altri locativi, soprattutto nelle raccolte *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, dove la rinuncia a rintracciare una sicurezza che coincide con la bellezza naturale appare ineludibile. In questi termini Bonnefoy evidenzia il cortocircuito che si innesca tra le topiche spazio-temporali e che determina quel senso reattivo cui si è fatto riferimento per presentare *Dietro il paesaggio*:

Si dà il caso che nel divenire poetico il "qui" e l'"adesso" siano già un laggiù e un tempo addietro, che più non sono, che ci sono stati sottratti, ma che eternamente nella loro finitudine temporale, universalmente nella loro infermità spaziale, sono il solo bene concepibile, il solo luogo che meriti il nome di luogo⁵⁶³.

«Io affermo che nulla è più vero - continua Bonnefoy - e neanche più ragionevole, dell'erranza, poiché -occorre dirlo?- non c'è un metodo per tornare al vero luogo. È forse infinitamente vicino. È anche infinitamente lontano»⁵⁶⁴. Questa impossibilità di una focalizzazione è annunciata da Zanzotto in *Vocativo* nei versi: «Da un eterno esilio/eternamente ritorno[...]vado, da me sempre più lontano,/divelto per erbe prati e tempi»⁵⁶⁵. Contiguo semanticamente al tema dell'esilio si pone quello dell'erranza: «Occhio, pullus nel guscio: ho veduto/nell'errare del mondo errante il sole»⁵⁶⁶.

A discapito di una lettura territoriale bisogna insistere sulla pertinenza di una categoria filosofica come quell'erranza⁵⁶⁷, che dà ragione del divagare tematico, dell'eterogeneità spiccata, della struttura antitetica che caratterizza la produzione zanzottiana a partire da *La Beltà*. L'erranza ha la virtù che può essere definita di

⁵⁶³ Y. Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, cit., p. 1202.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 207.

⁵⁶⁵ A. Zanzotto, *Da un eterno esilio...*, in TTP, cit., p.158.

⁵⁶⁶ A. Zanzotto, *ECLOGA IV*, p. 179.

⁵⁶⁷ Per quanto riguarda l'applicazione della nozione di "erranza" al panorama della narrativa italiana, segnalo l'articolo *Tecniche di "divagazione" e di erranza nella narrativa contemporanea* di Niva Lorenzini, in "Studi novecenteschi", vol. 32, no. 70, luglio-dicembre 2005, pp. 115-123.

totalità, scrive Glissant nella sua *Introduction à une poétique du divers*. L'erranza «ha virtù che definirei di totalità, è la volontà, il desiderio, la passione di conoscere la totalità, di conoscere il Mondo-tutto, ma anche la virtù di conservazione poiché non si vuole conoscere il Mondo-tutto per dominarlo, per dargli un senso unico»⁵⁶⁸. L'altra opera di Glissant che sicuramente merita un cenno è *Philosophie de la relation*, dove egli torna sul concetto di “*Tout-monde*” con l'intento di unire poetica («*La pensée de l'errance est une poétique*»⁵⁶⁹) e filosofia. In questa opera Glissant tenta di unire il luogo imprescindibile («*le lieu est incontournable*»⁵⁷⁰), da cui ogni opera letteraria ha origine, con il mondo. L'immaginario di un luogo è connesso alla realtà immaginabile dei luoghi del mondo, e viceversa, spiega Glissant. Il pensiero dell'erranza non è il pensiero travolgente della dispersione ma quel movimento attraverso cui ci spostiamo dagli assoluti dell'essere alle variazioni della Relazione: «Solo un lungo esercizio di *spostamenti, eradicazioni, rotture* di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbe forse portarci nelle vicinanze di questi luoghi»⁵⁷¹, scrive Zanzotto nella prosa *Venezia, forse*. Il pensiero dell'erranza, per Glissant, sa essere immobile. Esso è quello degli sradicamenti solitari e delle radici in rizoma⁵⁷². Il radicamento territoriale, che in genere si associa alla scrittura e all'immaginario di Zanzotto, è presto confutato da tutto un universo figurale che denuncia un pendolarismo, una diplopia, o uno sguardo sdoppiato simbolizzato dai disturbi della percezione (*Fosfeni*), dalla volontà di controbilanciare una situazione di immobilismo

⁵⁶⁸ E. Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi editore, 1998, p. 104 [ed. or. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Editions Gallimard, 1996, p.130].

⁵⁶⁹ E. Glissant, *La poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

⁵⁷⁰ E. Glissant, *Philosophie de la relation : poésie en entendu*, Paris, Gallimard, 2009, p. 45.

⁵⁷¹ A. Zanzotto, *Venezia, forse*, in PPS, cit., p. 1054.

⁵⁷² Offro una sintesi in italiano di quanto è contenuto alle pagine 61-62 di *Philosophie de la relation* di Glissant. Torna qui il paradigma vegetale, in particolare l'opposizione tra radice e rizoma che Glissant mutua dalla filosofia di Deleuze e Guattari. L'erranza del trovatore o di Rimbaud non è ancora il vissuto opaco del mondo, ma il desiderio appassionato di contraddire la radice. In questi periodi storici l'esilio è sentito come una mancanza temporanea in cui non si può comunicare nella propria lingua. Il lavoro di Glissant è fondamentale in quanto rappresenta un punto di incontro tra la poetica dello spazio di Bachelard e la geofilosofia di Deleuze e Guattari. Le nozioni di *Tout-Monde* e di *errance* derivano da un tentativo di conciliare le dimensioni di luogo e spazio.

(*sprofondamento, collasso*) con l'aspirazione a riportare sulla pagina la totalità del mondo: la ricorrente tematizzazione del termine "mondo" è solo un esempio⁵⁷³: «*E tutto il mondo è l'orto mio*»⁵⁷⁴. Si considerino questi versi tratti da *Elegia e altri versi* (1954) :

[...]

Finito il desiderio, chiuso il suono
dei fiumi e della vita,
sopita la fede oscura
ch'ebbi in *tutta l'apertura del mondo*
in tutti i nodi avventurosi
d'alberi crete e venti

[...] ⁵⁷⁵.

Se ci si appoggia agli interventi di poetica o alle confessioni autoriali, si prende atto di un pendolarismo sempre presente nel pensiero del poeta: «il mio sguardo di periferico è stato sempre fisso alle città, ai "centri", e io non ho mai creduto del tutto alla natura, anche se l'ho sempre amata; nel rapporto natura-cultura ho costantemente sentito sia la bipolarità sia la continuità»⁵⁷⁶. In un altro scritto intitolato *Poesia?* l'autore non si trattiene dal dire che «non c'è poesia che non abbia a che fare con l'emarginazione e, appunto quando vi è coinvolta in pieno, questa forza da cui viene la poesia tocca il "margine", il "limite", e forse va al di

⁵⁷³ Nello scritto *Il paesaggio come eros della Terra* Zanzotto definisce il paesaggio come «orizzonte percettivo totale, come "mondo"». Bisogna tenere conto, del «gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre "più in là" rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana», cfr. A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in *Per un giardino della Terra*, a cura di A. Pietrogrande, Olschki, Verona, 2006, p. 5.

⁵⁷⁴ A. Zanzotto, *Ore calanti*, in TTP, cit., p. 84.

⁵⁷⁵ A. Zanzotto, *È un tuo ricordo*, p. 87. Non si può tralasciare di notare che Glissant inserisce la poesia *Al mondo* di Zanzotto nella sua antologia (dalla raccolta *La Beltà*) nell' antologia *La terre, le feu, l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du tout-monde*, Paris, Galaade, 2010.

⁵⁷⁶ A. Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, in PPS, cit., p. 1151.

là di tutto quello che si poteva sospettare o prevedere all'inizio»⁵⁷⁷. Ricapitolando, una disamina del linguaggio metaforico usato da Zanzotto porta all'individuazione di due dinamiche che rispondono a due movimenti propulsivi, l'uno centripeto l'altro centrifugo. Se la dinamica centripeta è volta all'individuazione di un centro concepito come luogo ideale di un nucleo di verità («la parte più ignea della realtà»), quella centrifuga è rivolta idealmente verso un'alterità, un altrove, definiti a livello figurativo attraverso un «lessico dell'erranza». Nello specifico, si può affermare che alla fase introversa della poetica zanzottiana corrisponde il desiderio di stabilire una radice comune tra essere e dire, come bene dimostra *Infanzie, poesie, scuoletta* (1973), dove la poesia viene descritta in termini heideggeriani come «radice» del mondo e come «fondamento strutturale dell'uomo»:

La poesia dunque - o almeno uno dei suoi più immediati modi di apparire - permane alla radice del mondo umano, sia nella filogenesi che nell'ontogenesi culturale, se così si può dire. E ciò avviene anche per il semplice fatto che nella funzione poetica il linguaggio, prendendo «gioia» e «coscienza» del proprio stesso esistere, ridà tutta la sua storia, riassume tutte le sue potenzialità, riattiva o ripresenta in nuce tutte le altre sue funzioni e infine, se si vuole, esplicita la sua natura di fondamento strutturale dell'uomo⁵⁷⁸

Come dimostrazione della coesistenza delle due spinte contrarie, per mezzo delle quali Zanzotto rende conto della discontinuità del ragionare e degli sbalzi che gli sono connaturati, si può fare riferimento a *Filò* (1976), dove viene riconosciuta l'assenza di qualsiasi fondamento o struttura e dove il proprio radicamento viene restituito negativamente con le figure del bullone e del piombo. Nonostante la fedeltà ai propri luoghi, alla fine del cammino si scopre un vuoto linguistico e geografico:

⁵⁷⁷ A. Zanzotto, *Poesia?*, in PPS, cit., p. 1201.

⁵⁷⁸ A. Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in PPS, p. 1166.

[...]
Io ho perduto la traccia,
sono andato troppo lontano pur rimanendo qui
avvitato, imbullonato, diventato quasi un ceppo di piombo,
e la poesia non è in nessuna lingua
in *nessun luogo*-forse-o è il rugginare del fuoco
che fa scricchiolare tutte le fondamenta
dentro la grande *laguna*, dentro la grande *lacuna*-,
è il pieno e il vuoto della testa-terra
che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre
di quel che mai potremmo dirci, far nostro.
[...] ⁵⁷⁹.

Questo vuoto di luogo sembra essere condensato, sul piano testuale, da un errare che è definito da Zanzotto come «spazio curvo della poesia»⁵⁸⁰. Come commento al testo citato si può menzionare l'osservazione che Agosti riserva a *Douve*: «L'esperienza di Douve si conclude, o si annulla, su due simboli elementari: quello della presenza, e quello dell'assenza. Ormai estromessa dalla scena mondana, Douve non è più che il luogo vuoto, deserto, ove far risuonare il discorso»⁵⁸¹. Al 1976, anno di uscita di *Filò*, risale anche lo scritto in prosa *Venezia, forse*, anch'esso basato sulla nozione di lacuna come vuoto linguistico e come impossibilità di verbalizzazione del reale, come incrinatura in cui l'indicibilità è causata dall'impermeabilità di determinati spazi all'atto linguistico. *Venezia, forse*, scritto che oscilla tra narrazione e saggio di prossemica, è il resoconto di una *fantasia di avvicinamento* alla laguna veneziana, la quale che si dà (e si noti il termine ontogenico) come «impensata germinazione di realtà

⁵⁷⁹ A. Zanzotto, *Filò*, p. 153. Corsivi miei.

⁵⁸⁰ A. Zanzotto, *Poesia ?*, in PPS, cit., pp. 1202-1203.

⁵⁸¹ S. Agosti, *Introduzione alla lettura di "Douve"*, in Y. Bonnefoy, *Movimento e immobilità di Douve*, introduzione di Stefano Agosti, traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1969, p. 15.

attonite, protese, morse dall'irreale»⁵⁸². La meditazione zanzottiana è orientata alla scoperta di quali soglie sia necessario varcare per sentire la vicinanza di un luogo e risponde al bisogno di verificare in che modo un luogo può modificare, o modellare, lo spazio del pensiero. «Ogni pensiero che le si riferisca», spiega Zanzotto, «va collocato “altrove”», come ad indicare l'impossibilità di sintetizzare entro un quadro organico gli aspetti eterogenei della città lagunare. In apertura si legge: «Solo un lungo esercizio di *spostamenti*, *eradicazioni*, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbe forse portarci nelle vicinanze di questi luoghi». Bisogna «essere molto cauti», continua Zanzotto, nell'«approssimarsi» a Venezia, definita «splendidissima Berenice», «mummia», «città-Giona», «vampiro». Descritta come «punto assurdo entro l'oggi»⁵⁸³, Venezia offre, per l'autore, «comprensioni labili che possono per un momento stagnare e trattenerci in sé, verissime in quell'istante, ma destinate ad essere superate immediatamente»⁵⁸⁴. Viene a crearsi, dunque, un cortocircuito nella leggibilità degli spazi e si rende palese, in un'incrinatura della percezione, la dissociazione tra visibilità ed enunciabilità, di cui Michel Foucault ragiona ne *Le parole e le cose*:

se le utopie consolano, «le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose». Esse inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi.⁵⁸⁵

⁵⁸² A. Zanzotto, *Venezia, forse*, p.1051.

⁵⁸³ A. Zanzotto, *Venezia, forse*, p. 1054.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 1053.

⁵⁸⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 1998, pp.7-8.

La città di Venezia si dà come allegoria della fallibilità insita all'atto della nominazione. Essa «fa andare in tilt qualunque velleità e qualunque passione del riferire, del chiamare in causa, dell'indicare per ottenere una partecipazione»⁵⁸⁶. Il deficit che Zanzotto scorge nel linguaggio viene proiettata sulla città stessa, che appare come una «sintassi discontinua e sorprendente»⁵⁸⁷. Immaginata come un «mondo di nodi» Venezia si presenta come *mise en abîme* di se stessa. Venezia, per Zanzotto, «divaricata in innumerevoli storie geografie scene umane», consisterebbe di «superfici in confronto stratigrafico», «fantasma puro, dell'intersezione, dell'intercolloquio di genti tempi spazi»⁵⁸⁸, un luogo in grado di «rivitalizzare un passato di per sé remoto: perché troppo ha ancora da dire questo passato, strati e concrezioni, guizzanti organismi e spore sepolte, grumi di futuribile inclusi nello ieri e che il tempo ha attraversato senza sconvolgerli»⁵⁸⁹. In *Lagune* (1997), una prosa scritta venti anni dopo *Venezia, forse*, si legge: «ognuno nel constatare il sovraccarico geologico e poi storico saldati inestricabilmente insieme in questi luoghi, arriva a una meditazione in cui tutto diventa oscillante e misterioso»⁵⁹⁰. Venezia è un luogo, scrive Zanzotto ne *La memoria nella lingua* (1999), «ricco di lontananze e intrecci di tempo-spazio, per i quali l'intero sistema di percezioni e riscontri che essi attivano diventa uno stato quasi fisico non riproducibile in alcuna immagine»⁵⁹¹.

⁵⁸⁶ A. Zanzotto, *Venezia, forse*, cit., p.1055.

⁵⁸⁷ Ivi, p.1059.

⁵⁸⁸ A. Zanzotto, *Venezia, forse*, cit., p.1061.

⁵⁸⁹ A. Zanzotto, *Venezia, forse*, p.1063. Si trovano condensati, in questa prosa, tutti i temi e i nuclei figurativi analizzati nel corso del lavoro. Nella raccolta *Conglomerati* si troveranno dei *passati divaricati* (in *E così ti rintracciammo...*, p. 1038)

⁵⁹⁰ A. Zanzotto, *Lagune*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 111.

⁵⁹¹ A. Zanzotto, *La memoria nella lingua*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p.142

1. Altrove, verso il “mondo”

Come mette in luce Modeo, già da *La Beltà* si individuano due stratagemmi basilari, cioè la «moltiplicazione cubista dello spazio» («*dietro l'eterno l'esterno l'interno (il paesaggio)/dietro davanti da tutti i lati*»⁵⁹², e «la moltiplicazione del punto di vista»⁵⁹³ (*santi stupri dell'occhio,/dell'occhio-vetta/vitale, irraggiungibile,/unicizzante ed unico guardare*)⁵⁹⁴. Si può dire che *La Beltà* si muova attorno a due serie figurative, quella ascrivibile al vuoto (*lacuna*) e quella che abbraccia la dimensione *mondo*. La «percettività tesa allo spasimo» di cui parla Modeo si annulla in un opposto uniformante che tende a riportare il discorso poetico su un piano in cui si dà l'impossibilità di rapportare immediatamente percezione e rappresentazione. In questo senso, la dimensione “mondo” è spia di una brama onnicomprensiva che include e intellettualizza la natura tutta. Si verifica, così, che il processo di miniaturizzazione (*orto, vigna, ikebana, rizoma*) è strettamente apparentato con una dimensione di totalità: «Io possiedo il mondo tanto meglio quanta maggiore è la mia abilità nel miniaturizzarlo»⁵⁹⁵, scrive Bachelard nella sua *Poetica dello spazio*. Il dettaglio di una cosa, continua il filosofo, «può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza. La miniatura è una delle abitazioni della grandezza»⁵⁹⁶. Il testo in cui la tematizzazione del mondo emerge in maniera più esplicita è *Al mondo*: «*Mondo, sii, e buono*»⁵⁹⁷. L'impianto esortativo indicherebbe, per Dal Bianco, la fiducia in «tale facoltà di ex-sistenza, quasi

⁵⁹² A. Zanzotto, *SÌ, ANCORA LA NEVE*, cit., p. 242.

⁵⁹³ S. Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, cit., p. 35.

⁵⁹⁴ A. Zanzotto, *Ecloga V*, cit., p. 203.

⁵⁹⁵ G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 183.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 188.

⁵⁹⁷ A. Zanzotto, *Al mondo*, p. 267.

autogenerativa, del mondo (e dell'io)»⁵⁹⁸. Il soggetto, per sintetizzare, diviene consapevole che l'esistenza non può prescindere da una produzione di senso; per cui «è necessario che il mondo si tragga fuori (*ex-sistere*) dalla palude dell'insignificanza»⁵⁹⁹. Di seguito il testo:

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente,
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
ed ecco che io ribaltavo eludevo
e ogni inclusione era fattiva
non meno che ogni esclusione;
su bravo, esisti,
non accartocciarti in te stesso in me stesso
Io pensavo che il mondo così concepito
con questo *super-cadere super-morire*
il mondo così fatturato
fosse soltanto un io male sbozzolato
fossi io indigesto male fantasticante
male fantasticato mal pagato
e non tu, bello, non tu «santo» e «santificato»
un po' più in là, da lato, da lato
Fa' di (*ex-de-ob* etc.)-sistere
e oltre tutte le preposizioni note e ignote,
abbi qualche chance,
fa' buonamente un po';
il congegno abbia gioco.
Su, bello, su.
Su, münchhausen.

⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ S. Dal Bianco, *Nota a Al mondo*, in PPS, p. 1501.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 267. A proposito de *La Beltà* Colangelo afferma che si tratta di una «reazione molecolare tra la rappresentazione del paesaggio (ancora modellata su Holderlin e Goethe, come all'inizio), l'avventura disorientata dell'io(sullo sfondo di Lacan, ma anche seguendo in letteratura, le tracce di Maurice Blanchot e di Franz Kafka) e infine l'elemento più dirompente: la ricca articolazione del linguaggio», in *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra ad oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002, pp. 69-70.

Da notare è sia l'ironia connessa al tentativo del soggetto di afferrare il reale attraverso un sistema di inclusioni ed esclusioni, sia l'idea che un "avvicinamento" a questa alterità definita "mondo" possa salvare dal gorgo dell'egocentrismo (anche grammaticale) o dal rischio solipsistico: «*super-cadere super-morire*». Il tema della caduta può essere letto tenendo presente quanto detto sull'entropia nella prima parte di questo lavoro. Anche in un componimento come *Proteine, proteine* della raccolta *Pasque* (1973) si ritrova lo stesso tema, stavolta fatto scaturire da un antecedente letterario come *La caduta* di Parini. Come fa notare Dal Bianco nella nota al testo, il poeta scopre nel suo cadere un principio di realistico di esistenza («*cadi/sei*», in rima cono *dèi*): «*in minoranza infinitamente cadi/sei*»⁶⁰¹.

Per un corretto inquadramento dell'atteggiamento zanzottiano nei riguardi dell'"oggetto mondo" bisogna compiere un passo indietro e tornare per un attimo a *La Beltà*, dove figura un riferimento importante ad un altro tipo di caduta, quello della derealizzazione: «*WUE*: abbreviazione di un'espressione tedesca che significa press'a poco «esperienza del tramonto del mondo»⁶⁰², scrive Zanzotto nella nota alla sezione XVII di *Profezie o memorie o giornali murali*. Di seguito i versi che contengono la sigla:

Proponevano insieme, a uno a uno,
per alzata di mano «ancora non mi sono perduto».
Ma *WUE* negli incontri per strada nel pomo nella rugiada,
due EEG piatti a distanza di 48 ore per orizzonti.

[...] ⁶⁰³.

⁶⁰¹ A. Zanzotto, *Proteine, proteine*, in TTP, p. 356. Per la nota di Dal Bianco rimando a p. 1545 di PPS. Secondo Dal Bianco la coincidenza tra cadere e essere è una chiara allusione ad Heidegger alla nozione di entropia.

⁶⁰² A. Zanzotto, *Nota*, p. 310.

⁶⁰³ A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, in TTP, p. 310.

La prospettiva offerta dall'annotazione zanzottiana proietta il discorso verso il campo della psicopatologia. Il componimento *Esistere psichicamente* (*Vocativo*, 1957) funge da testo paradigmatico per una lunga serie di sviluppi che coinvolgono parola poetica e il fenomeno della derealizzazione. Zanzotto si occupa della problematica dell'esperienza del tramonto del mondo, oltre che attraverso Binswanger e Heidegger, tramite il confronto critico con la saggistica e la poesia di Ottieri, nello specifico attraverso *L'irrealtà quotidiana* (1966) e *Il pensiero perverso* (1971)⁶⁰⁴. Il confronto con Ottieri si dimostra produttivo qualora si intenda studiare il particolare caso della tematizzazione del mondo nel suo rapporto con specifici fenomeni psicotici. Risulta centrale, ad esempio, il problema di come coniugare uno studio sulle rappresentazioni spaziali tenendo conto del particolare immobilismo-sedentarismo che Zanzotto non tralascia di menzionare (*imbullonato, invischiato* ecc...), di come coniugare certe categorie (quella dell'erranza ad esempio) con stati depressivi che influiscono su immaginario e poetica: «tutto gli passa attraverso-scrive Zanzotto di Ottieri- anzi fa corpo col male stesso e lo alimenta, concedendone tuttavia una minima dislocazione attraverso la scrittura»⁶⁰⁵. Nella lunga intervista che Zanzotto rilascia a Marzio Breda nel 2009 si trova esplicitato il contesto di nevrosi legato alla nascita di una raccolta come *Vocativo*. Dopo aver ribadito l'impronta lacaniana della silloge, Zanzotto dichiara di essersi avvicinato, a quell'altezza cronologica,

all'idea dell'irrealtà della parola, dell'impalpabilità. Infatti, altro è esprimersi al "vocativo", e altro è scrivere "sul vocativo"...Questo scrivere "sul vocativo" in realtà mi portava in una direzione senza vie d'uscita, ma indicava uno stato di disagio enorme, come fatto poetico, e credo che bisogna pensare a Ottieri per trovare qualcosa di così sentito sul piano dell'angoscia⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ Zanzotto dedica due recensioni ad Ottieri: *Ottiero Ottieri: Il pensiero perverso* (1971); *Ottieri: Diario del seduttore passivo* (1995), entrambi in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit., pp. 55-58 e pp. 390-394.

⁶⁰⁵ A. Zanzotto, *Ottieri: diario del seduttore passivo*, cit., p. 390.

⁶⁰⁶ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 102-103.

Ai fini di una ricognizione su patologia e immaginazione poetica bisogna inoltre considerare il peso che ha in Zanzotto il concetto di «corpo-psiche», che trova una vera e propria elaborazione (a posteriori rispetto a *Vocativo*) teorica nello scritto *Vissuto poetico e corpo* (1980): il corpo penetrato dal paesaggio è un corpo astratto, corpo-spazio, un corpo che non si apparenta ad un corpo vissuto, ma si apre a un rapporto geologico con la natura, sempre predisposto a coincidere con un corpo-psiche che implica un senso di separatezza, di distanza tra soggetto e mondo. L'io, ridotto ai livelli minimi di consistenza, è descritto come interrato in *Vocativo*: «m'interro in fisiche verdi lentezze»⁶⁰⁷. Di seguito il testo *Esistere psichicamente*, dalla raccolta *Vocativo*:

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava di vicende
– soli che urtarono fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli –
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
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:
tale la verità geme a se stessa,
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
Chiarore acido che tessi
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
torbido d'alghe e vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori.

⁶⁰⁷ A. Zanzotto, *Esperimento*, in TTP, cit., 110. Nel testo, poi, il soggetto è presentato come «esile fisima», p. 109.

Come evidenzia Lorenzini, il corpo in carne ed ossa non compare quasi mai nei versi di Zanzotto: «è anzi respinto dal testo e negato, il corpo, inteso nella sua nozione tradizionale o al più evocato in assenza, come sostanza magmatica, appunto, plasma indifferenziato[...]»⁶⁰⁹. Il nevrotico vittima del pensiero ossessivo, conferma Ottieri, rintraccia il significato primario dell'esistenza su un piano puramente psichico, estromettendo dalla propria ricerca la fisicità dell'esperienza mondana: il corpo in carne e ossa è respinto in quanto ostacolo all'attività mentale; esso è evocato in assenza o percepito come «immenso gorgo atomico-molecolare»⁶¹⁰ su cui la psiche galleggia, il cui desiderio di onnipotenza e l'aspirazione all'infinito poggiano su una motricità inibita. Così si legge nel diario pubblicato sotto il nome di *Top Secret Journal* (1967-1977):

Caratteristica dell'ossessività è il non lasciare spazio ad altro, occupare tutto lo spazio. Il pensiero ossessivo è megalomaniaco. Mentre il corpo sta fermo, il pensiero ossessivo abbraccia tutto [...]. Ogni scelta sarebbe un movimento, una motricità in una sola direzione, quindi una rinuncia all'onnipotenza. Sono onnipotente se non faccio niente. Fermo, percepisco con estrema esattezza che non andando da nessuna parte con il corpo, posso andare in tutte con il pensiero; e sto a guardare , con gli occhi della mente, il meccanismo della mente stessa che oscilla come un bilanciere fra A e non A⁶¹¹.

La dimensione corporea, quindi, viene classificata come ostacolo alle pulsioni centrifughe del pensiero, nonché alla realizzazione del grande sogno dell'ubiquità, idealità massimamente agognata dal megalomane. Non si può non citare, a questo punto, un passo da *L'irrealtà quotidiana* dove, con un lessico caratterizzato da

⁶⁰⁸ A. Zanzotto, *Esistere psichicamente*, p. 140.

⁶⁰⁹ N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, , 2009, p.77.

⁶¹⁰ A. Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*, cit., p. 1250. Nello stesso scritto la psiche è rappresentata come «puntiforme miserella, tutta bucherellata (come oggi si ama descriverla) e tutta annodata eppure aspaziale e atemporale», p. 1250.

⁶¹¹ O. Ottieri, *Top secret journal*, in *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano ; cronologia di Maria Pace Ottieri ; notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009. Il passo riportato è estrapolato dalla cronologia, p. XCVIII.

venature mistiche, Ottieri parla della posizione preferita dal nevrotico inerte, quella orizzontale di chi giace nell'impossibilità di agire:

Alzandosi, il peso stesso del corpo spinge coscientemente verso A o B o β[...]giace piuttosto che rischiare di scegliere davvero nel comportamento[...]è libero, non rinuncia, fino a che sta a letto: questo schiavo inchiodato come una farfalla dal perno delle pendolarità del mentale, Cristo incerto se agonizzare guardando il braccio destro o il braccio sinistro della croce[...]Il corpo è svanito sotto l'invasione del cervello: tutto il corpo è una grande mente infilzata per la fronte al letto [...] ⁶¹².

La rappresentazione del corpo come «mente infilzata per la fronte del letto» scaturisce dalla fantasticheria di vedere la propria fisicità trasmutata in puro spirito, idea che richiama sia i dogmi cristologici sia un tipo di pensiero che accompagna l'anoressia. Utile a tale riguardo una testimonianza di Biswanger sul desiderio di scomparire connaturato all'anoressia:

Il loro desiderio d'essere magre, la loro anoressia era la risposta all'ideale nascosto di essere incorporee, pure presenze spirituali che lo sguardo dell'altro non avrebbe mai potuto penetrare. È questa una tentazione d'onnipotenza, l'onnipotenza dello spirito non condizionato dai limiti della materia; una tentazione che la nostra cultura ha coltivato, proiettato e ipostatizzato nel concetto di Dio, spirito purissimo senza corpo, Essere in sé e per sé, l'esatta definizione dell'autismo. ⁶¹³

Se il tratto peculiare de *Il pensiero perverso* è l'ironia, come Pasolini aveva sostenuto ⁶¹⁴, non bisogna poi mancare di notare che la parte centrale e finale del poemetto si raggruma attorno ad un nucleo tematico di ordine fenomenologico. Infatti, l'autore si premura di spiegare al lettore l'eziologia del sentimento di irrealtà: è il fenomeno della derealizzazione, complementare a quello della

⁶¹² O. Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, Guanda Editore, Parma, 2004, p. 15. Zanzotto definisce questo volume un «grande saggio confessione [...] dotato di una carica esplosiva che non ha perso quasi nulla nemmeno oggi. In quel libro di meditazioni e dati estremi [...] viene anche a compiersi, quasi malgrado l'autore, una forma di straordinaria sperimentazione letteraria, al di fuori di qualsiasi gruppo», in A. Zanzotto, Ottieri: *Diario del seduttore passivo*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p. 390.

⁶¹³ La testimonianza di Binswanger è riportata in U. Galimberti, *Psichiatria e fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 342.

⁶¹⁴ P.P. Pasolini, *Il pensiero perverso*, in "Nuovi Argomenti", gennaio-marzo 1971, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano, 1999, t.2, p. 2568.

devalorizzazione, a determinare il pensiero perverso. Entro questo sistema, pertanto, la rimozione della dimensione corporea rappresenta una delle conseguenze della perdita d'interesse nel mondo. È il poeta stesso a dichiararlo circa a metà libro, disseminando il testo di indicazioni riguardo fenomeni che non sono ascrivibili esclusivamente alla psicologia del nevrotico, ma che riguardano più in generale dinamiche socio-culturali connesse alla virtualizzazione del reale. Cito dal poemetto *Il pensiero perverso*:

Meglio la rinuncia che un dolore
d'amore sotto cui *crolla recidivo il mondo*.
La derealizzazione precedette il pensiero perverso
quale devalorizzazione, reclamava il diritto
di vedere il mondo ridotto
a una luna vicinissima al naso
ritagliata e nera.⁶¹⁵

Il processo di riduzione del mondo finisce nella constatazione del non-mondo, stadio finale in cui anche il corpo è cosa fra le cose. Degno di nota, inoltre, il sintagma “radici dell'essere”:

[...]
Nuotava nel fango denso, radiografiche
le *radici dell'essere, sciupata*
l'ovvietà del mondo.
Era la visione
del *non mondo*, dunque più larga.
[...]⁶¹⁶.

In una sorta di massima heideggeriana, gelata da un'ironia che sconfinava nel lessico della diagnostica medica, «le radici dell'essere sono radiografiche», quindi quasi inesistenti, tanto che nella pagina successiva scrive:

⁶¹⁵ O. Ottieri, *Il pensiero perverso*, in *Tutte le poesie*, Venezia, Marsilio Editori, 1986, p. 39.

⁶¹⁶ Ivi, p. 39.

[...]
È stato in uno spiazzo dove
la *gracilità ossea insignificante del mondo*
fu soppesata e a dovere. L'ovvietà della vita-
Oh grande valore!-
[...] ⁶¹⁷.

Incapace di afferrare l'insostenibile ovvietà del mondo, l'ossesso vede l'esistenza infognarsi, immobilizzato nel rito raggelante della contemplazione, «fermo/a contemplare il rimpicciolimento colore/inchiostro della terra senza ragione/storica»⁶¹⁸. Fondamentale, a questo punto, è un cenno a *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*⁶¹⁹ di Ernesto De Martino, traccia sommersa del poemetto in questione e importante fonte bibliografica del saggio *L'irrealtà quotidiana*. Raccolto poi nell'opera postuma *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*⁶²⁰, lo studio di De Martino è fondamentale per chi volesse studiare le dinamiche di interrelazione tra schema corporeo e dimensioni spazio-temporali. Al fine di documentare le modalità attraverso cui si costruisce il rapporto corpo-mondo, De Martino impiega un campione di documenti psicopatologici dei deliri di alienazione e di fine del mondo, aspetto altamente funzionale allo studio della scrittura di Ottieri e di Zanzotto. La «catastrofe del mondano», ossia «lo sfondo da cui si stagliano molte manifestazioni dell'attuale congiuntura culturale dell'occidente»⁶²¹, viene rintracciata da De Martino in autori come Proust, Moravia, Pavese: «senza uno sfondo di domesticità, di anonima e appaesata datità non è possibile determinare il qui e l'ora della presentificazione [...] la destrutturazione dell'appaesamento

⁶¹⁷ Ibidem.

⁶¹⁸ O. Ottieri, *Il pensiero perverso*, cit., p. 141.

⁶¹⁹ Il saggio *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* esce su "Nuovi argomenti", n.69-71, 1965.

⁶²⁰ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002.

⁶²¹ Ivi, p. 469.

segna il chiudersi di qualsiasi possibile orizzonte operativo e annunzia la catastrofe radicale dell'«esserci-nel-mondo»⁶²². Nella sezione *Fine del mondo* De Martino scrive:

Il vissuto dell'universo in agonia assume anche la forma dell'universo già morto, in cui tutte le cose stanno immobili come in una bara, irrigidite nei loro limiti senza significato, senza oltre: nel che si riflette sempre la caduta dell'energia oltrepassante e valorizzante della presenza, caduta che il delirio rende sia in quanto esperienza di un oltre irrelato, di una forza onniallusiva, di una carica semantica che si allontana sempre più dalla semantizzazione.⁶²³

L'universo in agonia si presenta nelle parole di Ottieri attraverso l'immagine del mondo scarnificato, visto nella sua «gracilità ossea», prosciugato, dunque, della linfa derivante dall'«ovvietà del mondo». È questa perdita di interesse nella banalità mondana - Zanzotto scrive «*ordine mondano*»⁶²⁴ - il punto centrale del percorso che confluisce nella derealizzazione o depersonalizzazione (termine che si riferisce più strettamente al corpo). Si tratta dello stesso fenomeno che De Martino definisce «catastrofe del mondano» o «caduta dell'energia valorizzante della presenza». Un'immagine contigua alla «gracilità ossea» che Ottieri rinviene nell'aspetto del mondo è quella zanzottiana dell'«*osteoporosi del mondo*»⁶²⁵:

[...]

Casa: non più baluginio negli antri del bosco
ma lume aspro che ferma tutto, a sé conversante
tutto, a sé inteso,
e cammini-sentieri come insuperati ordini e contrordini
e foglie se per caso se per limite
se in perdita secca per lungo vizio ottenuta
così che, casa (*ossario*) (*osteoporosi*)

⁶²² Ivi, p. 560.

⁶²³ Ivi, p. 632.

⁶²⁴ A. Zanzotto, (*Sotto l'alta guida*) (*traiettorie, mosche*), p. 592.

⁶²⁵ A. Zanzotto, *Inverno in bosco – osterie – cippi – ossari case*, p. 603.

[...] ⁶²⁶.

Numerosi indizi di collasso del mondo possono essere rinvenuti in *Idioma* (1986), terzo momento della trilogia inaugurata dal *Galateo* e «centro geografico della trilogia» ⁶²⁷, idealmente posizionata nel paese natale del poeta tra il bosco del Montello e le dolomiti di *Fosfeni*. La realtà del paese natale viene presentata da Zanzotto come «ombelico del mondo e centralità quotidiana», composta di «frammenti di vario genere, ognuno con una sua spiccata unicità eppure fusi tutti insieme, storia formata da una sommessa corallità che però è disturbata, vira verso il falsetto. Il paese è come un giardino qua e là devastato, mappa e palinsesto, gesti passati in un eterno istante, ammicchi di occhi, aprirsi improvviso di stradine che sono sempre qui eppure svoltano nell'altrove» ⁶²⁸. Sulla base della dichiarazione zanzottiana Dal Bianco individua proprio nell'altrove il punto in cui confluisce la frustrazione che il soggetto sente dopo avere acquisito consapevolezza della dimensione aliena dei trapassati (i morti): «la consapevolezza dell'impossibilità di ancorare il presente a un sostrato antropologico che sfugge a qualunque tentativo di riesumazione o rappresentazione e si confonde sempre più alla dimensione silenziosa e "distratta" del paesaggio» ⁶²⁹. Un testo che si offre come compendio delle tematiche associate all'altrove, così come alla dinamica figurale basata sull'oscillazione tra miniaturizzazione (feudo, rovi) e cosmizzazione (immensità, intensità) è la poesia che chiude la raccolta *Idioma*, il testo *Docile, riluttante*:

Docile e qua e là riluttante assai
feudo di Nino – ti mantieni
con la tua stessa *immensità*
con la tua stessa *intensità*
per tante valli e dossi posati qui in te

⁶²⁶ A. Zanzotto, *Inverno in bosco – osterie – cippi – ossari case*, p. 603.

⁶²⁷ S. Dal Bianco, Nota a *Idioma*, in TTP, p. LIV.

⁶²⁸ A. Zanzotto, «Ateneo Veneto», XVIII, 1-2, 1980, pp.170-78.

⁶²⁹ *Ibidem*.

da chissà *quante e quali eternità*.
 Mi sorridono le tue vertigini
 m'accarezzano i *buffi dei tuoi rovi*
 che sono *i fior-fiori dell'invernale universo*,
 un che di brina spuma e ore
 cui non spetta, nemmeno lontanamente, morire –
 segno di, in mille e mille respiri, preservare
 e regno di – alitando – sopravanzare –
Feudo che emani emani emani
da te, che esprimi accogli
 e nascondi
 ma soprattutto *spalanchi te e noi*
 e ciò che mai
 potrà essere in noi
 ma che è qui, se-lo-vuoi,
 sterpo betulla croco
 culla di dovizia primizia e foco
 applicato da uccelli d'ogni più preziosa estrazione
 Silenzio troppo poco umano così
 che dà, per *scale di confronti* ciò
 che è umano – e che sta nell'amore, amerà
 [...]

Nulla che parli davvero
 di cose effimere o finali
 bensì della pertinenza,
 bensì del fatto, della mai
mai fattuale presenza,
che pur qui si dà giustamente straripando
da tutti gli altrove e singolarità
 alla nostra quasi-indolenza
 [...] ⁶³⁰.

Le proiezioni linguistiche per Dal Bianco passano in secondo piano e tutto è
 «vissuto dalla parte del paesaggio, che si apre su una sorta di spazio limbico, di
 incerta e onnicomprensiva eternità, precludendo agli esiti successivi della poesia di
 Zanzotto»⁶³¹. Il feudo, che costituisce il centro focale dell'ispirazione poetica, si
 dà come dimensione infinita, come universo *riluttante* che retrocede in una

⁶³⁰ A. Zanzotto, *Docile, riluttante*, in TTP, p. 776-777. Corsivi miei.

⁶³¹ S. Dal Bianco, *Nota a Docile, riluttante*, in PPS, p. 1666.

dimensione inaccessibile, indecifrabile. La ripetizione *emani emani emani*, inoltre, è legato all'idea di un feudo che si autoproduce. Nel feudo non vi è nulla che parli di cose poiché tutto si dà in una *presenza* che le trascende tanto *fattuale* quanto *potenziale*, che «*pur si dà giustamente straripando/da tutti gli altrove e singolarità*». Questa dialettica tra presenza e altrove è sempre connessa, nella poetica zanzottiana, ad una sorta di “compiacimento” che deriva dall'inappropriabilità della natura, la quale viene restituita, come nell'esempio testuale offerto, attraverso un termine come *immensità*. Non distante da questo atteggiamento la ricerca caproniana della Bestia, allegoria dell'irraggiungibilità della cosa: «*(La Bestia che bracciamo, /è il luogo dove ci troviamo.)*»⁶³² Si consideri un testo come *L'ónoma*:

L'ónoma non lascia orma.
È pura grammatica.
Bestia perciò senza forma.
Imprendibilmente erratica.

⁶³³

Una definizione come quella di inappropriabilità, su cui molto Agamben ha scritto, offre una prospettiva ulteriore su quella *res amissa* che si era indicato in termini lacaniani come Cosa. È decisivo, spiega Agamben, che tanto il Conte che *Res amissa* abbiano al loro centro una figura dell'improprietà:

E come la Bestia del Conte non era tanto un'allegoria del male [...] quanto della sua radicale improprietà, in modo che l'unico vero male non era in fondo altro che l'accanito tentativo umano di catturarla e farla propria, così la *res amissa* non è che

⁶³² G. Caproni, *Riflessione*, in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999, p.591. La raccolta da cui sono tratti i versi è *Il Conte di Kevenhüller* [1986].

⁶³³ Ivi, p. 589.

l'inappropriabilità e l'infigurabilità del bene (sia poi questo, a sua volta, natura o grazia, vita o linguaggio [...])⁶³⁴.

Si dà il caso che nell'universo poetico zanzottiano l'«infigurabilità del bene» venga talvolta capovolto nel concetto di immensità, come ad indicare l'intensità di un desiderio che non si dà per vinto. A tale riguardo si può citare di nuovo da *La poetica dello spazio* di Bachelard, dove si legge che «l'immensità si potrebbe definire come una categoria filosofica della *rêverie*». Così scrive Bachelard,

essa non la si vede affatto incominciare e tuttavia essa incomincia sempre allo stesso modo, fugge davanti all'oggetto vicino e improvvisamente si trova lontano, altrove, nello spazio dell'altrove. Quando tale altrove è naturale, quando non si trova collocato nelle case del passato, esso è immenso. La *rêverie* diventa allora- si potrebbe dire- contemplazione originaria⁶³⁵.

Per Bachelard, l'immensità è legata a una sorta di espansione di essere che la vita frena. Si direbbe che nei versi zanzottiani sia possibile individuare uno slancio che controbilanci quella sensazione del “collassare” che informa di sé il *Galateo*, *Fosfeni*, e *Idioma* stesso. Nella *rêverie* dell'immensità si cerca di aprire il mondo, oltrepassandolo, quindi in un movimento contrario a quello dell'essere “gettati nel mondo”. Ciò che avveniva nell'esperienza derealizzante descritta da Ottieri, e presente in maniera differente in Zanzotto, non è lontano dal discorso di Bachelard. Immensità e immobilismo sono strettamente connessi: «non appena ci immobilizziamo ci troviamo altrove, sogniamo un mondo immenso. L'immensità è uno dei caratteri dinamici della *rêverie* tranquilla»⁶³⁶. Ad esempio da *Vocativo* si legge: «*Ma freddissima e immensa/sta la gloria in excelsis/oltre il grigio spigolo*

⁶³⁴ G. Agamben, *Disappropriata maniera*, Prefazione a *Res amissa*, Garzanti, Milano, 1991, pp. 7-26. La citazione è tratta dall'edizione *Tutte le poesie*, dalla sezione dedicata ad *Alcuni scritti sulla poesia di Caproni*, p. 1018. Si ricorda che la raccolta *Res Amissa* fu pubblicata postuma nel 1991 a cura di Giorgio Agamben.

⁶³⁵ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 218.

⁶³⁶ *Ibidem*.

del mondo»⁶³⁷. Ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* troviamo un «immenso corpo di bellezza»⁶³⁸. Nel *Galateo* si legge: «Sono nell'intensa immensa/abbondanza d'alberi-dove d'alberi-addii/Albero alba nella vegetabile glia»⁶³⁹ o «abbondanze che mi seducono/che mi assediano – o mi disdegnano – a frotte! a fiotti!»⁶⁴⁰. In *Fosfeni* troviamo versi come «inzuccato in mezzo l'immensa sterminabilità/e partecipare al riversamento e scuotimento in giù/di libelli di scienza e gloria/di crudeltà vegetale virginale»⁶⁴¹. Ottimo compendio delle tematiche emerse è sicuramente *Orizzonti* da *Idioma* dove il poeta mette in campo il desiderio di quel «riposo» di cui fa menzione nell'intervento dal titolo *Su Fosfeni*⁶⁴².

*Stanco di non allinearli
verso l'orizzontalità – e con odio
dell'irrequietezza dei colli,
stanco forse di avervi insultati
accettando che diveniste fantasmi,
o genitori:
che pressoché dissonate, che state fuori
da ogni contaminazione o sospetto
o lecca-lecca di tempo,
fuori dagli effetti speciali
e dai metabolismi erratici
del Tutto. Non avete bisogno
del mio sostegno, del mio
ricordo.
Non esiste bisogno né critica del bisogno.
Siamo, anche se io stento, fatti di orizzonte,
disadattati a questo tipo di mondo.
Ma in linea di massima convinti
(costituendo chissà quale frase)
di essere,
di meritarcì di essere, un bell'essere,*

⁶³⁷ A. Zanzotto, *INEPTUM, PRORSUS CREDIBILE*, p. 130.

⁶³⁸ A. Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, p. 329.

⁶³⁹ A. Zanzotto, *Pericoli d'incendi*, p. 540.

⁶⁴⁰ A. Zanzotto, (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*), p. 595.

⁶⁴¹ A. Zanzotto, *DIFFIDARE GOLA, CORPO, MOVIMENTI, TEATRO*, p. 643.

⁶⁴² A. Zanzotto, *Su "Fosfeni"*, cit., p. 19. La raccolta *Idioma* è presentata come «momento di stasi e di riposo» rispetto al *Galateo* e a *Fosfeni*.

di avere in pugno, chissà come,
ogni carenza e rastrematura
infida e terrificante
dell'essere.

643

Il testo si apre con una litote che tradisce la volontà di un allineamento con l'orizzontalità, di ristabilire una corretta proporzione antropologica (per citare Binswanger) che prenda la distanza da quel processo di idealizzazione che aveva coinvolto il paesaggio: i colli *irrequieti* (proiettati verso un verticalismo) sono definiti *genitori* e *fantasmi*. Simboli dell'alterità irriducibile del reale, i colli assurgono alla funzione di punti fermi della percezione, centro focale del sistema assiale entro cui si muove lo sguardo onnivoro del poeta, sempre affamato di «aperture di compassi onnidirezionali sull'infinito»⁶⁴⁴. I colli sono «fuori dai metabolismi erratici del Tutto», essi rappresentano una realtà che non ha bisogno di essere verbalizzata, né ricordata. Il poeta insiste proprio su questo bisogno: «*Non esiste bisogno né critica del bisogno*», espressione costruita in maniera molto simile a quell'espressione che tre decenni dopo *Idioma* riassumerà tutto il senso del vegetalismo: «*Non esiste botanica, né bisogno di botanica*»⁶⁴⁵.

Per tornare al testo, vale la pena di evidenziare i versi «*Siamo, anche se io stento, fatti di orizzonte, / disadattati a questo tipo di mondo*», in cui Zanzotto crea un'opposizione tra mondo e orizzonte, intendendo con quest'ultimo un allontanamento dall'origine, che avviene *a stento*.

Come si è osservato, la poesia di Zanzotto sgorga (o fiorisce) da un'immagine che coincide con quella di un nucleo originario, inaccessibile. In questo senso è significativo lo scritto *Tra ombre di percezioni "fondanti"*, dove il poeta dichiara di rintracciare una linea "regressiva" in Heidegger e Artaud, il cui immaginario poggierebbe sull'impossibilità di un'uscita reale verso l'esterno (o l'oggetto mondo). Di immagini rapportabili a tale atteggiamento se ne trovano numerose in

⁶⁴³ A. Zanzotto, *Orizzonti*, in TTP, p. 709.

⁶⁴⁴ A. Zanzotto, *Colli Euganei*, ora in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 85.

⁶⁴⁵ A. Zanzotto, *A Faèn*, cit., p. 863.

Zanzotto: si ricordino «autotrasparenza», «autofilarsi»; «*infinite autoconciliazioni*»⁶⁴⁶; «*autosufficiente luogo letterario*»⁶⁴⁷; «*autoctonia del gelo*»⁶⁴⁸; «autosufficienza di tutta la realtà»⁶⁴⁹. Si tratta di una serie di espressioni, sintagmi, versi poetici che comunicano l'idea di un'autosufficienza che quasi non abbisogna di una realtà esterna. Non di rado questa autosufficienza si tramuta in irraggiungibilità, processo dimostrato da un'espressione come «tutto è proiettato all'irraggiungibile in-sé»⁶⁵⁰. Il movimento estatico (dal gr. *ekstatikós* 'che è fuori di sé) non è mai disgiunto da «suo originario strato di base: si forma, per così dire, un'autotrascendenza. Tutto di rivela tanto evidente da essere qui, e nello stesso tempo inserito in una lontananza, in una trascendenza appunto, che intorno al qui oscilla»⁶⁵¹. Da ricondurre entro una dinamica di questo tipo è a mio avviso la frequenza del sintagma «in se stesso». Nella raccolta *Sovrimpressioni* i palù vengono descritti come «*intrecci d'acque e desideri/d'arborescenze pure,/dòmino di misteri/cadenti consecutivamente in se stessi/attirati nel folto del finire*»⁶⁵². In (*Forre, fessure*) troviamo i «*millenni splendidamente/persi in se stessi*»⁶⁵³. In *Conglomerati* si trovano «*sfondamenti di orizzonti/che crollano in se stessi*»⁶⁵⁴, o una Venezia nuda che «*nuota in se stesa*»⁶⁵⁵. Ancora in *Conglomerati* i Colli Euganei sono presentati come «*maestà prorompenti eppure costruite in se stesse*»⁶⁵⁶ e nel componimento *Elleboro: o che mai?* la valletta si palesa come «*più mitemente persa e bagnata in se stessa*»⁶⁵⁷. Per concludere con un'osservazione di Bachelard si può affermare che «questo nucleo che racchiude

⁶⁴⁶ A. Zanzotto, *LIGONÀS*, p. 839.

⁶⁴⁷ A. Zanzotto, *Sere del dì di festa*, p. 845.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 847.

⁶⁴⁹ Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 121.

⁶⁵⁰ A. Zanzotto, *Colli Euganei*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 84.

⁶⁵¹ A. Zanzotto, *Per Alfonso Gatto*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p.411.

⁶⁵² A. Zanzotto, *Verso i Palù*, p. 833. Nella pagina successiva si trova: «*Specchi del Lete/qui riposanti in se stessi*».

⁶⁵³ A. Zanzotto, (*Forre, fessure*), p. 898.

⁶⁵⁴ A. Zanzotto, *Addio a Ligonàs*, p. 953.

⁶⁵⁵ A. Zanzotto, *Acque alte, mascella...*, p. 1010

⁶⁵⁶ A. Zanzotto, *Euganei*, (1), p. 1045.

⁶⁵⁷ A. Zanzotto, *Elleboro: o che mai?*, p. 1080.

nuclei è un mondo, la miniatura si dispiega fino alle dimensioni di un universo: il grande, ancora una volta, è contenuto nel piccolo»⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 191.

2. Tra percezione e immaginario: uno “sguardo in fuga”

Partendo dal presupposto dell'impossibilità di rintracciare un legame diretto tra percezione e scrittura in generale, si cercherà prima di ricavare delle indicazioni di percorso dalle osservazioni che il poeta sviluppa negli scritti in prosa, poi di dimostrare come questa impossibilità, tematizzata da Zanzotto nel *Il Galateo in bosco*, vada a toccare tematiche di ordine più generale come il rapporto tra percezione e memoria, spazio e tempo, geografia e storia. Come già scritto, il bosco del Montello è una grande allegoria del mondo ridotto ad escremento, di un reale oscuratosi in seguito ad un processo di erosione entropica. È vero che l'operazione più strettamente metalinguistica che si rinviene ne *La Beltà* si unisce ad una riflessione sulle tracce materiali lasciate dagli avvenimenti storici (come le battaglie che portarono alla vittoria italiana contro l'Austria-Ungheria nel 1918), ma bisogna insistere sugli elementi che il poeta proietta in un contesto che è ancora da riferire all'irrealtà e al non-luogo: «ogni luogo somma in se stesso tutte le grafie e i graffiti storico-geografici della militarità/terrore/irrealtà».⁶⁵⁹ In una posizione di lucido distacco, di «volatilizzazione del soggetto», il poeta vuole rendere in parola quell'appiattimento della dimensione storica che «si risolve sempre in tragica e poi sempre meno significativa geografia, lasciando sulla “pelle” della terra i graffi, le tracce dei suoi conflitti o delle sue inerzialità [...]».⁶⁶⁰ L'intervento citato, la cui complessità richiederebbe una e vera e propria parafrasi, risulta caratterizzato da una ricchezza di immagini che spaziano dalla geologia alla biologia, dalla fisica alla chimica. Il poeta riflette sul rapporto tra la

⁶⁵⁹ A. Zanzotto, *Su “Il Galateo in bosco”*, in *Le poesie e prose scelte*, cit. pp. 1217-1218.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

guerra e la generazione di un «catasto sempre più fitto di segni», andando così a riflettere sulla trasformazione della storia/geografia in una grafia da decifrare, un testo da interpretare. Nel solco di tali considerazioni trova spazio una piccola digressione sul rapporto tra immaginario e la presenza di armi distruttive: le tre dimensioni esplorate da Lacan (reale, simbolico, immaginario), conclude Zanzotto, si scoprono essere ingombrate dalla storia come dalle armi distruttive, risultando condensate in una «insopportabile unicità di luogo fatta di non-luoghi, fino a un non-luogo-a-procedere appunto entro quello che doveva essere il processo storico (o veniva fantasmizzato come tale)».⁶⁶¹

Se la meditazione zanzottiana parte da un referente geografico preciso-il bosco del Montello con relativa mappa-poi va a sfociare in una considerazione in cui l'unica conclusione ammessa pertiene ad un'irrealtà o ad un'assenza di luogo effettivo. L'impossibilità di stabilire un legame diretto tra percezione e dimensione simbolica è stabilita in maniera più esplicita nella nota al *Galateo*: «*Galateo in bosco* (se poi esistono galatei e boschi): le esilissime regole che mantengono simbiosi e convivenze, e i reticoli del simbolico, dalla lingua ai gesti e forse alla stessa percezione»⁶⁶². Vicina alla posizione zanzottiana si dimostra quella di Paul de Man secondo cui «la letteratura ha poca somiglianza con la percezione» proprio perché essa «ha origine nel vuoto che separa l'intento dalla realtà»⁶⁶³. Come giustamente scrive Bazzocchi, a sua volta citando De Man e Benjamin, «proprio in questa specie di percorso incrociato, per cui le domande sulla percezione implicano quelle, più complesse, sull'origine della letteratura, ritroviamo le ipotesi sulla traducibilità del leggibile, sulle possibilità della lettura»⁶⁶⁴. Il divario che deriva tra oggetto percepito e rielaborazione mentale determina – e questo aspetto può essere ricondotto alla *rêverie* dell'immensità»

⁶⁶¹ Ibidem. Continua anche in questa raccolta la riflessione che coinvolge psiche e linguaggio: si parla di collasso lalinguistico della lingua stessa, di un «indecidibile lingua/lalingua».

⁶⁶² A. Zanzotto, *Nota a Il Galateo in bosco*, cit., p. 609.

⁶⁶³ P. de Man, *Cecità e Visione: linguaggio letterario e critica contemporanea* [1971], Napoli, Liguori, 1975, pp. 45-46.

⁶⁶⁴ M. A. Bazzocchi, *All'origine del Letterario (Note su percezione immagine scrittura)*, ne «il Verri», numero intitolato *Poesia e percezione*, 1-2, 1990, p. 76.

di cui parlava Bachelard- il senso d'infinito, che «risulta essere lo spazio prodotto da una distanza, da alcuni vuoti, da alcune fessure che noi intravediamo nel pieno delle cose»⁶⁶⁵. Per sintetizzare un altro aspetto che emerge da questo articolo, la configurazione dello stile si dà quando gli elementi sparsi nella percezione (Zanzotto scriverà «*ESSERI qui e là irrelati, tra loro impossibili/eppure mostruosamente, sacralmente sincroni*»⁶⁶⁶) si cristallizzano intorno a nuclei precisi e creano un sistema di equivalenze (si ricordi la frequenza con cui Zanzotto parla di nuclei e concrezioni). Il testo che riepiloga le osservazioni inventariate e che si pone in continuità con il discorso avviato ne *La Beltà (lacune di luogo)* è *GNESSULÓGO*:

Tra tutta la gloriola
 messa a disposizione
 del succhiante e succhiellato verde
 di radura tipicamente montelliana
 circhi in ascese e discese e – come gale –
 arboscelli vitigni stradine là e qui
 affastellate e poi sciorinate
 in una soavissima impraticità ah

[...]

Ed è così che ti senti *nessunluogo*, *gnessulógo* (*avverbio*)
 mentre senza sottintesi
 di niente in niente distilla se stesso (*diverbio*)
 e invano perché *gnessulógo*
 mai a *gnessulógo* è equivalente e
 perché qui propriamente
 c'è solo invito-a-luogo c'è catenina
 di ricchezze e carenze qua e lì lì e là
 – e chi vivrà vedrà –
 invito non privo di divine moine
 in cui ognuno dovrà
 trovarsi
 come a mani (pampini) giunte inserito
 e altrettanto disinserito

⁶⁶⁵ Ivi, p. 80.

⁶⁶⁶ A. Zanzotto, *AVVENTURE METAMORFICHE DEL FEUDO*, in TTP, p. 935.

per potersi fare, in ultimo test di succhio
e di succhiello,
farsi yalina caccola, *gocciolo di punto-di-vista*
tipico dell'infinito quando è così umilmente irretito...
Gale, stradine, gloriole, primaverili virtù...
Ammessa conversione a U
ovunque.
667

Gnessulógo, spiega Zanzotto nella nota al testo, è un avverbio di luogo, ovviamente derivato dal complemento («in nessun luogo»), ma resosi stranamente libero come intraducibile *pendant* negativo di «ovunque»⁶⁶⁸. Quello che viene offerto nel testo è uno spazio del contraddittorio, dove bosco e non-bosco si annullano tra di loro. Come chiosa Dal Bianco, la “gloria” del paesaggio non è praticabile, ovvero non si può ridurre a linguaggio. *Gnessulógo* è pertanto anche la condizione della poesia stessa. Il motivo che riconduce al tema della percezione è l’aspirazione del soggetto a divenire un tutto con il bosco, quindi ad annullare le distanze per fondersi con un’«onnipresenza panica del divino», nucleo generativo di tutte le possibilità del reale. La posizione del soggetto, però, non può che rimanere esterna. Corrispondere all’*invito-a-luogo* del bosco, spiega Dal Bianco, equivale ad accettare umilmente di farsi «*gocciolo di punto-di-vista*»⁶⁶⁹.

La scoperta delle «esilissime regole» che legano percezione ai reticoli del simbolico proietta il ragionamento su un piano filosofico, si direbbe su uno «spazio» di tipo «prospettico», lo stesso da cui “Zanzotto critico” esamina “Zanzotto poeta”. In occasione della pubblicazione di *Fosfeni* (1983), intervento che non tralascia di sondare i legami tra fenomenologia, estetica e antropologia, l’autore torna a parlare della nota esplicativa cui affidava la lettura de *Il Galateo in bosco*:

⁶⁶⁷ A. Zanzotto, *GNESSULÓGO*, in *Tutte le poesie*, cit. p.520.

⁶⁶⁸ A. Zanzotto, Nota a *GNESSULÓGO*, p. 611.

⁶⁶⁹ Cfr. Nota di Dal Bianco, p. 1581. Per un’analisi approfondita di questo particolare testo poetico rimando, inoltre, a E. Sartori, *Tra bosco e non bosco: ragioni poetiche e gesti stilistici ne "Il Galateo in Bosco" di Andrea Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Quando parlavo, in quella *Nota*, di ossari e di erbe, di biologia che cresce sulla storia e di storia che tramonta nella biologia, in realtà alludevo a tutto ciò che ha a che fare certamente con la storia e con la biologia, ma che anche vuole recuperare uno sguardo...un suo sguardo *'in fuga'* che, allora, diremmo *vagamente filosofico*, se vogliamo, ecco. Come se fosse poi possibile, per un momento, che dall'insieme della realtà si formasse una struttura pseudopodica – proprio nel senso in cui le amebe buttano fuori un peduncolo – tale da creare uno *spazio prospettico da cui si guarda quello che era un nucleo* e il movimento si riveli congiunto a un altro modo della terra e della realtà e del paesaggio, ecco.⁶⁷⁰

Tralasciando per ora la metafora dell'ameba che Zanzotto mutua da Freud attraverso Lacan⁶⁷¹, è bene sottolineare come il poeta torni sulle sue posizioni mosso dall'esigenza di riportare le questioni affrontate nella nota al *Galateo* ad un discorso che pertenga all'immaginario più che ad un ordine di tipo storico. Se l'immaginario ci ossessiona nel seno stesso della nostra esistenza, scrive Pfeiffer nella premessa a *Lo spazio letterario* di Blanchot, «è piuttosto come un “di fuori”, come un “altrove” che certamente ce ne distoglie, e dal quale tuttavia non possiamo distoglierci»⁶⁷². Dall'opera di Blanchot si evince che entrare nell'immaginario significa entrare in uno spazio radicalmente estraneo caratterizzato da un'assenza che esclude ogni correlativo di presenza, sprofondare nella dimensione di un altrove che esclude ogni possibilità di essere qui. Un'indicazione di lettura importante che emerge dall'opera di Blanchot permette di recuperare il riferimento zanzottiano all'investimento oggettuale da parte della libido (la metafora dell'ameba dotata di pseudopodi). Come più volte è emerso dall'analisi della poesia di Zanzotto, il motivo del desiderio si insinua nelle costellazioni tematiche più varie, rendendo in questo modo ardua un'interpretazione univoca. Non bisogna dimenticare, si legge ancora nello scritto

⁶⁷⁰ A. Zanzotto, *Su Fosfeni*, in *Dirti Zanzotto*, cit. pp. 26-27. Corsivo mio.

⁶⁷¹ Freud usa la metafora per esemplificare i meccanismi della libido nel narcisismo: «Ci formiamo così il concetto di un investimento libidico originario dell'io di cui una parte è ceduta in seguito agli oggetti, ma che in sostanza persiste e ha con gli investimenti d'oggetto la stessa relazione che il corpo di un organismo ameboidale ha con gli pseudopodi che emette», in S. Freud, *Introduzione al narcisismo: 1914*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 445.

⁶⁷² J. Pfeiffer, *La passione dell'immaginario*, in M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. IX.

di Pfeiffer, che il primo nome che ha in noi l'immaginario è il nome di desiderio. È nel desiderio che l'immaginario «fa risplendere come una promessa il fascino dell'altrove»⁶⁷³.

Tale è infatti il paradosso del desiderio, che comprende in un solo sguardo l'immagine e l'oggetto, lo spazio dell'impossibilità e il mondo della possibilità, l'irrealtà senza limite e la realtà limitata. Ma questo sguardo è, per l'appunto, una *perturbazione*, e sconvolge le condizioni di una realtà ben strutturata (basti pensare al desiderio amoroso)⁶⁷⁴.

Ciò che ci affascina, scrive Blanchot, ci toglie il potere di dare un senso, si ritrae al di qua del mondo e, attirandoci, «non si rivela più a noi e tuttavia si afferma in una presenza estranea al presente del tempo e alla presenza nello spazio»⁶⁷⁵. È secondo un processo del genere che l'altrove è diventato “in nessun luogo”: «Dov'è? Non è qui e tuttavia non è altrove; in nessun luogo? ma allora questo luogo è nessun luogo»⁶⁷⁶. Si capisce la natura dell'immagine letteraria se la si paragona ad un cadavere, suggerisce Blanchot. Proprio come l'immagine, la spoglia mortale sfugge alle categorie comuni. Essa non realizza la verità di essere pienamente qui. Il cadavere non somiglia che a se stesso, cioè a niente. E quel che esso evoca non è più, come per l'immagine ingenua, un altrove che l'illusione del desiderio crede suscettibile di essere realizzata e consumata: «Il cadavere incarna così nella sua presenza materiale quanto è percepito solo in modo confuso, e anche contraddittorio, nell'immagine: la coincidenza insostenibile di qui e di *in-nessun-luogo*»⁶⁷⁷. Ma nessun luogo, si legge nella premessa all'opera, «è pure in qualche modo il fondo di questo spazio senza fondo che chiamiamo

⁶⁷³ Ivi, p. XII.

⁶⁷⁴ Ivi, pp. XII-XIII.

⁶⁷⁵ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 17.

⁶⁷⁶ Ivi, pp. 224-225.

⁶⁷⁷ Ivi, p. 225.

l'immaginario, di quest'assenza senza contropartita di presenza che non si annuncia ancora se non come la sua stessa dissimulazione»⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ J. Pfeiffer, *La passione dell'immaginario*, cit., p. 15.

3. “Lo spazio, forma a priori della fantastica”

In definitiva ogni processo immaginario, pur tingendosi come il mito, delle velleità del discorso, viene riassorbito in ultima istanza in una topologia fantastica. Ogni mitologia, così come ogni studio dell’immaginazione, inciampa, prima o poi, su una geografia leggendaria, escatologica o infernale. Se l’aldilà fantastico perde la nozione del tempo, sovradetermina quella di spazio, sovraccaricandola di polarizzazioni qualitative⁶⁷⁹.

Proprio come il punto euclideo non ha spessore e in qualche modo sfugge allo spazio, l’immagine, scrive Gilbert Durand, «si manifesta come priva di armoniche temporali»⁶⁸⁰. Il pensiero che immagina, a differenza di quello che ragiona o percepisce, è consapevole di essere colmato istantaneamente e sottratto alla concatenazione temporale. Attraverso un ragionamento di questo tipo Durand critica Bergson poiché a suo avviso non si comprende come egli possa ricondurre la folgorazione fantastica alla durata concreta, visto che il “disinteresse” del sogno appare come un “differimento del tempo”. Come Durand critica Bergson, così quest’ultimo criticava Kant per aver distinto in maniera troppo netta fenomeno e noumeno e per aver ricondotto il tempo sullo stesso piano fenomenico dello spazio, «considerandolo come un contesto omogeneo»⁶⁸¹. Non si può negare, riepiloga Durand nel suo *excursus* sulle posizioni di Kant e Bergson (entrambe confutate), che in entrambi «il tempo vanta un plusvalore psicologico sullo spazio»⁶⁸² e che lo spazio venga minimizzato a vantaggio dell’intuizione della temporalità. Se si segue il ragionamento di Bergson, si arriva al paradosso che «la

⁶⁷⁹ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario: introduzione all’archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari, 2009, p.513.

⁶⁸⁰ Ivi, pp.493-494.

⁶⁸¹ Cfr.: H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Torino, Boringhieri, 1964.

⁶⁸² G. Durand, cit., p. 495.

durata, poiché dura, non è più temporale!»⁶⁸³. Il fatto è che il tempo, scrive Durand, è impensabile e, ben lungi dal confondersi con l'essere psichico, la temporalità non è che il niente»⁶⁸⁴. Appoggiandosi alla terminologia impiegata da Bergson, Durand conclude che «è difficile non accorgersi che il verbo “conservare”, come il verbo “ritardare”, o magari “durare”, evira il cupo potere di *Chronos*»⁶⁸⁵. Attestata l'incompatibilità della funzione fantastica con l'intuizione della durata, Durand afferma che Bergson sminuisce l'"intelligenza (che assieme alla materia si pone su un piano spaziale) a detrimento dell'intuizione mnemonica o fabulatrice. E così ribadisce la propria posizione: «è la memoria che si riassorbe nella funzione fantastica, non l'inverso. La memoria, lungi dall'essere intuizione del tempo, sfugge a questo trionfo di un tempo “ritrovato”, dunque negato». La memoria, dunque, appartiene al dominio del fantastico perché ordina esteticamente il ricordo»⁶⁸⁶. Il senso supremo della funzione fantastica, levata contro il destino mortale, è dunque l'eufemismo, cioè lotta contro la decomposizione temporale. Così continua Durand:

Tutti coloro che si sono occupati in modo antropologico, ossia con umiltà scientifica e larghezza d'orizzonte poetico, della sfera dell'immaginario, concordano nel riconoscere all'immaginazione, in tutte le sue manifestazioni – religiose e mitiche, letterarie ed estetiche – il potere realmente metafisico di levare le sue produzioni contro “la putrefazione” della Morte e del Destino.⁶⁸⁷

Resta da concludere, allora, che la «forma a priori di ogni eufemizzazione»⁶⁸⁸ sia da individuare nello spazio: «lo spazio come *sensorium* generale della funzione

⁶⁸³ Ibidem.

⁶⁸⁴ Ibidem.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 496.

⁶⁸⁶ Ivi, pp. 497-498. Per Durand l'esperienza proustiana del tempo ritrovato sembra contraddire radicalmente la tesi “esistenzialista” di Bergson. Proust avrebbe ricreato un'eternità ritrovata.

⁶⁸⁷ G. Durand, cit., p. 501.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 503.

fantastica»⁶⁸⁹. Lo spazio, dunque, diventa la forma a priori del potere eufemistico del pensiero, è il luogo delle rappresentazioni poiché è il simbolo che opera il distanziamento dominato»⁶⁹⁰.

Di un immaginario fortemente spazializzato rende conto Zanzotto nell'intervento *Su "Il Galateo in bosco"*, dove si trovano contenuti i nuclei figurativi che informeranno la poesia zanzottiana fino a *Il vero tema*. Degne di attenzione sono proprio le metafore dedotte dal campo della fisica, che denunciano la rilevanza di uno spazio relativizzato, ma anche l'inestricabilità di un intreccio spazio-temporale. Se da una parte si nota la messa in parentesi della topica temporale (Zanzotto parla di una storia diventata biologia), dall'altra di «tempi multipli ma annodati tra loro, fino agli attuali nodi gordiani»⁶⁹¹. Ogni luogo, per Zanzotto, somma in se stesso non solo i graffiti storico-geografici, ma anche le irrealità, dunque i *realia* filtrati attraverso l'immaginario: si ricordi che per Bachelard l'immaginazione è funzione dell'irreale. Per tornare alla metaforologia che informa il testo citato occorre insistere sul fatto che per il poeta lo spessore «poliequivocante» di ogni luogo si riversa nel «luogo-lingua», percepito come qualcosa che *sboccia e scoppia* «almeno nelle otto dimensioni "richieste" dalla fisica!» e come «sovrapposizione di tutto su tutto, onnivoro punto»⁶⁹² nella sua natura di testo. Il processo descritto, specifica Zanzotto, «sembra verificarsi in una mobilità pendolare (non dialettica) piuttosto che in una staticità ossimorica-malgrado l'istantaneità del presentarsi del testo». Si tratta, insiste, di «pendolarità (molteplici), ma all'interno di un punto, di cui non si può dire se sia, a sua volta, "fermo" o qualcos'altro. Si ha rapporto con polifonie o palinsesti che pur si negano come tali entro il campo di gravitazione del luogo-punto»⁶⁹³. Dai vari esempi apportati (o quelli citati in precedenza) si nota una predilezione del poeta per le nozioni estrapolate dal campo della fisica. Il campo gravitazionale altro non

⁶⁸⁹ Ibidem.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 504.

⁶⁹¹ A. Zanzotto, *Su "Il Galateo in bosco"*, cit., p. 1217.

⁶⁹² Ivi, p. 1218.

⁶⁹³ Ivi, p. 1220.

è, secondo la teoria della relatività generale, che espressione della curvatura dello spazio-tempo, fenomeno che sicuramente informa un'espressione come «spazio curvo della poesia»⁶⁹⁴. I tempi multipli, inoltre, sussistono come «finzioni matematiche non come tempi reali»⁶⁹⁵. Nel componimento (*Borgo*) si troverà scritto:

[...]

Un altro scorrere dello *spazio tempo*
strapazzato kitscherato
in questa mirabile trappola
di cento verosimiglianze inverosimili
del kitsch che accoglie inverosimili
sposi

[...] ⁶⁹⁶.

Ma «può la fisica dare un'immagine della realtà?» chiede Merleau-Ponty durante una delle lezioni tenute al Collège de France. È proprio nel punto di ingiunzione fra l'universo dello scienziato e l'universo del linguaggio che si deve esaminare la meccanica quantistica»⁶⁹⁷. Un punto interessante che permette di tornare al principio di indeterminazione più volte citato da Zanzotto è quello in cui il filosofo dichiara che «le relazioni d'incertezza di Heisenberg non enuncerebbero quindi solo una “impossibilità fisica, ma questa dovrebbe essere convertita in una “impossibilità logica” (Bachelard) e si dovrebbe formare un universo del discorso nel quale una tale impossibilità fosse legge. Di qui la creazione di una logica non più a due, ma a tre valori»⁶⁹⁸ («mobilità non dialettica» scrive Zanzotto). Tramite il lessico scientifico il poeta cerca di prendere le misure tra soggetto o oggetto, mostrare quella distanza incolmabile sempre soggetta a

⁶⁹⁴ A. Zanzotto, *Poesia ?*, in PPS, cit., pp. 1202-1203.

⁶⁹⁵ G. Polizzi, *Bergson e Bachelard lettori di Einstein*, in “Aut aut”, n. 335, luglio-settembre 2007.

⁶⁹⁶ A. Zanzotto, (*Borgo*), p. 963.

⁶⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Milano, Cortina Editore, Milano, 1996, p. 132.

⁶⁹⁸ Ivi, p.135.

variazioni (o variabili) determinate da una particolare combinazione spazio-temporale: «la mia sensazione è che ci sia, certo, un'unità, in qualche punto: ma in un punto non accertabile e nemmeno accettabile, se anche ci fosse»⁶⁹⁹. L'espressione «*dove/eccentrico*», ad esempio, si offre come compendio dell'intera sua poetica spaziale:

[...]
nel lontanissimo
di un *centro senza senso*, in un *dove*
eccentrico nel suo stare,
ad ogni cosa fornisce prove:
luce in sé intenta a sfidarsi a sfidare.
700

Nella sezione di *Conglomerati* denominata *Versi casalinghi* si assiste ad un ritorno a casa, cioè a “questo” mondo. Questa “casa” della scrittura e dell'io, però, si presenta come un luogo aleatorio e irrazionale. Si assiste, dunque, alla definitiva rottura della reversibilità tra casa e paesaggio. La necessità di pensare ad un luogo virtuale che possa ospitare il fenomeno poetico stesso (già presentato come qualcosa «a otto dimensioni») porta alla tematizzazione della fisica quantistica nel testo *Rex frondium*:

Lasciami andare un poco più in là
dei regni delle fronde
nati soltanto da un falso d'etimologia
verso verso verso la mia sorte
e qualunque essa sia
mi tratterrà al di qua delle inesistenti porte
della ghigliottina fina che s'avvicina in sordina
(come l'ipnosi nel caso Valdemar):
l'ostinazione di quell'*ipnosi* chiamata poesia
Bah.
In *fisica quantistica* forse

⁶⁹⁹ Su *Fosfeni*, in *Dirti Zanzotto*, cit., p. 18.

⁷⁰⁰ A. Zanzotto, *LIGONÁS*, in *TTP*, p. 842.

non è esclusa questa via.

701 .

La tematizzazione della fisica porta in primo piano un nodo di questioni cruciali che oscillano tra scienza e poesia. La scrittura zanzottiana, profondamente intrisa di spunti epistemologici, si pone in contiguità con Bachelard, per cui la poesia si dà come il polo opposto ma potenzialmente complementare rispetto alla scienza, ovvero come uno dei due termini fondamentali della possibile conciliazione funzionale delle istanze fantastiche con le forme sempre più pure della ragione scientifica. La poesia, analogamente alla scienza pura, può svolgere nell'ambito psichico che le è proprio, cioè «una funzione di relativizzazione e di rottura delle continuità spazio-temporali mediante l'eternità istantanea ed eventuale dell'immagine»⁷⁰². Allo stesso modo, l'immagine poetica, in quanto non necessariamente riconducibile alle coordinate di una cultura e di una memoria materiale, spiega bene Marzocca, «crea la possibilità di percepire il mondo in cui viviamo secondo una visione inaugurale che trascende perciò la mera schematicità geometrica»⁷⁰³.

⁷⁰¹ A. Zanzotto, (*Rex frondium*), p. 1101.

⁷⁰² O. Marzocca, *Filosofia dell'incommensurabile: temi e metafore oltre-euclidee in Bachelard, Serres, Foucault, Deleuze, Virilio*, Franco angeli, Milano, 1989, p.39.

⁷⁰³ Ivi, p.41.

3.1 Il periscopio di *Fosfeni*

Come anticipato nel capitolo sull'immaginario geologico, con la raccolta *Fosfeni* viene a consolidarsi un vero e proprio «*spleen* da geologia»⁷⁰⁴ che restituisce una temporalità abissale e vuota. A riguardo si era detto che il titolo *Fosfeni* bene riassumeva un fattore già messo in luce da Freud, cioè il fatto che l'attenzione percettiva si dà come antinomica alla memoria. Tramite un confronto tra la memoria zanzottiana e quella montaliana, Krumm era arrivato alla conclusione che «la linea maggiore della poesia contemporanea italiana passi proprio per l'»enigmatica» ricognizione delle impossibilità della memoria»⁷⁰⁵. La mancanza di un referente, e il vuoto che ne deriva determinerebbe la scissione che nell'apparato psichico si apre fra memoria e percezione, e poi fra percezione e coscienza, dove non c'è passato. Così recita la nota di Zanzotto a *Fosfeni*: «Si profila qui come contrapposizione, o residualità, un nord che attraverso altri tipi di movimento collinare sfuma entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia»⁷⁰⁶. In poche righe, dunque, il poeta delinea due tratti: astrazione (correlata al geometrismo) e astoricità. Una delle proprietà dello spazio fantastico per Durand consiste proprio nell'«ocularità», la quale «viene ad illuminare, con la sua luce, tutte le eccitazioni sensoriali e i concetti»⁷⁰⁷. Il «vorticoso cumulo di dinamiche spaziali (spazio-temporali) entro cui si compiono i movimenti profondi del noumeno» porta, per Modeo, ad un punto di non ritorno «la metafisica senza

⁷⁰⁴ A. Zanzotto, *Weekend nel Mesozoico tra dinosauri risuscitati*, in E. Turri, *Diario di un geografo*, cit., p. 10.

⁷⁰⁵ E. Krumm, *Da Zanzotto a Montale. Vuoto di pensiero e funzione fatica*, ne *Il ritorno del flaneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, B. Boringhieri, Torino, 1983, p. 158. Da considerare il rimando di Krumm alla ricostruzione da parte di Cesare Segre della fenomenologia della memoria nel suo *Invito alla "Farfalla di Dinard"* ne *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969. In particolare si rimanda al.

⁷⁰⁶ A. Zanzotto, *Nota a Fosfeni*, in TTP, cit., p. 679. Il Nord, simbolo del freddo e della morte, assieme agli altri punti cardinali, rappresenta uno dei quattro giochi spaziali entro cui si allinea ogni sorta di sottili relazioni archetipiche» (Durand, cit., p. 514).

⁷⁰⁷ G. Durand, cit., p. 507.

soggetto»⁷⁰⁸. Inoltre, viene a delinarsi «l'ossessiva esplorazione del noumeno sotto un'angolatura che con termine del cognitivismo si direbbe delle "appercezioni", ossia del noumeno non percepito»⁷⁰⁹. Un titolo come *Periscopi*, ad esempio, allude ad un osservatore che si trova in una posizione in cui la visibilità diretta non è possibile o è pericolosa, situazione che rimanda al titolo stesso *Fosfeni*, quindi all'immagine dell'occhio che, nel buio, guarda se stesso in un contesto di atoreferenzialità. Il termine stesso di "appercezione" fu introdotto da Leibniz per indicare la percezione di una percezione, cioè l'atto riflessivo attraverso cui l'uomo (del quale tale atto è proprio) diviene consapevole delle sue percezioni, che di per sé possono anche rimanere inavvertite⁷¹⁰. Tramite il "dispositivo ottico" del *Periscopio* il poeta vede «*accumulati anni*», e vede se stesso «*purulento di eternità-/in quel laggiù/E io che sto qui purulento nel tempo*»⁷¹¹. Il poeta confessa di essere «*stomacato di persone verbali, di prime-persone*» ma non di «*ammucchiare ammucchiare laggiù/anni colori e altre finte virtù*»⁷¹². In una riflessione che ingloba senescenza («*entità-anni*») e «*assalti di presunzione visiva*» il poeta guarda verso l'orizzonte degli anni passati e del proprio fare. Per Luperini il titolo risulta significativo di una tendenza a «sbucare fuori, a emergere dal magma, a salire per «sporgersi e meglio vedere»⁷¹³. Di seguito parti di testo per ognuna delle quattro sezioni di *Periscopi*:

1

Accumulati anni, come pietre

⁷⁰⁸ S. Modeo, *Zanzotto e in noumeno*, cit., p. 36.

⁷⁰⁹ Ibidem.

⁷¹⁰ <http://www.treccani.it/vocabolario/appercezione>.

⁷¹¹ A. Zanzotto, *Periscopi*, p.652.

⁷¹² Ibidem.

⁷¹³ R. Luperini, *Gel*, in "alfabeta", V, 52, settembre 1983.

tirate a caso laggiù
oh ma quanto blu dentro il blu
da quei lanci indensito
anche se è *purulento di eternità* –
in quel laggiù
E io che sto qui *purulento nel tempo*
e le mani intirizzisco in conciare e lanciare anni,
battendo, ora, le mani
preparo il terreno a *liquidi cristalli*
vibrantissimi, *trascoloranti, trasecolanti*
verso tutte le tinte e i limiti:
circostanza da non perdersi, suprema.

[...]

Stomacato di persone verbali, di prime-persone
ma non di ammucchiare ammucchiare laggiù
anni colori e altre finte virtù
definitivamente, senza scampo,
assestato nel proprio nello stampo,
pur *stravedo* per un *frizzantino di soli* che scolano
feccia di miele, appiccicoso nel far dire di sì
al *crudelissimo imperversare di*
mondani beni fosfeni

2

[...]

Si sta male, infilati
a banderuola sul mucchio
di *entità-anni, anni vuoti di blu:*
ma se ne precipitassi
se mi azzoppassi tornerei poi
da reparti di traumatologie *iperuraniche*
ben rialzato *a periscopio*
con plastica maxillofaciale
pronta a confarsi all'eterno-ex-volto
con anca pronta allo *slalom in ascesa*
in *grandangolo*
verso le più recondite spezie e delizie:

[...]

3

Eppure quanto è stato
piegato sulla rugiada *vialattea*
piegato a specchiarvi
stilla a stilla avventure sofferenti clamori

io camaleontizzato, *trasecolato*
 in lumini di mutanti alfabeti,
 [...]

4

Elettrificati paletti dove meno si aspettava
 allarmano passaggi a livello e *piste*
 sulla china persuasa, pericolosa di rugiada:
liquescenti cristalli di tinte
e menti emerse a periscopio,
menti girandole, anzi capocchie di spillo
 anzi gorgheggi o assalti di *presunzione visiva*,
 menti salvadanai d'ogni creabile
 menti emerse per meriti speciali
 a battesimi, in crani Traiani –
 [...]

mille calci a
 mille anni-teschi
 brillanti di mentalità e menti
 nel golfo d'erba blu-tzompantli
 VITA: «Sarò lontana, ma non ti abbandonerò».
 714

I liquidi cristalli sono quelli della poesia , proiettati sia verso il passato che verso un futuro tecnologico (*trasecolanti*). Come si legge nella nota esplicativa, il *lanciare anni* è anche un buttare componimenti, libri, “prodotti” di cui si rischia di perdere di vista la finalità. Da evidenziare che termini come *valve*, *ante*, *paraventi*, sono produttori di poesia nel paesaggio, come le siepi in altri luoghi di *Fosfeni*. Essi dunque si costituiscono come elementi di novità capaci di rompere visivamente la crosta del reale. Sono «elementi evolutivi della scrittura»⁷¹⁵, che *trasecolano* (come i cristalli) e si *camaleontizzano* assieme all'io.

Per sintetizzare si può dire che l'incapacità del soggetto di definire la propria azione («*dove dove*»⁷¹⁶; «*logica allora, dove,/come*»⁷¹⁷) vada di pari passi con

⁷¹⁴ A. Zanzotto, *Periscopi*, cit., pp.652-655. Corsivi miei.

⁷¹⁵ Rimando alla nota a *Periscopi*, in PPS, cit., p. 1629.

⁷¹⁶ A. Zanzotto, *Varietà del rosa e ioni*, p. 633.

⁷¹⁷ Ivi, p. 635.

un'indistinzione temporale («fuori stagione»⁷¹⁸) che, sul piano dell'opera, si rispecchia anche su un piano compositivo caratterizzato da assenza di una scansione netta e da una disorganizzazione strutturale («corpo che si scompone», «così scongetturandosi il corpo»⁷¹⁹). La proiezione della soggettività su un piano secondario («come accucciato accucciato/o divaricato divaricato/dal mio proprio collassato mi sono evoluto»⁷²⁰) determina l'irrilevanza della prima persona, che sembra scivolare sotto il dominio di una mente-occhio. Infine, la disarticolazione del discorso tramite l'estromissione delle giunture logiche o argomentative, producono agglutinazioni. A riguardo si consideri *Reti*: «al poroso dell'orologio/al compatto del cielo-vissi / colpi bassi»⁷²¹. Come mette bene in luce Dal Bianco, un'altra spia della volontà di dequalificare l'io poetico, e di mettere in mostra le dinamiche mentali, è la diffrazione etimologica che si avverte nei numerosi termini prefissati. Funzionale per portare avanti il discorso sulla componente spazio-temporale è mettere in evidenza quei composti che si fanno portavoce di un'oltranza sensitiva (*ultragelo, ultracongetturale*), anche in una valenza temporale (*trasecolare, dopo-viso, dopo-rancio, dopo-dopo*).

Si può dire che *Fosfeni* compensi quelle coppie oppositive (alto-basso, dentro-fuori, centro-periferia) che, come insegna la neuropsicologia, divengono «strumenti per distinguere rispettivamente il Sé e l'Altro, la struttura gerarchica, la struttura radiale, la scala lineare, lo sfondo e il primo piano»⁷²².

Ciò che emerge con chiarezza è che si tratta di una raccolta che voglia comprimere entro di sé, in una struttura multi sfaccettata come quella del cristallo (durezza del *logos*), una «complementarità di orizzonti» bene esemplificata dagli spostamenti che idealmente di collocano tra una fase *endoscopica* e una

⁷¹⁸ Ivi, p. 634.

⁷¹⁹ Ibidem.

⁷²⁰ A. Zanzotto, *Collassare e pomeriggio*, cit., p. 627.

⁷²¹ A. Zanzotto, *Reti*, p. 647.

⁷²² S. Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, p. 36. L'autore dell'articolo rimanda a G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: what categories Reveal about the mind*, Chicago, The University Chicago Press, 1987.

periscopica. La reversibilità tra dentro e fuori, alto e basso («collassati cieli»⁷²³), corrisponde, infine, a ciò che «si disperde per raggrumarsi in trasparenza nel gelo dei cieli di *Fosfeni*: il vero volto della temporalità, intraveduto nella stasi di un'indistinzione “cronica”»⁷²⁴: «*innumerabili estrazioni di tempo*»⁷²⁵. In *Soprammobili e gel*, ad esempio, il mese di novembre risulta spazializzato tramite la figura di un «infinito cristallo»:

se avessero profili, essi, gli amici, sarebbero
nel *taglio di quell'infinito cristallo* in che
novembre osa sempre divaricarsi e poi dopo embricarsi
avido cristallo
assassinante cristallo
prèmito preme all'essenza colori dell'essenza
[...] ⁷²⁶.

⁷²³ A. Zanzotto, *Collassare e pomeriggio*, cit., p. 628.

⁷²⁴ Dal Bianco, cit., p. LII.

⁷²⁵ A. Zanzotto, *, p. 651.

⁷²⁶ A. Zanzotto, *Soprammobili e gel*, cit., p. 657.

3.2 Il non-luogo dell'*haiku*

Per una corretta contestualizzazione della tematica spazio-temporale, bisogna tenere conto di un'esperienza quasi coeva a *Fosfeni* (1983), cioè la stesura degli *haiku*, avvenuta tra la primavera e l'estate del 1984 e poi confluita nella raccolta *Haiku for a season*⁷²⁷, edita solo nel 2012. L'avvicinamento alla forma poetica dell'*haiku* è testimoniato dall'introduzione che Zanzotto scrive per l'antologia *Cento haiku* uscita nel 1982. Descritti come «lievi coaguli di versi»⁷²⁸, gli *haiku* destano l'attenzione del poeta per la loro capacità di condensare in uno spazio assai limitato (tre versi) un grande potenziale di energia: «energia balenante»⁷²⁹, si legge. Già il riferimento al “baleno” potrebbe bastare come indicatore temporale da associare ad una forma poetica che si dà con «fulmineità»⁷³⁰. L'*haiku* bene si presta allo sperimentalismo zanzottiano almeno in due direzioni: per la componente di «inutilità semantica» data dalle numerose «parole-pause» che conservano un «alone fatico», e per la dimensione “asoggettuale”, per cui ogni dato tende a collocarsi «su sfondo o inconscio grigio-argento»⁷³¹. Come già dimostrato, anche in *Fosfeni* procedono di pari passo una temporalità cristallizzata (dimensione invernale) e la rappresentazione di una soggettività indebolita. A differenza della corposità dei testi di *Fosfeni* gli *haiku* «saettano come smussate freccioline che ci vengono da un mondo simile a quello di Alice»⁷³². Dotati di una loro coerenza (*intricata*), accecanti e carezzevoli, essi vengono definiti, per il tramite di una metafora che unisce matematica e architettura, «cuspidi elastiche di qualcosa che deve restare sommerso»⁷³³. Si potrebbe dire che l'*haiku* si presenta

⁷²⁷ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, Edited by Anna Secco and Patrick Barron, Chicago and London, The University of Chicago press, 2012.

⁷²⁸ *Cento haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, presentazione di Andrea Zanzotto, Milano, Longanesi, 1982. La presentazione di Zanzotto si trova, inoltre, nel volume *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, p. 349.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ *Ivi*, p. 350.

⁷³¹ *Ivi*, p. 349.

⁷³² *Ivi*, p. 350.

⁷³³ *Ibidem*.

agli occhi del poeta come possibilità concreta di “teatralizzare” quella *verve* ossimorica che investe buona parte della propria opera poetica: «accecante-carezzevole»; «cuspidi elastica». L’elemento su cui insiste Zanzotto in questa introduzione così ricca di metafore è il tema del «risparmio verbale che crea tensioni aggregatrici». Con un lessico che condensa tutto l’immaginario di *Fosfeni* (residuo, cristallo, luce) Zanzotto parla di una «concentrazione» e di una «intensità che sembrano insieme del residuo e del diamante»⁷³⁴. In ogni caso, conclude dopo aver ammesso la possibilità di iscrivere il primo Ungaretti entro la tradizione dell’*haiku*, «quale miglior frammento dello *haiku* per indicare uno spazio tutto scisso e disseminato?»⁷³⁵. In linea con l’atmosfera di *Fosfeni* Zanzotto parla di un «percepire illuminante per fini contrasti cromatici e logici». E con una terminologia molto vicina a quella impiegata da Barthes quando parla di «biografema»⁷³⁶, il poeta parla di «primordiale bioritmo».

Ne *L’impero dei segni* Barthes parla dell’*haiku* come di una forma «breve e vuota»⁷³⁷ che erroneamente gli occidentali definirebbero con i termini illuminazione, rivelazione o intuizione. Per Barthes l’*haiku* garantirebbe un *momento di riposo*⁷³⁸ caratterizzato dall’arresto della «trottola verbale»⁷³⁹. Se Zanzotto parla di risparmio verbale, Barthes si riferisce ad una «parsimonia»⁷⁴⁰. Si badi bene, ammonisce Barthes, che la brevità dell’*haiku* non è formale. Esso non è un pensiero ricco ridotto ad una forma breve, ma, e veniamo ad affrontare più da vicino la tematica temporale, «un evento breve che trova tutt’a un tratto la sua forma esatta»⁷⁴¹. È nella sezione intitolata *L’incidente* che Barthes approfondisce la questione: dopo aver richiamato la natura anti-descrittiva di questo genere poetico, afferma che l’*haiku* offre «un istante in cui la cosa [...] si costituisce

⁷³⁴ Ibidem.

⁷³⁵ Ibidem.

⁷³⁶ Cfr. R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980.

⁷³⁷ R. Barthes, *L’impero dei segni* [1970], Torino, Einaudi, 1984, p.86. La sezione da cui è tratta la citazione è intitolata «L’effrazione del senso».

⁷³⁸ Impiego l’espressione usata da Zanzotto per descrivere la raccolta *Idioma* (1986).

⁷³⁹ R. Barthes, *L’impero dei segni*, cit., p. 87.

⁷⁴⁰ Ibidem.

⁷⁴¹ Ivi, p. 88.

come il ricordo di questo futuro, per ciò stesso anteriore. Perché nello *haiku* non è soltanto l'evento propriamente detto che prevale ma anche ciò che a noi sembrerebbe aver vocazione di scena dipinta»⁷⁴². Di seguito uno degli *haiku* di Zanzotto in cui si accenna ad un evento *remoto*:

In reticent spring skies
autumnal leaves, fragments
of far future events

*

Nei reticenti cieli di primavera
foglie autunnali, frammenti
di remoti futuri eventi

⁷⁴³

Se Zanzotto si riferiva ad uno spazio scisso e disseminato, Barthes medita su «uno spazio di puri frammenti, una polvere di eventi, che nulla [...] può né deve coagulare, comporre, dirigere, concludere»⁷⁴⁴. In una conclusione che si presta a fare da sintesi all'idea zanzottiana di una divisibilità infinita, Barthes scrive che la natura frammentaria dello *haiku* risponde alla volontà di dividere e classificare all'infinito il mondo. Ciò dipende dal fatto che «il tempo dello haiku è senza

⁷⁴² Ivi, p. 89. Si tenga in considerazione un titolo come *Futuri semplici-o anteriori?*, in TTP, p. 677.

⁷⁴³ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, cit., pp. 6-7. La versione italiana, come ricorda l'editore in nota, è stata composta da Zanzotto con intermittenza molti anni dopo la versione in inglese. Per questo motivo essa deve essere considerata un'operazione parallela, più che una traduzione fedele. L'editore, poi, ricorda la definizione che il poeta fornì per questo primo esperimento bilingue, cioè «pseudo-haiku», perché non seguono la forma tradizionale di diciassette sillabe divise in tre versi di 5-7-5 sillabe. Questi pseudo-haiku sono definiti «musings on humble, oftentimes ephemeral aspects of the landscape», oppure come «antics of vivid wild plants», o come «windows into emotive states». Rimando all'«Editors' Note», pp. VII-IX.

Come si legge nella nota dell'editore, le brevi liriche («short lyrics») sono state composte tra la primavera e l'estate del 1984.

⁷⁴⁴ R. Barthes, *L'impero dei segni*, cit., p. 92. Zanzotto parla di «lieve coagulo di versi», invertendo il senso inteso da Barthes.

soggetto: la lettura non ha altro io che la totalità degli altri haiku di cui quest'io, per infinite rifrazioni, non è mai altro che il luogo di lettura»⁷⁴⁵. Di seguito ritroviamo gli elementi principali dei cataloghi zanzottiani, *radici* e *mondi*, ma con un capovolgimento significativo: non sono i linguaggi a essere radice di mondi ma sono quest'ultimi ad essere radice di linguaggi:

Parallel worlds, roots
of vitreous deep languages—
bubbles weep in throats

*

Mondi paralleli, radici
di vitrei profondi linguaggi—
bolle piangono in gole

⁷⁴⁶

Attraverso le parole di Barthes è possibile affermare che la poesia zanzottiana ha finalmente raggiunto quella forma ideale che eradica la parola da un centro prima supposto come originario: «Così lo *haiku* ci fa rimemorare ciò che non ci è mai capitato; in esso noi *riconosciamo* una ripetizione senza origine, un evento senza causa, una memoria senza persona, una parola senza ormezzi»⁷⁴⁷:

Insight, if possible, into landscape
which has not yet quiet faiths—

⁷⁴⁵ Ibidem.

⁷⁴⁶ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, cit., p. vi.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 93.

insight, sigh now, tomorrow blue lack

*

Acuto sguardo, se possibile, entro il paesaggio
che non ha ancora fedi tranquille—
acuto sguardo, ora sospiro, domani vuoto blu

748

Come fa notare Carbone su “alfabeta2”, la poesia in Zanzotto può mantenersi nell'accoglienza e nell'ascolto del proprio “Lontano qui”, in un tragitto di liberazione dal tempo quantificato e, allo stesso tempo, dall'angoscia di ogni compimento»⁷⁴⁹. La prossimità alla cosa per il poeta «non è ritorno o nostalgia ma creazione di nuove immagini, nell'eterno movimento dal fantasma al reale, consustanzianti nella loro reciproca tensione»⁷⁵⁰. Il riassorbimento del tempo negli *haiku* non è determinato dall'eliminazione degli indicatori temporali, ma da un processo di spazializzazione: «*il vulcanello di nome luglio*»⁷⁵¹, «*rosa-aprile*»⁷⁵², «*aprilità*»⁷⁵³, «*inabitabile primavera*»⁷⁵⁴.

Le associazioni superficiali che Krumm associa ad un deterioramento del rapporto tra percezione e memoria sono simbolizzate dai papaveri, che torneranno insistenti in *Meteo* (1996). Un fattore che accomuna gli *haiku* a tutta la produzione zanzottiana è l'identificazione della produttività linguistica con le forme vegetali. L'istantaneità della forma dell'*haiku* («*haiku di un'alba inattesa*»⁷⁵⁵ è anche associata alla creazione linguistica, simbolizzata dallo sbocciare o dall'eruttare: «*svagati sognolii sbocciano/o risvegli sbocciano/haiku*

⁷⁴⁸ Ivi, p.49.

⁷⁴⁹ M. T. Carbone, *il lontano qui*, in “alfabeta2”, 28 aprile 2016. Versione online consultabile al sito: <https://www.alfabeta2.it/2016/04/28/andrea-zanzotto-lontano/>.

⁷⁵⁰ Ibidem.

⁷⁵¹ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, cit., p.87.

⁷⁵² Ivi, p. 3.

⁷⁵³ Ivi, p. 7.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 53.

⁷⁵⁵ Ivi, p.57.

all'alba, pappi invano inseguiti». Torna, nello scritto di presentazione a *Cento haiku*, la metafora del germoglio in una considerazione che, ripresentando il tema del non-luogo, stabilisce l'impossibilità di situare la parola poetica : «la tenuità di germoglio dello *haiku* presenta come suo *clou* piuttosto un non-luogo, un vago mancamento, un sussulto dolcemente ritualizzato, il non-rumore del senso che si affaccia dentro il nonsenso della natura quasi a volerlo preservare»⁷⁵⁶. Si può concludere che la forma dello *haiku*, nel suo essere contemporaneamente germoglio e cristallo, palesa formalmente la rapidità della dispersione della parola. Questo fluttuare continuo delle intuizioni attraverso uno *sciame*⁷⁵⁷ di versi garantisce in qualche modo la preservazione di un silenzio fondamentale. La molecola dell'*haiku* (scomponendosi, l'organismo lascia quindi il posto ai suoi elementi minori), nel suo «garantire la mutezza insondabile della natura», condensa in sé la mutezza confidente della pietra e la vivacità del germoglio, tanto che nel suo intervento Zanzotto inserirà nella stessa frase «fruttificazioni» e «cristallinità»⁷⁵⁸.

⁷⁵⁶ A. Zanzotto, *Cento haiku*, cit., p. 352. Barthes, in merito, parlava dell'impossibilità di afferrare un centro, un nucleo primario d'irradiazione. (*L'impero dei segni*, cit., p. 92).

⁷⁵⁷ Così Zanzotto: «ma il benefico trascorrere degli haiku, a sciame o isolati, nel nostro campo psichico, oggi più che mai dà segnali di libertà contro le fetide mostrificazioni e le anchilosi-della natura, dell'uomo nel suo stesso sentire e percepire- che sono tanta parte della realtà attuale», p. 353.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

3.3 *Meteo*: un infinito che «dismemora il mondo»

La sregolatezza delle associazioni di superficie, dovuta alla rimozione della dimensione storica, sarà simbolizzata dalla “variabilità” di un titolo come *Meteo* (1996) che ad una temporalità cronologica fa subentrare una sequenza di tipo meteorologico. Di seguito la nota autoriale in cui viene esplicitata la volontà di proseguire quella poetica del frammento che aveva trovato una prima realizzazione concreta in *Haiku for a season*:

Questa silloge vuol essere soltanto uno specimen di lavori in corso. Sono qui raccolti quasi sempre «incerti frammenti», risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporaneo a *Idioma* (1986), comunque organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse «meteorologica»⁷⁵⁹.

La sfiducia nella nozione stessa di opera si evince anche dai titoli degli interventi teorici. Si tengano in considerazione le *poetiche-lampo*⁷⁶⁰ o l’aggiunta della specificazione (*appunti*)⁷⁶¹. Come chiosa Dal Bianco nel profilo dedicato alla presentazione della silloge, la parola “tempo” presenta un’ambiguità data dalla polisemia associata al termine. Infatti, il tempo può essere di tipo cronologico, atmosferico e anche grammaticale⁷⁶². Nella conversazione che va sotto il nome di *Questo progresso scorsoio* Marzio Breda propone a Zanzotto di riflettere sulla considerazione di Starobinski, secondo cui la società si presenta sempre più immemore, come se fosse malata di *Alzheimer*. Su questo punto Zanzotto ribatte affermando che «ricordare sempre e ricordare tutto, toglie energia e fiducia e

⁷⁵⁹ A. Zanzotto, *Nota a Meteo*, p. 827.

⁷⁶⁰ Il titolo completo è *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in PPS.

⁷⁶¹ I titoli in cui compare l’espressione sono *Lingua e dialetto (appunti)*; *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*; *Parole, comportamenti, gruppi (appunti)*; *Tra ombre di percezioni “fondanti” (appunti)*, in PPS.

⁷⁶² S. Dal Bianco, *Nota a Meteo*, cit., p. 1668.

rende arduo un nuovo inizio. Il Montale che “dismemora il mondo” l’ho letto proprio in questa luce»⁷⁶³. Oltre a ricordare che già da *Dietro il paesaggio* emergeva una «volontà di liberazione», dichiara che da *Vocativo* inizia ad affiorare «la testa del dinosauro»⁷⁶⁴. Ecco, conclude Zanzotto, «insieme con la rosa è nominato anche il mostro fossile e dunque, fin dagli inizi del mio lavoro poetico, lanciavo uno sguardo su tempi immensamente al di là del nostro tempo storico conosciuto. Occhieggiando alla paleontologia»⁷⁶⁵. Il riferimento a Montale risulta più che remunerativo in riferimento a *Meteo*, poiché permette di stabilire una sorta di linea meteorologica che vede incluso anche un titolo come *La Bufera e altro* (1956), dove il maltempo cede all’oscurità: «il lampo che candisce/alberi e muro e li sorprende in quella/eternità di istante [...]»⁷⁶⁶. Come fa notare Italiano nella sua analisi geopoetica del poemetto *Notizie dall’Amiata*, la «tempesta non ha toni di negatività esistenziale, né prelude alla Guerra»⁷⁶⁷. Se si considerano espressioni come il «fuoco d’artificio del maltempo», il «tempo fatto acqua»⁷⁶⁸, si può certamente riconsiderare la portata semantica degli agenti atmosferici: essi sono una soggiacente ipotiposi della malinconia»⁷⁶⁹. In linea con quella tendenza zanzottiana all’entropia che più volte è stata evidenziata in questo lavoro, la metafora del tempo-acqua è collocata da Montale nel campo semantico dell’annichilimento: «Montale correla la precipitazione, il cadere dell’acqua, il suo gocciare, al senso più vasto del deperire, del corrompersi»⁷⁷⁰. Ma già Marchese aveva affermato che «negli elementi atmosferici della pioggia e del

⁷⁶³ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 64. Il verso di Montale cui Zanzotto si riferisce appartiene alla poesia *Clivo*: «Si dimemora il mondo e può rinascere», in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1984.

⁷⁶⁴ Ibidem.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 64.

⁷⁶⁶ E. Montale, *la bufera*, ne *L’opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 189.

⁷⁶⁷ F. Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, cit., p. 88.

⁷⁶⁸ La metafora del tempo-acqua, secondo l’ipotesi avanzata da Mengaldo, è di derivazione pascoliana. Cfr: P.V. Mengaldo, *Da D’annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in: Idem, *La tradizione del Novecento*, Milano, 1975, p.16. Bonora, invece, vede come fonte primaria non il Pascoli ma il Baudelaire de *La servante au grand coeur*, cfr. E. Bonora, *Le metafore del vero*, pp. 63-65.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 100.

⁷⁷⁰ F. Italiano, cit., p. 104.

temporale il poeta ritrova l'immagine di una dinamica più generale, il sistema entropico di consunzione e dissipazione»⁷⁷¹. Sono due su venti i componimenti in *Meteo* che contengono un riferimento esplicito alla meteorologia: *Stagione delle piogge* e *Tempeste e nequizie equinoziali*. Se il primo contiene una didascalia che riconferma l'indistinzione temporale che caratterizzava *Fosfeni*, cioè «16 buioggiugno 199...»⁷⁷², la seconda, basta sempre su un procedimento di agglutinazione lessicale, presenta a fine componimento la dicitura «agostobre 1995»⁷⁷³. Anche qui a Zanzotto interessa l'estensione più che la successione («rosa-aprile»; «aprilità»), all'insegna di una meteorologia caratterizzata da perturbazioni tutte mentali: «*absent-minded clouds*»⁷⁷⁴, si leggeva negli *Haiku for a season*. Trattato con ironia, il tema meteorologico viene ridicolizzato attraverso un'espressione come «tascabile temporale»⁷⁷⁵, entro il quale si scorgono «*chuvas obliquas, de stravént*», ovvero piogge oblique «in sé perse» che «sferzano come stringhe» che, a differenza dei «fotoricettori grandinali»⁷⁷⁶ in *Fosfeni* e delle gocce di pioggia in *Pasque*⁷⁷⁷, non riescono a svolgere una funzione di raccordo tra tempo cronologico e tempo meteorologico, sicché «è tutto sciupio di gocce e doccerelle», sensazione che può essere letta attraverso un'ottica che ritraccia un'idea di sperpero e dissoluzione:

Qui un bocciolo di cotoncina nivale trasale,
 là un minuscolo, quasi tascabile temporale,
 altrove lunari trapassi ah oh di cirri;
 più in là molte *chuvas obliquas, de stravént*,²
 ma secondo inclinazioni diverse, in sé perse,

⁷⁷¹ A. Marchese, *Visiting angel: interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1976, p. 99.

⁷⁷² A. Zanzotto, *La stagione delle piogge*, in TTP, cit., p.795.

⁷⁷³ ID., *Tempeste e nequizie equinoziali*, p. 811.

⁷⁷⁴ A. Zanzotto, *Haiku for a season*, cit., p. 12.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 809.

⁷⁷⁶ *Eurosia*, p. 675.

⁷⁷⁷ Cfr. il poemetto *Misteri della pedagogia*, pp. 381-386: «Meli pieni di pioggia e di fiori/da sempre, di sempre,/adoranti, quanti «sempre!»: e dissero:/in sognolìo e luminìo di primavera/pioggia a filo a filo a filo».

sferzano come stringhe e ci fan trottole
per fuggirle, ed è tutto
uno sciupio di gocce e doccerelle;

[...] ⁷⁷⁸.

Di seguito parte di *Stagione delle piogge*:

16 buiogiugno 199...

Stagione delle piogge
«Scusatemi, sono qui ancora
coi miei piedini di gocce come ogni sera»
dice, di soppiatto arrivata
la compulsionale ventata di buiogiugno

*

Tic tic tic, non di più: goccerelle rade
e dolci che stanno arrivando stasera
nella sera di buiogiugno: sgradite
[...] ⁷⁷⁹.

Se si scorrono i titoli della raccolta, si ha la sensazione che i temi anticipati tradiscano in qualche modo le aspettative create da un'intestazione come *Meteo*. Ad eccezione dei testi citati, gli altri due che sembrano imbastire una trama temporale sono *Ticchettio I e II*. Se si leggono con attenzione entrambi i testi, si

⁷⁷⁸ *Tempeste e nequizie equinoziali*, p.809. Zanzotto pone una nota al testo per esplicitare il riferimento nascosto dietro alle piogge oblique (*chuvas obliquas*), cioè Ferdinando Pessoa. Alcuni versi tratti da *Piogge oblique* [1914]: «Attraversa questo paesaggio il mio sogno di un porto infinito» (p. 42); «Si illumina la chiesa dentro la pioggia di questo giorno»; «Mi rallegra udire la pioggia perché essa è il tempio acceso» (p. 43), in F. Pessoa, *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, a cura di Piero Ceccucci, postfazione di José Saramago, Milano, Bur, 2009, pp. 41-53.

⁷⁷⁹ A. Zanzotto, *Stagione delle piogge*, pp. 745-746.

scopre che il ticchettio non è quello di un orologio o di un altro dispositivo che scandisce il tempo. Il ticchettio è contemporaneamente quello dei contatori Geiger che rilevano la radioattività, quello dei grilli o di altri insetti estivi, e quello di una mente «che si ostina a macinare poesia, adeguandosi al procedere d'oro di un rigoglio che sembra aver dimenticato i recenti «Tenui-cupi dolori». Come afferma Spampinato, bisogna evidenziare «l'alleanza omertosa della poesia con un paesaggio estivo divenuto “virtuale, o virtualmente infinito»⁷⁸⁰. Si legga da *Ticchettio I*:

Tenui-cupi dolori in sé fece nascere e poi
soffocò, seppellì *nel suo procedere d'oro*
 quest'infinita, senza tregua, estate
Non sono ammesse altre ragioni che l'oro
nel suo stato più innaturalmente evidente
Non sono ammessi altri dèi che la sua
 incontinente innocenza che sottili barbarie
 di siccità quasi immaginarie
trascina seco in *varii avanti*, impentiti,
in una sola istanza che si regge sull'
orlo di ogni legge, si protegge

[...] ⁷⁸¹.

Come si può notare, l'elemento temporale viene completamente appiattito e fatto combaciare con la tonalità dell'oro. La staticità dell'estate è associata ad una funzione benigna. Come il nord di *Fosfeni* era associato ad uno stato di ibernazione, quindi di una sospensione temporale, allo stesso *quest'infinita, senza tregua, estate* ha il potere di *seppellire i dolori nel suo procedere d'oro*. La nozione di infinito torna nell'ultima strofa del componimento:

⁷⁸⁰ G. Spampinato, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996.

⁷⁸¹ A. Zanzotto, *Ticchettio I*, p. 805.

Estate estate, ch'io ti accompagni nel falso
tuo infinito di eterna/appena-sopravvivate
amistà, *siccità di toni e ori e clivi*,
mostrali a noi per quel che sono –
nel tuo ticchettio docilmente radioattivi...
782

In *Ticchettio II* la corrispondenza tra *estate* e poesia viene confermata e, inoltre, la distanza temporale e sensoria è sintetizzata tramite l'espressione «oro post-mente». Come fa notare Dal Bianco, la ripetizione di *estate* insinua una stasi che vanifica il verbo di moto (che va): «il tempo ciclico della natura “raggira” i tempi lineari della storia. Così il procedere irradiante della luce è pur sempre pur sempre un “riposo”»⁷⁸³.

Pianura, pianezza di dolceoro, che va,
émpito secco di minimi ardimenti
estate estate estate che non sa più, che va, *smemorato* coro,
smemorata in finissime perspicuità
Quale sovrasenso, gentilezza e caparbieta
arsa di nuove ruggini e polveri, *larga di obliquità*,
stai tu introducendo oltre ogni equinozio, ogni
pomerio, ogni struttura o ruina –
tu tranquillissima *trasognatissima* noncuranza
perché sei così sicura della tua *dismisura* senza
alcun ruvido di *dismisura*,
da qual *mai-prima-stato* rinviene e divieni?

[...]

troppo destino è in ogni tuo ticchio di acquisizioni

⁷⁸² Ivi, p. 806.

⁷⁸³ Cfr Nota di Dal Bianco a *Ticchettio II*, in PPS, p. 1677.

e raggi dei tempi lineari, agogni a ciò che senza esserlo
è pur primo-fra-tutto e frange e riaccende
in altri oriruggine similori e ori; e nulla
ti distingue dall'in-sé della luce che per
quanto s'irradii, proceda, pur sempre riposa riposa.

10000 sono le gratitudini che
ti si dedicano
da ogni ovunque, e che ti aspetti,
è bene non saziarsi di questo non-bere
oh quali e quante in te [[*infinito*
millipartite *iperboli*, inflorazione e
deflorazione d'ogni [] *entità di stagione*,
si fanno, puntate a rialzi sobbalzi
Ogni più *pulviscolare* pensiero sa che tu sai
anche se maligni raggi forse ti attizzarono
e tuoi *ticchettii*, *grilli inaudibili*, si fanno agguato
o sospetto, ma pur sempre nel più sottile bilico
atto sei tu di [] *maxievidente*,
estate a sé postrema, oro post-mente

784

(1986-87)

(1994)

Oltre a considerare la rilevanza delle numerose occorrenze del termine infinito, che ricorre in altri componenti di *Meteo*, bisogna insistere sul fatto che il poeta proietta certi stati mentali sulla stagione estiva, come l'aggettivo «smemorato» o «trasognato». Il concetto di altrove è qui rappresentato dalle «large obliquità». L'infinità e la dismisura estiva, indici di una forte spazializzazione, fanno tutt'uno con una percezione temporale che muove verso una staticità esemplificata da espressioni venute da una punta ossimorica quali *troppo-destino*⁷⁸⁵ o *mai-prima-stato*⁷⁸⁶. Un aspetto direttamente connesso con il tema estivo è quello della luce, declinato talvolta in oro. A questo proposito si può portare come esempio uno

⁷⁸⁴ A. Zanzotto, *Ticchettio II*, pp. 841-842.

⁷⁸⁵ A. Zanzotto, *Ticchettio II*, p. 807.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

studio effettuato da Baudouin sulla doppia polarizzazione delle immagini di Hugo attorno all'antitesi luce-tenebre. Nella poesia di Hugo si riscontrerebbero sette categorie di immagini che sembrano definire appieno una struttura di immaginazione: «giorno», «chiarore», «azzurro», «raggio», «visione», «grandezza», «purezza». «Giorno» può dar luogo a «luce», o a «rischiare» e così raggiungere il chiarore che, a sua volta, si modulerà in «splendore», «torcia», mentre «azzurro» produrrà «bianco», «aurora», «biondo»; la grandezza si modulerà in «alto», «davanti», «salire», «levare», «cima», «cielo»⁷⁸⁷. I simboli che Hugo preleva dal regime diurno avrebbero la finalità, sempre secondo un'ottica antropologica, di attenuare il fondo di tenebre, dal quale si ergono le figure che rimandano ai volti del Tempo. In altre parole, l'isomorfismo di simboli ascensionali, spettacolari, diairetici, avrebbe il compito di attenuare la portata conturbante associata ai simboli teriomorfi, nictomorfi, catamorfi, i quali sono uniti da «un isomorfismo la cui costellazione consente di dedurre un regime multiforme dell'angoscia dinanzi al tempo»⁷⁸⁸. Ricapitolando, il regime diurno, cioè una delle strutture dell'immaginario studiata da Gilbert Durand, si articola in due serie di immagini: una che raggruppa le immagini del volto del tempo, l'altra che oppone ai simboli negativamente valorizzati e ai volti immaginari del tempo il simbolismo simmetrico della fuga dinanzi al tempo o della vittoria sul destino e sulla morte. Quest'ultima serie si basa quindi sullo schema ascensionale, l'archetipo della luce uranica e si configura come contrappunto della caduta, delle tenebre. Durand riunisce i simboli ascensionali sotto la dicitura «lo scettro e la spada», asserendo che la luce, nella sua forma simbolica del dorato e del fiammeggiante, si pone come attributo naturale dello scettro e della spada, verticalità e aggressività come garanti archetipici dell'onnipotenza benefica. Possiamo sintetizzare che lo scettro e la spada sono i simboli culturali della doppia operazione attraverso la quale la psiche più primitiva si annette la potenza,

⁷⁸⁷ Si veda più avanti il riferimento allo studio di Lorenzini sui colori oro e viola in Zanzotto. Inerente all'argomento l'indagine di Ossola sul termine «oro» in Ungaretti.

⁷⁸⁸ G. DURAND, cit., p. 140.

il destino, depotenziando la temporalità. L'essere tagliente della lama, la limpidezza dell'acqua, la luce del fuoco, l'immaterialità, la leggerezza e la quasi-ubiquità dell'aria (meteorologia zanzottiana) non sono altro che variazioni della quintessenza della purezza. «Il regime diurno è dunque essenzialmente polemico. La figura che l'esprime è l'antitesi, la cui geometria uranica ha senso solo in quanto opposizione ai volti del tempo»⁷⁸⁹. L'elevazione, che in *Fosfeni* si declina in «ascesa», si porrebbe come antitesi della caduta, la luce solare come antitesi dell'acqua triste e dei tenebrosi accecamenti dei legami del divenire. La staticità della trascendenza opposta al divenire temporale. Così, in questa prospettiva si comprende meglio l'«atmosfera» generale in cui nasce la raccolta e un titolo come *Meteo*, che rimanda ad una costellazione semantica che fa capo al greco *tá metéora*, cioè le cose che stanno in alto. Di queste cose celesti, scrive Villalta, oggi fanno parte i satelliti artificiali per l'esplorazione del cosmo, alcuni forse sperduti in un attualissimo limbo dell'universo tecnologico, ma anche quelli per le rilevazioni meteorologiche e per le comunicazioni audio-video»⁷⁹⁰. Sicuramente Zanzotto medita, come anche gli scritti in prosa testimoniano, sull'influsso delle telecomunicazioni sull'universo simbolico, ma è molto difficile trovare una corrispondenza tra tali fattori e i temi che effettivamente emergono dalla raccolta. Il discorso poetico portato avanti da Zanzotto si raggruma attorno a temi, come l'infinito o la botanica, che si presentano come costanti strutturali quasi impermeabili. A proposito dei topinambur il poeta scrive: «*precarì o in infinite assemblee/ma sempre un po' distratti dall'infinito*»⁷⁹¹. Altre occorrenze in cui il poeta si serve del termine infinito:

da *Lanugini*:

Prato di globi di pappi laggiù smarrito
avanzare sempre più profondo

⁷⁸⁹ Ivi, p. 219.

⁷⁹⁰ Il commento di Villalta è riportato nella nota introduttiva a *Meteo*, in PPS, p. 1667.

⁷⁹¹ A. Zanzotto, *, p. 847.

di concezioni dell'*infinito*⁷⁹²

da *

Non si sa quanto verde
sia sepolto sotto questo verde
né quanta pioggia sotto questa pioggia
molti sono gli *infiniti*
che qui convergono
che di qui s'allontanano
dimentichi, intontiti

[...] ⁷⁹³.

Da *Topinambùr*:

Topinambùr abbandonati
qua e là, cari pargoli,
abbandonati in incontri
precari o in *infinite* assemblee
ma sempre un po' distratti dall'*infinito*

[...] ⁷⁹⁴.

Come anticipato, la maggior parte dei testi di *Meteo* si ispirano a delle figure vegetali (papaveri, vitalbe, topinambur, *poa pratensis* e *poa silvestris*, Morèr Sachèr o salice caprino) e confermano una viscosità tematica esemplificata dalle sezioni numerate *I* e *II* o dall'aggettivo indefinito «altri». Alla prima categoria si ascrivono i testi *Morèr Sachèr (I-2)*, *Lanugini I e II*, *Non si sa quanto verde (I-II)*, *colle*, *ala (I-II)*; infine *Ticchettio I* e *Ticchettio II*. Alla seconda categoria appartengono i componenti *Altri papaveri* e *Altri topinambùr*. Si potrebbe

⁷⁹² ID., *Lanugini*, p.789.

⁷⁹³ ID., * p. 791

⁷⁹⁴ ID., *Topinambùr*, p. 813.

affermare che la tecnica della variazione su un unico tema si iscriva nell'intenzione generale di aggirare la linearità temporale attraverso una ripetitività ostinata. Il manierismo che caratterizza la raccolta, unito al ritmo sostenuto, alla "monotonia" tematica, potrebbero andare in questa direzione. L'interpretazione del vegetale come momento di "riposo" o come simbolo di una temporalità ciclica funziona in parte ma lascerebbe evaso l'aspetto che più strettamente si lega alla *ferocia* di questi vegetali, alla loro *barbarie* e *rossezza*. Ad esempio, nel testo *Tu sai che* la «città di papaveri» si presenta come «*follemente invasiva*». Sembra addirittura che i papaveri ardiscono di «*sfidare a sangue/per un nanosecondo il niente*»⁷⁹⁵. Nell'altro testo essi sono «*Fieri di una fierezza e foia barbara/ sovrabbondanti con ogni petalo/ rosso + rosso + rosso + rosso*»⁷⁹⁶. Definiti altresì come «*sanguinose potenze dilaganti*»⁷⁹⁷ e «*stragiferi*», con la facoltà di *straventare* «*i soliti maggi grigioblù*»⁷⁹⁸. Infine, in seguito ad una metamorfosi animalizzante, essi si presentano come calabroni enormi (*CABRO CABRO*), «e quasi difformi da ogni destino»⁷⁹⁹. Una certa idea di aggressività e affanno è inoltre comunicata dalla ripetizione del verbo correre (*correre correre*), poi rimodulata attraverso la lamentela proverbiale *mala tempora currunt* che sottende un titolo come *Currunt*:

Papaveri ovunque, oggi, ossessivamente essudati,
 sudori di sangue di un
 assolutamente
 eroinizzato slombato paesaggio,
 sudore spia
 di chissà quale irrotta malattia
 – mala mala bah bah tempora currunt bah bah –
 o stramazzata epilessia

⁷⁹⁵ A. Zanzotto, *Tu sai che*, cit., p. 797.

⁷⁹⁶ A. Zanzotto, *Altri papaveri*, p. 799.

⁷⁹⁷ Ibidem.

⁷⁹⁸ Ibidem.

⁷⁹⁹ Ibidem.

[...] ⁸⁰⁰.

L'aggettivazione associata ai vegetali, da *Meteo* a *Conglomerati*, tradisce quella che Bachelard definisce «energia d'aggressione» in relazione al bestiario del poeta Lautréamont. Questo «voler-attaccare» ⁸⁰¹, che in Zanzotto trova una concretizzazione nella figura della spina, la si ritrova per Bachelard nella dualità dell'istinto erotico e aggressivo. Si può stabilire in questo modo una continuità con il discorso sull'*eros* portato avanti nella prima parte di questo lavoro. Così Bachelard: «è perché il voler-attaccare è inizialmente una punta, che la spina resta un mistero nel vegetale. È forse un'eresia della tranquilla impassibilità» ⁸⁰². Lo studio della poesia di Lautréamont da parte di Bachelard, che fa leva sulla rilevanza delle figure zoomorfe, individua una fenomenologia essenzialmente dinamica, espressa da elementi figurali come chele, artigli, e pinze, «organi che simbolizzano la convergenza di una molteplicità organica» ⁸⁰³. Il parallelismo con l'analisi di Bachelard risulta produttivo proprio perché, stabilendo essa l'assenza di un vegetalismo riposante nell'opera del poeta francese, permette di affermare che quello zanzottiano, rappresentato perlopiù da piante rampicanti invasive (*superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi* ⁸⁰⁴), e quindi aggressive, è caratterizzato da una dinamicità molto spiccata che tende a “divorare” il tempo e a riempire lo spazio: «certains poètes dévorent ou assimilent l'espace; [...] D'autres poètes, beaucoup moins nombreux, dévorent le temps. Lautréamont est un des plus gros mangeurs de temps» ⁸⁰⁵. Il filosofo parla di una vera e propria fenomenologia dell'aggressione, dove il tempo è un tempo dell'aggressione. La metamorfosi è soprattutto una *métatropie*, la conquista di un altro movimento, di un tempo considerato come un'accumulazione di istanti decisivi. Un testo in cui si

⁸⁰⁰ A. Zanzotto, *Currunt*, p. 800.

⁸⁰¹ G. Bachelard, *Lautréamont*, Milano, Jaka Book, 2009, p. 34.

⁸⁰² Ivi, p. 34.

⁸⁰³ Ibidem.

⁸⁰⁴ A. Zanzotto, Didascalia introduttiva a *Meteo*, p. 783.

⁸⁰⁵ G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie J. Corti, p.8.

condensano gli spunti raccolti è *Sedi e siti*, titolo che proietta il discorso su un piano più strettamente spaziale. Non possono sfuggire elementi come l'aggettivo «*accanito*» e la conformazione testuale che imprime un certo dinamismo al testo:

[...]
Volo del grigiore
Glomi e glomi delle superflue
 Superfluenti vitalbe
 Tu del *superfluo*
 E *accanito raccogliersi-in-luogo*
 E *intensità di luogo*, testimone⁸⁰⁶

Si tratta di un testo che fa da cerniera con le tematiche affrontate da Zanzotto nelle due ultime raccolte *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, dove il processo di spazializzazione mimato dalle vitalbe verrà declinato in una meditazione che tiene conto della devastazione ambientale e mentale.

Per riepilogare, *Meteo* (1996) inaugura una seconda fase della produzione zanzottiana, quella caratterizzata dallo «spostamento della posizione del Soggetto rispetto al proprio universo di discorso».⁸⁰⁷ Se nella poetica che si dipana tra *La Beltà* e *Idioma* il soggetto rimane in una posizione centrale, a partire da *Meteo* «sembra che si passi dalla posizione cartesiana dell'Io penso, dell'Io parlo» a una «posizione di ascolto o, al massimo, di interrogazione». Per questo “secondo” Zanzotto, che individua una frattura insanabile tra letterarietà e autenticità, è la natura il luogo, l'oggetto, la Cosa (direbbe Lacan) che rappresenta la dimensione del “fuori”. È la natura come materialità perenne da cui il Soggetto risulta radicalmente escluso. In che modo, allora,- si chiede Agosti- si effettua l'ascolto della “Cosa”? l'ascolto del Fuori? L'ascolto degli spazi e dei luoghi di esclusione del Soggetto?.⁸⁰⁸ In ogni caso, scrive Italo Testa, la poesia non punta più, come

⁸⁰⁶ A. Zanzotto, *Sedi e siti*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 819-820.

⁸⁰⁷ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, ne *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. XLIV.

⁸⁰⁸ Ivi, pp. XLV-XLVI.

poteva avvenire negli anni Sessanta, «esprimere[...] l'essere in situazione dell'autore», ma piuttosto, e più radicalmente, «intende prospettare l'impensabilità stessa della categoria di situazione: capronianamente esautorato il morso della presenza, si cade in un luogo neutro, in un dopo senza prima, in un oltre senza origine, dove, come in *Meteo*, qualunque ipotesi di permanenza temporale o spaziale è compromessa». ⁸⁰⁹ Alle presenze vegetali che letteralmente infestano le pagine e l'atmosfera della raccolta viene assegnato, tramite un procedimento metonimico, il compito di rappresentare una posizione che caratterizza l'intera specie vivente, cioè il «raccolgersi-in-luogo». Questo “desiderio di luogo” che accompagna tutta la produzione zanzottiana e che viene esplicitato in un titolo come *Sedi e siti* è direttamente rapportato con la svolta che Agosti individua nel percorso zanzottiano (la riscoperta del “fuori”). Allo stesso modo il pensiero di Heidegger aveva subito un mutamento di prospettiva quando il filosofo aveva deciso di invertire il percorso di *Essere e tempo* in favore di una «topologia dell'essere» ⁸¹⁰: il ragionamento filosofico doveva basarsi sulla «domanda del luogo o della località dell'essere» più che sulla «domanda del senso dell'essere». Se si volesse stabilire una paternità ideale della “riscoperta dello spazio” nella cultura del secondo Novecento, si dovrebbe sicuramente prestare attenzione a Martin Heidegger, afferma uno studioso americano come Jeff Malpas. Secondo Malpas, che ha dedicato un intero volume alla “topofilia” del filosofo, Heidegger, dovrebbe essere considerato il fondatore del “*place-oriented thinking*” ⁸¹¹. Se nella prima fase i termini legati alla spazialità funzionano come metafore, essendo tutto il discorso subordinato alla riflessione sulla temporalità dell'essere, nel-la fase che corrisponde ai seminari di *Le Thor*, il filosofo si serve dell'espressione “topologia dell'essere” sancendo una relazione tra essere e radicamento nello spazio. Già in *Essere e Tempo* la spazialità si pone come una questione non sormontabile e, sebbene si riveli principalmente nel linguaggio

⁸⁰⁹ E. Testa, *Dopo la lirica: poeti italiani, 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. XXI.

⁸¹⁰ Martin Heidegger, *Le Thor 1969*, in *Seminari*, Milano, Adelphi, 1992, p. 112.

⁸¹¹ Cfr: Jeff Malpas, *Heidegger's Topology: Being, Place, World*, The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), 2006.

metaforico usato dal filosofo, essa comincia a delinearsi come un “fuori” irriducibile.⁸¹² Nonostante nel primo Heidegger ci sia già una struttura topologica operante (Esserci vuol dire essere-nel-mondo), sarà dopo il 1930 che il «luogo» diventerà una tematica esplicita. I vocaboli *Ort* e *Ortschaft* rimandano al luogo, al sito, ma in senso ontologico. Mentre *Platz* e *Stelle* si riferiscono alla posizione, alla localizzazione di un oggetto. La medesima oscillazione semantica è sottesa ad un titolo come *Sedi e siti*, titolo che implica «una distinzione non facile»⁸¹³. Se «sede» è presente in apertura e chiusura del testo, «sito» è assente dal testo fa notare Fortini: se a *sito* diamo solo il significato di “luogo” come località, le sedi dove la vitalba *sedet* sarebbero il confine di una presenza umana ormai ridottissima, dove *strenuo* è contiguo a *stento*. Si contrapporrebbero, pertanto, a luoghi, quelle località dove le famiglie si raccolgono «(*raccogliersi-in-luogo*, v. 8, come fossero una funzione grammaticale, “moto a luogo”, “stato in luogo”)⁸¹⁴.

⁸¹² Si veda la sezione n. 148 di *Essere e tempo*, nuova ed. italiana, a cura di F. Volpi, Milano, Longanesi, 2005.

⁸¹³ F. Fortini, *Commento al testo “Sedi e siti”*, in “Allegoria”, cit., p. 50.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

3.4 I geometrismi di *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*

L'effettiva irrepresentabilità del paesaggio (*tu/infinito assente*)⁸¹⁵ viene tematizzata una volta per tutte attraverso l'esibizione di un trattino di cancellazione nel testo intitolato *Ligonàs* della raccolta *Sovrimpressioni* (2001):

No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]
su te ho
riversato tutto ciò che tu
infinito assente, infinito accoglimento
non puoi avere: il nero del fato/nuvola
avversa o della colpa, del gorgo implosivo.
Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti
e pur tanto attinenti, dirimenti
l'idea stessa di trauma –
tu restio all'ultima umana
cupidità di disgregazione e torsione
tu forse ormai scheletro con pochi brandelli
ma che un raggio di sole basta a far rinvenire,
continui a darmi famiglia
[...] ⁸¹⁶.

La cancellazione della parola "paesaggio", nonostante questo continui a rappresentare - si legge più sotto dallo stesso testo - «*il bene/ dell'identità, dell'io*»⁸¹⁷, contiene tutto il senso dell'atteggiamento del poeta, il quale diffida da qualsiasi operazione mentale o letteraria che supponga un rapporto diretto tra percezione e rappresentazione. Tutta la poesia zanzottiana, stando alle parole di

⁸¹⁵ A. Zanzotto, *Ligonàs*, II, p. 839.

⁸¹⁶ Ibidem.

⁸¹⁷ Ibidem.

Cortellessa, è segnata da una decisiva «*Spaltung* percettiva e gnoseologica»⁸¹⁸. La questione dell'irrapresentabilità viene a coniugarsi con un'effettiva illeggibilità causata dalla devastazione ambientale, fenomeno che il poeta avverte con grande preoccupazione e allarmismo. Il mondo di *Sovrimpressioni* (2001), infatti, è appesantito da una saturazione determinata da una «*glu glu glo globalità/pronta a ricaricarsi eternamente*».⁸¹⁹ Scritta cinquant'anni dopo *Dietro il paesaggio*, la silloge risulta essere per Ramat il frutto «di un'inchiesta percettiva e mentale, ininterrotta»⁸²⁰. La novità sostanziale di *Sovrimpressioni*, scrive Gardini, consisterebbe nel fatto che se un tempo Zanzotto indagava e provava la forma del linguaggio, oggi indaga e prova la forma delle cose: «quella lingua poetica che egli ha messo a punto con un ormai leggendario dispendio di energie mentali e con una bravura ineguagliabile gli serve finalmente a descrivere con il massimo del “realismo” proprio la scena di un non linguaggio: il non paesaggio sovrapposto al paesaggio»⁸²¹. Sempre secondo Gardini, il poeta, arrivato alla soglia dei Duemila, «si cimenta con il massimo della rappresentabilità ma con il minimo della visibilità, con il quasi-inquantificabile»⁸²². Il modo di «fabbricazione dell'immagine» sarebbe da ricondurre, per questo motivo, entro un «procedimento antiplatonico»⁸²³.

Uno scritto che aiuta a contestualizzare *Sovrimpressioni* è il coevo *Con Hölderlin, una leggenda*. Anche in questo caso Zanzotto si rivolge alla categoria di “altrove” per riformulare il proprio rapporto con la natura. Nel tentativo di rintracciare le affinità tra Foscolo e Hölderlin afferma che «svolge un ruolo relevantissimo in entrambi i casi anche la natura, come luogo di un vero “altrove” presente sempre, cui si contrappone l'altrove dell'andar sempre fuggendo», anche quello

⁸¹⁸ A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006. p.127.

⁸¹⁹ A. Zanzotto, *Avventure metamorfiche del feudo*, 3, in *Tutte le poesie*. p.938.

⁸²⁰ S. Ramat, «Poesia», 154, ottobre 2001. p.17.

⁸²¹ N. Gardini, *L'altra parte della cosa. Una lettura del nuovo Zanzotto*, “Poesia”, cit., p.18.

⁸²² Ibidem.

⁸²³ Ivi, p.19. La questione dell'antiplatonismo in relazione al campo poetico è affrontata dal poeta Yves Bonnefoy in *Anti-platone*, ne *L'opera poetica*, p. 57.

dell'ultima fuga nella follia o nell'esilio»⁸²⁴. Il titolo di *Sovrimpressioni*, che come tutti gli altri accoglie in sé imprescindibili indicazioni di poetica, va letto - spiega Zanzotto - in relazione «a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio». Di seguito la nota autoriale completa:

Continua, in questa raccolta, la linea avviata con *Meteo*. Più che di lavori in corso si tratta di “lavori alla deriva”, che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei. E ciò in controtendenza ma anche in coinvolgimento rispetto all'atmosfera attuale mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere che fanno tutto gravitare verso una pleora onnivora e annichilente. Il titolo *Sovrimpressioni* 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. Esistono già numerosi altri nuclei contemporanei a questi, e in parte già sviluppati.⁸²⁵

I segni o le ferite inferte al paesaggio vengono percepite da poeta come «le sentenze tatuate sui detenuti della colonia penitenziaria di Kafka: delle dolorose sovrimpressioni».⁸²⁶ Se la preposizione “dietro” (*Dietro il paesaggio*, 1951) presupponeva una distanza, ora la preposizione “sopra” evoca uno schiacciamento posizionale e prospettico. I luoghi scompaiono per essere inglobati in «toponimi verosimili o inverosimili», dimensioni mentali più che territoriali.⁸²⁷ E ancora una volta, all'altezza di *Sovrimpressioni*, Zanzotto guarda verso la Francia, come a cercare un termine di paragone che possa dirimerlo dalla propria “ossessione”:

Quando si parla di luoghi, si parla anche di tempi necessariamente. La catastrofe dei luoghi e appunto dei “sogni” cui fa riferimento con “grazia” stupenda Yves Bonnefoy [...] è anche catastrofe dei campi, cioè della memoria, nella quale i tempi si dispongono

⁸²⁴ A. Zanzotto, *Con Holderlin, una leggenda*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano, 2001, pp. XVI-XVII.

⁸²⁵ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, cit., p.947.

⁸²⁶ M. Breda, *Zanzotto. Alla deriva nel mondo di plastica*, «Il corriere della sera», 18 giugno 2001.

⁸²⁷ Vengono sviluppati dei nuclei tematici già presenti nella raccolta *Meteo* (1996), dove il paesaggio viene presentato come luogo virtuale, segnato a detta del poeta da una “proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte”(in *Tra passato prossimo e presente remoto*, in *Le poesie e prose scelte*, p.1367.

secondo un certo ordine[...] I luoghi ci sono, consistono, convivono; [...] sono i nostri sogni-incubi e i nostri dèi-paesaggi [...] ⁸²⁸.

Nell'introduzione a *Tutte le poesie*, in riferimento a *Sovrimpressioni*, Dal Bianco ricorda che le colline venete e le coltivazioni tradizionali, nel corso degli anni Novanta, sono state intaccate dall'ordine coatto dei giardini dei nuovi ricchi. I colli intorno a Pieve di Soligo sono stati plastificati, trasformati in altro da ciò che erano a causa delle nuove colture razionali e intensive, dall'industria della vite ai frutteti. Se *di là* non c'è più paesaggio ma una Natura come speranza di rigenerazione, *di qua* ci sono i nuovi effetti della globalizzazione su mente e territorio, entrambi sfiniti e annichiliti. Si pensi agli «*ultraspazi collinari*», alle viti «*metricamente controllate*», al «*feudo-nino disossato e reinossato*» ⁸²⁹ o «*HARD-SOFT-WARIZZATO*» ⁸³⁰. Prende corpo, nello svolgersi della raccolta, una riflessione sulla disintegrazione psichica che si accompagna ad una storicità quasi abolita del tutto:

[...]

Si tendono metamorfosi metempsicosi
tellurico/tecniche/iperuraniche
nella ferita assoluta e congiunzione sfiorata/mai stata
che possono darsi, ad attimi, solo entro la *debole psiche*
la fragile mente
che galleggiano appena sul niente,
supraluminalità in cui giocano e muoiono
scintillii di pixel e prati beatiangelici
[...] ⁸³¹.

⁸²⁸ A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto* (1999), in *Le poesie e prose scelte*, p. Ivi, p.1370

⁸²⁹ ID., *Sovrimpressioni, Avventure metamorfiche del feudo 1*, cit., p. 934.

⁸³⁰ ID., *Avventure metamorfiche del feudo 2*, cit., p.935.

⁸³¹ A. Zanzotto, *Avventure metamorfiche del feudo 2*, cit., p.935.

è stato vissuto profondamente nella poesia, porta a dire che è essa la storiografia ultima»⁸³⁶. Parallelamente a queste considerazioni il poeta dà conto delle preoccupazioni che nutre in merito al deturpamento del proprio territorio. Nella stessa intervista Zanzotto fa riferimento alla trasformazione dell’Arcadia che ispirò Tiziano e Giorgione in «presepe di plastica». La campagna, sterilizzata dalla chimica e pettinata nelle geometrie dei vigneti industriali, ha perso ogni angolo selvatico, al punto che nella semiologia del paesaggio si colgono gli indizi di un mondo alla deriva. I temi forti di *Sovrimpressioni*, a detta del poeta, sono «la devastazione del paesaggio e lo spaesamento, e il senso d’oppressione che viene dall’essere assediati da troppo-di-tutto, dall’effetto pletora universale, da cui si alimenta anche qui ogni degenerazione». Nel contesto di una megamalattia in corso, per il poeta «siamo immersi in una tensione continua, che spinge a uno sviluppo brado, cannibalistico, un affanno a costruire che ci mangia la terra sotto i piedi e punta all’autodistruzione»⁸³⁷.

Si tratta di osservazioni indispensabili per contestualizzare l’approccio del poeta al tema spaziale. Se si studiano le occorrenze dei termini «spazio» e «paesaggio» nelle raccolte *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, si nota che il vocabolo «paesaggio» è rimpiazzato generalmente dal plurale «paesaggi», in nome di una virtualizzazione sempre più spiccata, e che il vocabolo «spazio» si colloca in una posizione dominante. Se si procede a ritroso, partendo da *Conglomerati* (2009), si trovano dei «trionfati e pur trionfali paesaggi parti»⁸³⁸ oppure un «paesaggio o non paesaggio» (*Sì deambulare*), dove il poeta immagina di passeggiare «sulle tenere vocali del duemila/diventate un po’ ghiaccioline, vezzose astrazioni»⁸³⁹. Nel componimento *Sopra i colli di Este* si dà conto di «poco lembo di spazi» dove «è tutto un confabulio-saltellio di/paesaggi [...]»⁸⁴⁰, mentre in *Spine, cinorrodi*,

⁸³⁶ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 58.

⁸³⁷ M. Breda, Zanzotto. *Alla deriva nel mondo di plastica*, “Il corriere della sera”, 18 giugno 2001.

⁸³⁸ ID., *Mai delle sere mai*, p. 1033.

⁸³⁹ ID., *Sì deambulare*, p. 975.

⁸⁴⁰ ID., *Sopra i colli di Este, II*, p. 859.

fibule il poeta parla di «*ultraspazi collinari*»⁸⁴¹. Si valutino come campioni i seguenti versi tratti da *Conglomerati*:

da (*Borgo*):

Inciampando nel 3° millennio e nell'equinozio di primavera oltre ogni decibel kitsch estasi del kitsch.

[...]

Un altro scorrere dello *spazio tempo*

strapazzato kitscherato

[...] ⁸⁴².

da *Sì, Deambulare*:

2) Imbocco il vicioletto di ritorno una fessura stretta
tra il *vastissimo*, immane laboratorio
che vide le attività più strane e arcane
e ora produce infausti silenzi è più *spazio* di ogni *spazio*
come mai qui – in questo nord est – tanto puro
riposo, abbandonato, abbandonato ai suoi sogni
ai suoi ricordi, a nessun ricordo, stabilimento del *tutto*
[...] ⁸⁴³.

da *L'aria di Dolle*:

[...]

ma sulla cima che tronca a balaustra

e in unico fulgore aperto, illustra

tutto lo *spazio*, ecco leggere *geometrie*:

[...] ⁸⁴⁴.

⁸⁴¹ ID., *Spine, cinorrodi, fibule*, p.878.

⁸⁴² ID., (*Borgo*), p. 963.

⁸⁴³ ID., *Sì, Deambulare*, p. 976.

⁸⁴⁴ ID., *L'aria di Dolle*, p. 1025. Significativa la nota che Zanzotto inserisce a piè di pagina: «Dolle toponimo irrealista di una realtà, presente già cinquant'anni fa nella mia prima raccolta poetica *Dietro il paesaggio*, allora con *L'acqua di Dolle*», p. 1026.

Da *E così ti rintracciammo...*:

[...]
c'è abbondanza abbondanza di *spazio* gelato in già-lago
e pur sempre più lago.

[...]
quali *ampi spazi* qui si dà
tra insettini-figure, come in una radura
protetta da dieci e più eternità

⁸⁴⁵

Da *Elleboro: o che mai?*:

Ma dove l'errabondo nostro destarci nelle
tue serpentine ed innocenti trame
dove del bene mentale la fame
sazi, in che *spazi*, in che vuoti di altro potere.

[...] ⁸⁴⁶.

Per sintetizzare, si può affermare che nella raccolta *Conglomerati*, abbandonata la metafora derealizzante del *display*, il mondo si presenta smembrato: «*tutto il mondo si svela/ per quel ch'è/cioè cioè/un cumulo di membra sparse/finalmente scoppiato/finalmente apocaliptato*». ⁸⁴⁷ Alla base delle immagini apocalittiche delle ultime due raccolte di Zanzotto ci sarebbe «la sensazione di un nulla molto peggiore di quello che può essere qualsiasi nulla immaginato», la cui origine viene individuata dal poeta non tanto nell'azzeramento del paesaggio, quanto nell'«informe» che è venuto avanti, «qualcosa di un tessuto abnorme e incontrollabile [...]» ⁸⁴⁸:

⁸⁴⁵ ID., *E così ti rintracciammo...*, pp. 1038-1039.

⁸⁴⁶ ID., *Elleboro: o che mai?*, p. 1082.

⁸⁴⁷ ID., *Sberle*. p. 990.

⁸⁴⁸ ID., *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, in *Diri Zanzotto*, cit. pp. 123-126.

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese
s'increspa in onda, sormonta
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future "imprese",
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.
[...] ⁸⁴⁹.

In un habitat spettrale come quello catturato in *Addio a Ligonàs* diventa problematico rappresentare una spazialità sempre più ridotta. Questa riduzione dello spazio causata da una «plethora onnivora e annichilente» ⁸⁵⁰ determina, al contrario, e solo apparentemente in maniera paradossale, una proliferazione di metafore altamente spazializzanti.

Cancellato il paesaggio, subentra la tematizzazione dello spazio secondo varie modalità. Attraverso una metaforologia che sconfinava nella geometria, e una scrittura che include grafismi, lo "spazio" affiora sulla superficie testuale come questione che chiede di essere indagata a livello filosofico e antropologico. La percezione di un reale sovraccarico, e perciò impossibile da descrivere - fattore che concorre a determinare la complessità della scrittura zanzottiana (o «nevrosi lirica») ⁸⁵¹ - si riversa su modalità rappresentative schizomorfe, da ricondurre ad un regime immaginativo che Gilbert Durand definisce «diurno», cioè un modo di immaginare caratterizzato da geometrismo, spazializzazione del presente, antitesi. Non solo Durand stabilisce una parentela del regime diurno con certe fasi storiche del pensiero umano, ma ribadisce il legame del suddetto sistema di immagini con le rappresentazioni degli schizofrenici. La schizomorfia o schizomorfismo non è da intendersi come concetto sovrapponibile alla schizofrenia, ma come sintassi specifica ed esemplare del regime diurno della rappresentazione. Ricorrendo alla

⁸⁴⁹ ID., *Addio a Ligonàs*, Tutte le poesie, cit., p. 953.

⁸⁵⁰ ID., *Sovrimpressioni*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 947.

⁸⁵¹ Di «nevrosi lirica» si parla in *Tra passato prossimo e presente remoto*; di «velocizzazione folle» e «disgregazione psichica» nell'intervista *Per gli ottant'anni di Andrea Zanzotto*, in *Dirti Zanzotto*, p.137.

definizione data da Durand ne *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, la schizomorfia è «una sindrome in cui ritroviamo, sotto un aspetto caricaturale, gli elementi simbolici e schematici del regime diurno dell'immaginazione. Non si tratta affatto di descrivere il tipo di personalità schizoide, ma semplicemente, all'interno dell'isomorfismo delle costellazioni d'immagini del regime diurno, di porre in evidenza strutture schizomorfe della rappresentazione»⁸⁵². Nello scritto *Il mestiere di poeta* (1965) Zanzotto si riferisce con ironia allo «schizomorfismo» che Alfredo Giuliani indicava come uno dei fattori della poesia d'avanguardia nella seconda edizione (1965) de *I Novissimi*. Nella prefazione Giuliani ribadiva che il marchio della poesia nuova potrebbe essere descritto da aggettivi quali: «incongruo», «dissociato», «schizofrenico». «Dal senso comune si potrebbe pur sempre risalire alla nostra idea della poesia quale mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato»⁸⁵³. Così Zanzotto replicava nel suo scritto: «è finito, si afferma, il tempo delle avanguardie che accettavano come possibili i destini di Majakovskij o di Artaud: ora esse [...] sposino il pandemonio e l'accademia, rendano carducciana la schizofrenia (no, più comodo lo schizomorfismo) [...]»⁸⁵⁴.

L'anno successivo Zanzotto scrive *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, saggio in cui l'ironia evidenziata nel precedente lascia il posto ad una considerazione sui poeti della terza e della quarta generazione, i quali presenterebbero e interpreterebbero «una psicologia grosso modo nevrotica, per cui la norma è messa in discussione, intaccata da faglie profonde, ma ritenuta valida come categorialità»⁸⁵⁵. Sono da evidenziare i riferimenti ad un «tempo puntiforme»:

Si ha poi «tutto un altro settore, dettosi novissimo (anche, o soprattutto, nel senso apocalittico del termine) che non ha esitato a riconoscere il proprio atteggiamento come "schizomorfo" e che ha fondato la propria attività sull'idea dell'impetuosa prevalenza di

⁸⁵² G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 225.

⁸⁵³ A. Giuliani, *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965, p. 9.

⁸⁵⁴ Ibidem.

⁸⁵⁵ A. Zanzotto, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, in PPS, p. 1138.

un elemento decisamente patologico su quello normale, *per cui destrutturazione e frattura vengono istituzionalizzate*, in un fuoco di fila di proposte da consumarsi subito una dopo l'altra, proprio per il rifiuto dell'immagine stessa di continuità-norma a favore di un *tempo puntiforme* che dovrebbe essere sempre *fine dei tempi*⁸⁵⁶.

La prima struttura riconducibile allo schizomorfismo per Durand è il geometrismo, fattore che risulta presto verificato in Zanzotto, soprattutto in *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*. I segni matematici, uniti alla tematizzazione della stessa geometria, vengono incaricati di comunicare un appiattimento prospettico, una riduzione del mondo al dettaglio, come se l'inconscio fosse diventato pura geografia.⁸⁵⁷ Punto estremo di questo processo di astrattismo è la raccolta *Conglomerati*, segnata da un «*altro scorrere dello spazio tempo/strapazzato kitscherato*»⁸⁵⁸. Si può dire che qui si incontra uno spazio *abstractum*, già collocato nella raccolta *Meteo* entro un sistema di tipo cartesiano («*in ordinate ed ascisse*»)⁸⁵⁹.

Nel saggio *Costruire abitare pensare* Heidegger poneva la domanda seguente: «In che rapporto stanno luogo e spazio?».⁸⁶⁰ Il filosofo, a cui interessa dimostrare come il dimorare-soggiornare porti alla trasformazione di uno spazio neutro in un luogo caratterizzato, definisce lo spazio che si lascia ridurre a relazioni analitico-algebriche come pura *extensio*: «Si può dire che questo, così matematicamente disposto e aperto, è “lo” spazio. Ma lo spazio in questo senso non contiene spazi e posti [...]».⁸⁶¹ Entro un'ottica geometrizzante possono essere ricondotti le tre variazioni (1), (2), (3) dalla sezione *Euganei*, in cui i colli omonimi vengono percepiti come «*coni o piramidi*», come «*Veri dèi del numero 3, nove lati di cui*

⁸⁵⁶ Ibidem. Corsivo mio.

⁸⁵⁷ Deleuze e Guattari considerano l'inconscio «come una geografia più che una storia» in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*.

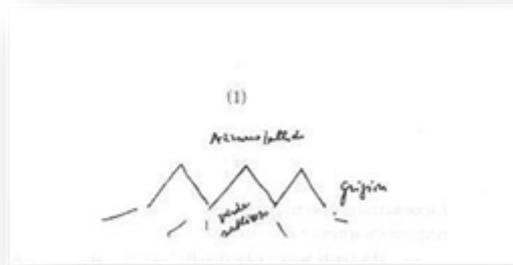
⁸⁵⁸ A. Zanzotto, (*Borgo*), p. 963.

⁸⁵⁹ A. Zanzotto, *Colle, ala*, p. 802. Nello stesso testo di parla di «diffrangenti prospettive», p. 803.

⁸⁶⁰ M. Heidegger, *Costruire pensare abitare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia Editore, 1991, p.103.

⁸⁶¹ Ibidem.

uno sottostante,/continuo con gli altri». ⁸⁶² Frutto di una «visione, del tutto ab-
reale», i colli vengono presentati in (2) come «geometrico
avvenimento/allucinante/tra tanti segni di intrichi topologici» ⁸⁶³ e in (3) di nuovo
come «geometrico avvenimento». ⁸⁶⁴



Questo è lo schizzo che Zanzotto appone al componimento (1), esempio della
volontà di tematizzare nel testo un astrattismo di tipo geometrico. Nell'intervista
rilasciata a Paolini Zanzotto torna sul *leit motiv* montano e paragona i rilievi a
delle «emme» e a delle «enne» ⁸⁶⁵. Allo stesso modo, nello scritto su Hölderlin il
poeta ragiona di un orizzonte che sembra corrispondere ad un “fuori assoluto”,
garante di quel principio di realtà che a *Meteo* si fa sempre più “ingombrante”:
«Vette che non sono astratte, ma costituiscono un orizzonte, presente o sub-
evocato, come le Alpi solidamente costrutte [...], che scandiscono un confine-
meta, ma anche un perfetto passaggio o convegno di dei, in cui reale e simbolico
non possono e non devono più essere distinguibili» ⁸⁶⁶.

⁸⁶² A. Zanzotto, (1), in *Tutte le poesie*, cit., p.1044.

⁸⁶³ A. Zanzotto, p 1046.

⁸⁶⁴ A. Zanzotto, p 1047.

⁸⁶⁵ *Ritratti. Andrea Zanzotto*. DVD, a cura di Mazzacurati Carlo e Paolini Marco, Fandango, 2007.

⁸⁶⁶ A. Zanzotto, *Con Holderlin, una leggenda*, cit., p. XIV.

Oltre a rintracciare in Hölderlin «la sacertà dei paesaggi che salvano», la stessa cui il poeta afferma di attingere, Zanzotto parla della «presenza costante della montagna, come orizzonte privilegiato e partitura del mondo»⁸⁶⁷. Questo l'incipit del componimento (1):

Visione, del tutto ab-reale, dei tre coni o piramidi come talvolta si vedono al lato sud dei colli Euganei da Este verso Vo. Figure di un verde sabbioso eppure tenue contro il cielo azzurro pallido.
Veri dèi del numero 3, nove lati di cui uno sottostante, continuo con gli altri .
[...]⁸⁶⁸.

Si notino i termini «cono», «piramide», «lato» e i numeri «3» e «nove». A buona ragione Dal Bianco accenna ad una «puntigliosità geometrica»⁸⁶⁹ e accenna ad un'atmosfera purgatoriale. Nel secondo componimento della serie dedicata ai colli Euganei, cioè (2), la geometria non solo viene evocata ma anche tematizzata. Eccone l'incipit:

Geometrico avvenimento
improvvisamente allucinante
tra tanti segni di intrichi topologici
a una curva di stradine
che tagli il fiato
che toglia appoggio sotto i piedi
ma che tutto ridai
in un'inimmaginabile misura
di tutte le misure .
[...]⁸⁷⁰.

⁸⁶⁷ Ivi, p. XXIV.

⁸⁶⁸ A. Zanzotto, (1), in *Tutte le poesie*, cit., p.1044.

⁸⁶⁹ S. Dal Bianco, *Introduzione a TTP*, cit., LXXXII.

⁸⁷⁰ p. 1046.

Il componimento (3) riprende identico il primo verso «geometrico avvenimento» e anziché essere «improvvisamente allucinante» è «improvviso stigma». Stigma deriva dal greco e ha il significato originario di «pungere, marcare», quindi per estensione è usato, oggi, nel linguaggio letterario, come marchio, impronta, carattere distintivo. Il geometrico avvenimento diventa qui «picco di tre avvenimenti e avvertimenti di eternità», triplicandosi ed esemplificandosi di nuovo in un disegno:



È bene mettere in evidenza che Zanzotto aveva già specificato il significato rappresentato dai colli nella prosa narrativa *Colli Euganei*⁸⁷¹, dove vengono così definiti:

concrezioni o arcipelaghi di luoghi in cui, per quanto li si pensi e ripensi, o li si colga tutti insieme come in un plastico fissato da una prospettiva dall'alto, mai si riuscirebbe a precisarne una vera "mappa", a fissarvi itinerari. La voglia che tali luoghi insinuano è quella di introiettarli quasi fisicamente, tanto sono vibranti di vitalità intrecciate e dense⁸⁷².

⁸⁷¹ Pubblicato nel "Corriere della sera" del 28 settembre 1997 col titolo redazionale *Sulle tracce di Laura perduta*; poi col titolo *Colli Euganei* nella sezione "Altri luoghi" del Meridiano, PPS, cit., pp.1079-1084.

⁸⁷² A. Zanzotto, *Colli Euganei*, in *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Rizzoli, Milano, 2013, p.78.

Le parole «plastico» e «mappa» denotano un'abitudine del poeta a figurarsi i luoghi in termini cartografici e, se si continua a leggere, si noterà che i colli sono tratteggiati in termini geometrici, proprio come accade nei componimenti della sezione *Colli Euganei*, in *Conglomerati*. Questo il racconto riportato:

Un giorno di grigia primavera ci si aggirava in auto lentamente entro la ressa delle figure tutte, pur se vagamente coniche, tondeggianti, quando a una svolta ci si pararono davanti tre coni geometricamente perfetti, protesi, impeccabilmente appuntiti, di un colore lavico cinereo da lasciarci di sale⁸⁷³.

Dalle raccolte citate emerge una scrittura che, abbinata a grafismi e simboli matematici, si pone un tentativo estremo di rintracciare l'ossatura di una realtà sempre più difficile da verbalizzare. Equiparabile ad un geroglifico, l'ultima produzione zanzottiana tende ad «eliminare il dettaglio, a depurarsi in uno schema [...]».⁸⁷⁴ Si può dare ragione a Durand quando afferma che, attraverso il geometrismo, «l'elemento topografico e prospettico viene soppresso e sostituito da un'omogeneità illimitata, senza profondità e senza leggi, senza piani successivi secondo la terza dimensione».⁸⁷⁵ Un componimento che rivisita un motivo leopardiano e che si offre come sintesi degli elementi sin qui sviscerati è sicuramente *Sere del dì di festa*, dove il tempo viene immaginato come una scatola, come un gigantesco cubo, mostruosa trasfigurazione del bidimensionale quadrante dell'orologio:

[...]
nell'*ipercubo* omnistabile
iper-trans-cubo del 31 gennaio 31
situato a uno stecchino
a un *millimetro* dalla februarietà
o da definitive

⁸⁷³ Ivi, p. 83.

⁸⁷⁴ M. Serres, , *Hèrmes V*, in O. Marzocca, *Filosofia dell'incommensurabile: temi e metafore oltre-euclidee in Bachelard, Serres, Foucault, Deleuze, Virilio*, Franco angeli, Milano, 1989, pp.78-79.

⁸⁷⁵ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari, 2009, pp. 493-494.

lunarizzazioni
in cui Hopper ha aperto sull'angolo
più *matematico* un bar del gelo-
[...] ⁸⁷⁶.

Un elemento che emerge dal testo, e che permette di constatare una continuità con il discorso sin qui sviluppato, è «il cancellarsi della nozione del tempo e delle espressioni linguistiche che denotano il tempo, a favore di un presente spazializzato» ⁸⁷⁷. Del resto è la psicologia patologica a confermare che questa rimozione temporale è una diretta conseguenza della geometrizzazione morbosa. I testi (1), (2), (3) della sezione *Colli Euganei* presentano una ripartizione testuale molto simile: una prima parte dedicata alla descrizione geometrica dei colli e una seconda dedicata al significato trascendentale dei rilievi. In questa seconda parte emergono i concetti di eternità e trascendenza, nozioni che permettono di parlare di sospensione temporale e volo verso una dimensione verticalizzante. In (1) i colli percepiti come «coni», «piramidi», «dei del numero 3», vengono altresì vissuti come:

[...]
Maestà prorompenti eppure *costruite in se stesse*
[...]
Grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni-tema
da inseguire, perseguire, decriptare, ripetere *frattalmente*.
Sostegno immenso.
Trasalimento puro.

In (2):

[...]
altare di te stesso

⁸⁷⁶ A. Zanzotto, *Sere del dì di festa*, in *Tutte le poesie*, p.849.

⁸⁷⁷ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p.229.

Trimurti

volta con passione smisurata
a comporsi per sempre
e ad ogni svolta dirompere-
Alta preghiera trina ed una
a se stessa rivolta
Monito senza fine certezza che qui
ci confina, statue di sale
con te divenuti, *gioiosamente per sempre*
pare che sfrontatamente il sublime in te si ritempri
ma pur col non darlo a vedere del tutto.

In (3),

Geometrico avvenimento
improvviso stigma
di trini tagli
che tagli il fiato che toglie
appoggio sotto i piedi ma
che tutto ridai nel picco di *tre*
avvenimenti e avvertimenti
di eternità?
[...] ⁸⁷⁸

Nella prosa narrativa *Colli Euganei*, che potrebbe assolvere alla funzione di parafrasi delle tre variazioni si legge:

Apparivano, “erano”, quei con, sicuri di una loro nobiltà garantita dai *milioni di anni*, noncuranti eppure alquanto subdoli, da figli dell’impossibile. Ecco la *Trimurti* Euganea! In Marco e in me si era annunciata simultaneamente questa folgorata, secca sorgente del divino, *presente da sempre* eppure solo in quel momento manifesta ⁸⁷⁹.

Una peculiarità stilistica da annotare in seguito alla lettura delle variazioni è l’uso dell’avverbio di modo («frattalmente», «improvvisamente», «gioiosamente» ecc.).

⁸⁷⁸ A. Zanzotto, 1,2,3, pp. 1045-1047.

⁸⁷⁹ A. Zanzotto, *Colli Euganei*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 83.

Sarebbe inesatto affermare che esso sia una specificità delle raccolte *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*⁸⁸⁰. Infatti, già da *Dietro il paesaggio* è possibile rinvenire esempi come: «*in questo luogo di legno/odoroso ed oscuro/dove le nevi luminosamente/ininterrottamente tremano*»⁸⁸¹. In una verso di *IX Ecloghe* Zanzotto scriveva: «*Avverbio in “mente”, lattezza sicurezza*»⁸⁸². Dal Bianco, nella nota al testo, in relazione a quel verso individua una «strenua ricerca di definizione e di riparo nello stesso assetto “modale” (Avverbio in “mente”) e quindi relazionale, connettivo, della lingua»⁸⁸³. Si dovrebbe sottolineare che l’impiego dell’avverbio di modo non può essere compreso appieno senza tenere conto dell’elemento temporale. Esso dovrebbe essere valutato in funzione di un rallentamento o di una sospensione del tempo di lettura. La tendenza ad allungare tramite l’avverbio corrisponderebbe, così, alla volontà di proiettare il testo in un presente assoluto, senza legame alcuno con passato e futuro. Di seguito alcuni esempi:

Grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni-tema
da inseguire, perseguire, decriptare, ripetere *frattalmente*.
che *sfrontatamente*
il sublime
a se stessa *implacatamente* rivolta
con te divenuti, *gioiosamente* per sempre
pare che *sfrontatamente* il sublime in te si ritempi⁸⁸⁴.

[...]

millenni *splendidamente*/persi in se stessi⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ Nella *Lettura di grandezze in Conglomerati di Andrea Zanzotto* la studiosa G. Giuliodori, nell’elencare i tratti stilistici della raccolta, oltre alle neoformazioni lessicali (i conglomerati), rileva che gli avverbi formati con il suffisso –mente sono usati con grande abbondanza, in “Bollettino di italianistica”, anno VIII, n. I, 2011, p.143.

⁸⁸¹ A. Zanzotto, *Quanta notte*, p. 32.

⁸⁸² A. Zanzotto, *Epilogo*, in PPS, cit., p.259.

⁸⁸³ S. Dal Bianco, Nota a *IX ECLOGHE, Epilogo. Appunti per un’Ecloga*, in PPS, cit., p.1482.

⁸⁸⁴ A. Zanzotto, *Colli Euganei*, cit., pp. 1044-1047.

⁸⁸⁵ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, (Forre, fessure)*, cit., pp.898-899. A fine componimento Zanzotto inserisce una nota nella quale spiega: «Pieghie nascoste, relitti vivissimi di paesaggi resi estranei dall’abbandono umano, e ripresi poi».

[...]

«*metricamente* controllate»⁸⁸⁶.

[...]

«glu glu glo globalità/pronta a ricaricarsi *eternamente*»⁸⁸⁷.

«si svela/per quel ch'è/cioè cioè/un cumulo di membra sparse/*finalmente* scoppiato/e *finalmente* apocaliptato»⁸⁸⁸.

[...]

Geometrico avvenimento
improvvisamente allucinante⁸⁸⁹.

[...]

Grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni-tema
da inseguire, perseguire, decriptare, ripetere *frattalmente*.
che *sfrontatamente*
il sublime
a se stessa *implacatamente* rivolta
con te divenuti, *gioiosamente* per sempre
pare che *sfrontatamente* il sublime in te si ritempri⁸⁹⁰.

[...]

ESSERI qui e là irrelati, tra loro impossibili
eppure *mostruosamente, sacralmente* sincroni
FEUDO VIPERATO E CRUDELE DI NATURAL [[CRUDELTÁ»⁸⁹¹.

[...]

Rendevate le care e bene adagiate mamme montane

⁸⁸⁶ A. Zanzotto, *Avventure metamorfiche del feudo 2*, cit., p.935.

⁸⁸⁷ A. Zanzotto, *Avventure metamorfiche del feudo, 3*, cit., p.938

⁸⁸⁸ A. Zanzotto, *Conglomerati, Sberle*, in, p. 990.

⁸⁸⁹ A. Zanzotto, *Conglomerati, (2)*, cit., p.1046.

⁸⁹⁰ A. Zanzotto, *Colli Euganei*, cit., pp. 1044-1047.

⁸⁹¹ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Avventure metamorfiche del feudo 2*, in *Tutte le poesie*, p.935.

iperbolicamente libere, anche da se stesse
come da ogni natura-congettura»⁸⁹².

[...]

come *fortemente cucito* ridotto a un castròn⁸⁹³.

Noi non-dèi c'intagliamo/a questi diktat leggi ed eserciti/di beltà *invincibilmente*
candide/attonite a sé⁸⁹⁴.

[...]

mille fruttazioni *impudicamente*
etereamente

pornolalicamente

ROSSE

di rosecanine, carminio accanito
in forze clitoridiache».

[...] ⁸⁹⁵

semi oscurità -/vocalità/ *LUX AETERNA* di foglie:
non *pienamente* sommergeva
non *pienamente* eccitava⁸⁹⁶.

Spesso, per raddoppiare l'avverbio e dare più effetto, come per creare un'eco, Zanzotto usa un participio presente: «orribilmente fruttiferente», «improvvisamente allucinante», sintagmi che nella loro ridondanza mirano a creare una sospensione non solo del tempo ma anche del senso, in linea con quella spinta manieristica che connota tutta la poesia zanzottiana. Si può dire che nell'ultimo Zanzotto risulta amplificata quella vena manieristica che Agamben scorgeva nell'ultimo Caproni. Si può così traslare una delle sue osservazioni e affermare che l'uso dell'avverbio può essere classificato in termini di maniera,

⁸⁹² A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Dieci sotto zero e rosa*, cit., p. 910.

⁸⁹³ A. Zanzotto, *Il Galateo in bosco, (Ill Ill)*, p.585.

⁸⁹⁴ *Sovrimpressioni, Sere del dì di festa, I*, cit., p. 845.

⁸⁹⁵ A. Zanzotto, *Spine, cinorrodi, fibule*, cit., p. 876.

⁸⁹⁶ Ivi, p.1018.

nella misura in cui «trascrive l'irrisolvibilità del fenomeno in un procedimento di evoluzione stilistica»⁸⁹⁷.

Si tengano presenti ad esempio: «*Voi molli onnipresenze/e folla di sorprese/fittissimamente conversate-/sempre crescenti intese*»⁸⁹⁸. Va nella stessa direzione una coppia di versi che descrivono l'evento del 29 febbraio: «*In te traballante come bolla di livella o mongolfieretta/astrattamente pericolante periclitante!*»⁸⁹⁹. In *Sere del dì di festa* la sera assume su di sé la funzione di fare da sutura, di agglutinare futuro e passato: «*Sera che non vuole, anche se onnipotente,/che abbandonaaccantona futuro e passato*»⁹⁰⁰.

Nell'opera sulla schizofrenia Minkowski dedica un paragrafo al pensiero spaziale degli schizofrenici e lo intitola «razionalismo e geometrismo morboso». Nella stessa sezione spicca il racconto di uno schizofrenico dove si legge: «Il passato è il precipizio. L'avvenire è la montagna. Allora mi è venuta l'idea di lasciare un giorno-tampone tra il passato e l'avvenire»⁹⁰¹. La sera zanzottiana, trafigurazione matematizzata di quella leopardiana, non solo si presenta come tampone ma appare come *iper-trans-cubo*, figura che non lascia intuire possibilità di futuro alcuno. L'impossibilità di un avanzamento è comunicata, inoltre, dalla figura del frattale (declinato in avverbio), oggetto geometrico dotato di omotetia interna: «*tema/da inseguire, perseguire, decriptare, ripetere frattalmente*»⁹⁰². Nel componimento *Dieci sotto zero e rosa* di *Sovrimpressioni*, dove il poeta si rivolge alle nevi, si riscontra la figura dell'iperbole, anche qui piegata in un assetto modale: «*rendevate le care e bene adagate mamme montane/iperbolicamente libere, anche da se stesse*»⁹⁰³. Si tratta di una sezione di testo in cui il tempo si assottiglia a tal punto da divenire puro cromatismo. Il rosa delle nevi, infatti, viene elevato alla dimensione di un monocromo:

⁸⁹⁷ G. Agamben, *Disappropriata maniera*, cit., p. 1023.

⁸⁹⁸ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Verso i Palù per altre vie*, cit., p.835.

⁸⁹⁹ A. Zanzotto, *Conglomerati, Il 29 febbraio*, cit., p.1099.

⁹⁰⁰ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Sere del dì di festa*, cit., p.847.

⁹⁰¹ E. Minkowski, *La schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 63.

⁹⁰² A. Zanzotto, p. 1045.

⁹⁰³ A. Zanzotto, *Dieci sotto zero e rosa I*, cit., p.910.

Da dove una simile avida Perfezione
 e *Semisonno del rosa* e Indifferenza
 e Calma del rosa? Banchetto di confetto.
 Promessa del rosa. Crudeltà del rosa-sposa.
 Monti nutrienti abbondanti
 e perfino irridenti nell'aver reso concreto
 tanto svagare dallo zodiaco loro consueto
 Accorrere sfinito di rosa unici e multipli
 socchiudersi come in mille frasi
 ma senza convinzioni ma in *terribile-tenera stasi*
 Elezione assoluta del mai visto assoluto del rosa
 Essenza propalata di effusioni e delusioni
 del Rosa-Strazio in Primo-rosa
 in Sotto-rosa
 [...] ⁹⁰⁴.

I richiami del rosa sono segni di un accavallamento dei piani temporali, piani che vengono enunciati e negati nell'arco di uno stesso verso, con il risultato di creare un totale appiattimento. Come si può osservare, torna la pigrizia, variata in sonno (si ricordi il torpore nell'*Ipersonetto*). Un altro testo tratto da *Sovrimpressioni* in cui si scorge una stasi temporale è *Sere del dì di festa 2*, dove si ritrovano tutti i motivi associati ad una dimensione acronica, come il gelo e il fossile. Così si legge: «*Sera che non è sera di nulla,/non v'è nulla, nel suo tutto, che si chiami sera.//Sera che scende da se stessa come/purissima immemore autoctonia del gelo*»⁹⁰⁵. Un cenno merita, poi, il testo *Dieci sotto zero e rosa II* dove l'elemento temporale da cronologico diviene musicale. Di seguito il testo con la nota firmata da Zanzotto:

Furono-sono-saranno-non-saranno-mai-più:
 tutto nello stesso lieve viluppo

⁹⁰⁴ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Dieci sotto zero e rosa II*, cit., p.912.

⁹⁰⁵ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Sere del dì di festa, 2*, p. 847.

viluppo e *grappolo di tempo rosa*
dimenticanza rosa
di TEMPI e “tempo” del rosa
sommatorie di tempi
sorgenti come singoli
come insiemi del rosa.

Io sprofondo in quel rosa
Io bestemmio quel rosa
Io risalgo nel mio aldilà di quel rosa
 (vi invito vi respingo in quel rosa)
 (vi annullo in quel rosa)
 (industri, ci rifocilliamo in quel rosa)

Nota

Tempo: nel senso musicale.⁹⁰⁶

Oltre a sottolineare che “il sentimento del tempo” è divenuto tonalità visiva o musicale, si potrebbe evidenziare, di nuovo, il campo semantico che afferisce alla matematica, sotto sui vanno espressioni come «*sommatorie di tempi*» e «*insiemi del rosa*». Queste immagini del tempo - ma si pensi anche alla configurazione a *grappolo* menzionata nel testo- allontanano la scrittura zanzottiana da quel sentimento della durata che aveva ispirato un poeta come Ungaretti, il quale rimaneva ancorato al «cuore della storia stessa»⁹⁰⁷. A tale riguardo Guglielmi adottava un’espressione come «poeta della durata»: la durata ungarettiana, nutrita dalle ricerche di Bergson, aveva bisogno della memoria. Il problema di Ungaretti, per Guglielmi, «diventa allora quello di recuperare alle cose la lontananza temporale da cui vengono, di fornirle di passato, di approfondire nella memoria»⁹⁰⁸. Non si può affermare la medesima cosa per Zanzotto, nella cui opera si mostra un chiaro tentativo di rimuovere la dimensione temporale o di proiettarla (sempre con un intento eufemizzante) su piani altri, come la musica o

⁹⁰⁶ A. Zanzotto, *Sovrimpressioni, Dieci sotto zero e rosa II*, cit., p.912. .

⁹⁰⁷ G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in *Vita d’un uomo*, p. 753.

⁹⁰⁸ G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, 1989, Bologna, Il Mulino, p. 9.

la geologia. Dunque, risulta difficile ritenere valida per l'ultimo Zanzotto la considerazione di Ungaretti sulla raccolta d'esordio *Dietro il paesaggio* e il relativo «modo leopardiano di sentire il paesaggio»⁹⁰⁹. Secondo l'ottica ungarettiana, era il tempo il centro focale del pensiero leopardiano: è dal «sentimento della durata» che scaturisce il «sentimento dell'infinito»⁹¹⁰, non dalla vastità spaziale. Al poeta Zanzotto interessa esprimere la possibilità di inglobare il futuro nel presente⁹¹¹, di resuscitare i «millenni persi in se stessi»⁹¹², infine di ricreare nell'immaginazione la simultaneità spazio-temporale teorizzata dalle scienze.

⁹⁰⁹G. Ungaretti, *Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio"* di Andrea Zanzotto, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1993, p.698.

⁹¹⁰G. Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 463.

⁹¹¹ Nel saggio su Holderlin il poeta parla di «una memoria del futuro» e ripropone il gioco di parole heideggeriano *Andenken* (memoria) e *denken an* (pensare a), in A. Zanzotto, *Con Holderlin, una leggenda*, cit., p. XVIII.

⁹¹² A. Zanzotto, (*Forre, fessure*), p. 898.

3.5 Gli spazi intensivi di *Lacustri*

Nel saggio *L'atto e il luogo della poesia*, scritto in cui vengono enucleate tutte le problematiche legate al rapporto tra spazialità e poesia, Bonnefoy dichiara perentoriamente che non esiste un metodo per tornare al vero luogo:

É forse infinitamente vicino. È anche infinitamente lontano. [...] Ecco di nuovo quelle erranze del grande spazio reale, quegli angeli di una promessa, che dicevo. Sotto le specie del vero luogo, alcune realtà elementari scoprono di straripare dal luogo e dall'istante; scoprono di appartenere non tanto alla natura dell'essere quanto a quella del linguaggio; [...] ⁹¹³.

Sotto forma di teoremi Bonnefoy ci fornisce i presupposti per comprendere il significato di certe realtà elementari che in *Conglomerati* si pongono quasi in stridore con il generale clima di devastazione. Si direbbe che queste “realtà sublimi” informino il testo sotto la forma di nuclei di resistenza, di punti di una cartografia immaginaria composta di spazi di abbondanza, di intensità, siano queste acqua, ghiaccio, fieni, bacche. Per chiarire questo mutato orizzonte del pensiero spaziale di Zanzotto bisogna guardare a Deleuze più che ad Heidegger. Infatti, il discorso filosofico di Deleuze si distingue non solo per una spiccata terminologia spaziale (piano, linea di fuga, diagramma, cartografia) ma soprattutto per la convinzione che tutto il pensiero sia legato allo spazio, al territorio, alla terra. Come fa notare Tally nel suo *Spatiality*, «Deleuze is arguably the twentieth century's most spatial philosopher, and, beyond his frequent deployment of spatial terms or his many spatial metaphors, he conceived philosophy as fundamentally spatial». ⁹¹⁴ Un approccio che voglia accostarsi alla poesia tenendo in considerazione la storia filosofica dello spazio non può trascurare di fare

⁹¹³ Y. Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, ne *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotti, Milano, Mondadori, 2010, p.1207.

⁹¹⁴ Robert T. Tally Jr., *Spatiality*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013, p.139.

riferimento a *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* di Deleuze e Guattari. L'opera, infatti, toccando i campi di sapere più svariati, dalla filosofia alla botanica e alla geologia, si pone come testo attualissimo in grado di fornire delle chiavi con cui accedere alla struttura retinica della contemporaneità. L'aspetto fondamentale dell'opera che consente di dire qualcosa in più sull'opera zanzottiana è la valorizzazione delle aperture che alla pratica filosofica possono offrire le creazioni della scienza: teoria degli insiemi o delle singolarità matematiche, lo spazio riemanniano (concetto-chiave nella geometria non euclidea), l'analisi geologica degli strati e dei cristalli. Come Deleuze e Guattari fondono archetipologia generale e lessico scientifico, causando un'evoluzione nel discorso filosofico ma anche nella poetica dello spazio, allo stesso modo la poesia di Zanzotto offre delle immagini poetiche che, sconfinando dal campo letterario, si offrono come teorizzazioni o come fotogrammi di un pensiero in perenne movimento. Come esempio si farà riferimento alla sezione *Lacustri*, ispirata ai laghi di Revine, nei pressi di Pieve di Soligo, luogo natale del poeta. L'immagine del lago non è semplice vettore dello slancio lirico del poeta, che d'altra parte si presenta come «*spolpato dalle ultime o penultime /immagini, d'ogni immaginario/o simbolico [...]*»⁹¹⁵, e nemmeno si può spiegare come rappresentazione di un luogo familiare. Di seguito parte del testo:

E così ti rintracciammo

immensa madreperla, definito *lisciore*
forte di uno *spessore*
tra i dieci e i cinquanta ciemme.
No, non c'è posto qui per una misura
ma solo per l'assidua *genitura*
e cattura e fughe di luci fuse in una
fornace fredda tagliaocchi di sole
[...]
c'è *abbondanza abbondanza* di *spazio gelato* in già-lago

⁹¹⁵ A. Zanzotto, *Sacramento-pericolo*, cit.p.1307.

e pur sempre *più lago*.

[...] ⁹¹⁶.

Il «liscio» del lago definisce uno spazio di tipo intensivo, opposto a quello di tipo estensivo cui si è fatto riferimento sopra. Dopo aver nominato l'unità di misura «ciemme», che sembra indicare il centimetro, Zanzotto si corregge in «non c'è posto qui per una misura/ma solo per l'assidua genitura». L'abbondanza che il poeta percepisce, e desidera, non coincide con l'estensione, bensì con lo spessore dello spazio gelato, garanzia di un luogo immacolato. Lo stesso lago sarà indicato come «*purissima assenza*»⁹¹⁷ nel componimento seguente, in forte contraddizione con quell'«invasività da tatuaggio» riportata nella raccolta *Sovrimpressioni*. I riferimenti all'assenza e all'immobilità hanno l'obiettivo di delimitare uno spazio fisso che si caratterizza per essere stabile, fisso, punto fermo della percezione. Il lago, infatti, è «impietrato»⁹¹⁸ ma allo stesso tempo sede di movimenti, fremiti, onde: «*Tutto il diverso lo scoppiettante-immoto/stare di perla-nera del lago ora ci assale*».⁹¹⁹ La perla nera del lago è scoppiettante perché estrema nella sua innocua immobilità. Essa è un «*fremite bloccato eppure vivo, pauroso/perché velato di torve antinomie/perché nutrito di torbide euforie*». In espressioni ossimoriche Zanzotto cerca di coniugare il biancore del lago ghiacciato con la valenza notturna che questa figura assume per l'immaginario: il lago è «distesa di cerulea lava», «possente crosta lucea». Forza ctonia e risorsa luminosa, il lago è «*profondità d'intenso*» e si presenta come uno spazio verticalizzato e stratificato.

Lo spazio liscio è occupato da eventi o eccità, molto più che da cose formate e percepite. È uno spazio d'affetti, più che di proprietà. È una percezione prensiva, piuttosto che visiva. Mentre nello striato le forme organizzano una materia, nel liscio i materiali segnalano forze o servono loro da sintomi. È uno spazio intensivo, più che estensivo, di

⁹¹⁶ A. Zanzotto, *E così ti rintracciammo*, cit., p.1038. Corsivo mio.

⁹¹⁷ A. Zanzotto, *Sacramento-pericolo*, cit., p. 1036.

⁹¹⁸ A. Zanzotto, *Denti di squali e segnali fatali*, cit., p.1035.

⁹¹⁹ Ivi, p.1036.

distanze e non di misure. *Spatium* intenso invece che *Extensio*. Corpo senza Organi, anziché organismo e organizzazione. La percezione, qui, è fatta di sintomi e valutazioni, non di misure e proprietà. Per questo lo spazio liscio è occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili o sonore, come nel deserto, la steppa o i ghiacci. Scricchiolio del ghiaccio e canto delle sabbie. Quel che copre lo spazio striato è invece il cielo come misura e le qualità visive misurabili che ne derivano.⁹²⁰

Lo spazio liscio zanzottiano, come quello descritto da Deleuze, «è occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili o sonore». Esso, nutrito di «euforia», si distende «tra bolla e bolla, sordità di ricordi, *iperfonie*/scadenze, latenze, fitte ubbie/di chissà quanti minuti di chissà/quali /sforzo che già qui morda ai piedi»⁹²¹. Dalla mappa del Montello inserita nel *Galateo in bosco*, siamo passati ai colli stilizzati in *Conglomerati* e, infine, al liscio stratificato in «sottoghiaccio» che «bolle», che gode «solamente di sé/e della sua proiezione di possente crosta lùcea».⁹²² Se *Faèn* denotava un toponimo verosimile, lo spazio lacustre è descritto attraverso agglomerazioni o neoformazioni. Il lago si eleva a iperspazio dove spariscono le forme vegetali e animali:

[...]

Ecco il nostro raggiungimento di quidditas
mai più, mai più animata né animale
né vegetale, né australe, né boreale
Coinvolti nel *madrevetro, madreperla madrevento*
[...].⁹²³

⁹²⁰ G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi edizioni, 2014, p.568.

⁹²¹ A. Zanzotto, *E così ti rintracciammo*, cit., p. 1038.

⁹²² A. Zanzotto, *E così ti rintracciammo, Tutte le poesie*, cit. p. 1038.

⁹²³ A. Zanzotto, *Sacramento-pericolo*, Tutte le poesie, cit. p. 1036.

È di nuovo Bonnefoy a fungere da termine di paragone con il suo *L'Arrière-pays* (*L'entroterra*), dove l'entroterra viene presentato come spazio intensivo, ed equiparato al deserto, ambiente cui Deleuze e Guattari guardano per il loro *Trattato di nomadologia*⁹²⁴. La prosa poetica di Bonnefoy è un racconto della “ricerca del vero luogo”, un itinerario tra varie categorie spaziali (pittorico, fotografico, architettonico), si direbbe un atlante dei *topoi* che si ritrovano nella poesia del secondo Novecento. Oltre all'elemento roccioso, da ricondurre all'archetipo del deserto, vengono nominati fiumi e il mare con l'intento di chiarire il fondamento delle *rêveries* poetiche, di dare consistenza a «chimères» e alle «catégories de pensée ou de l'imagination».⁹²⁵ Attirato dall'idea di un «pays en profondeur», Bonnefoy spiega in maniera esplicita, vestendo i panni del critico, il motivo per cui il mare o il deserto bene si prestano alle sue fantasticherie:

En fait la mer est favorable à ma rêverie, parce qu'elle assure la distance, et signifie aussi, au niveau des sens, la plénitude vacante ; mais c'est de façon non spécifique, et je vois bien que les grands déserts, ou le réseau, désert lui aussi, des routes d'un continent, peuvent remplir la même fonction, qui est de permettre l'errance, en différant pour longtemps le regard qui embrasse tout et renonce. [...].⁹²⁶

Questa «plenitude vacante», da mettere in corrispondenza con la «purissima assenza» dell'immagine lacustre di Zanzotto, è da interpretare alla luce di un pensiero spaziale di tipo filosofico, delle strutture concettuali che incrociano e distorcono il tessuto poetico. Bonnefoy si chiede: «Quelle est la place du Tibet, par exemple, ou du désert de Gobi, dans ma théologie de la terre?».⁹²⁷ La

⁹²⁴ Si tratta di uno dei capitoli di *Mille piani*. Il titolo completo è *Trattato di nomadologia: la macchina da guerra*.

⁹²⁵ Y. Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris, Poésie Gallimard, 2005, p.162. (trad. it. *L'entroterra*, Roma, Donzelli, 2004).

⁹²⁶ Ivi, pp.19-20.

⁹²⁷ Ivi, p.34.

funzione di luoghi reali come il mare o il deserto o il lago, convertiti in intensità, hanno la funzione, parafrasando Bonnefoy, di permettere l'erranza, di annullare le direzioni. Non si sa «se si corre verso il centro o se si fugge da esso»⁹²⁸. Nel 2006, in un'intervista Zanzotto affermava: «i miei ultimi libri vedo come quei fiumi che scendono alle spalle dell'Himalaya, verso le zone desertiche del centro dell'Asia»⁹²⁹, indicando verso questo spazio la direzione che sarà seguita da *Conglomerati*, un titolo che nasce come «individuazione di una struttura in mezzo a un coacervo».⁹³⁰ Ma il conglomerato, oltre al campo geologico, rimanda anche al fenomeno linguistico dell'agglutinazione che, come Bachelard fa notare nella sua poetica dello spazio, porta alla formazione di frasi-parola che permetterebbe al «fuori della parola di fondersi con il suo dentro». In questo modo, «la lingua filosofica diventa una lingua agglutinante».⁹³¹ Forse, Zanzotto aveva in mente tutto ciò quando, riflesso sullo spazio intensivo di *Lacustri*, scorgeva un «infinito agglutinato».⁹³²

⁹²⁸ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 249.

⁹²⁹ A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Nottetempo, Roma, 2007, p.47.

⁹³⁰ A. Zanzotto, *Autoritratto*, in *Tutte le poesie e prose scelte*, cit., p.209.

⁹³¹ Gaston, Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, pp.248-249.

⁹³² A. Zanzotto, *Sacramento pericolo*, in *Tutte le poesie*, cit. Significativa l'espressione «luogo agglutinato» nello scritto *Comisso nella letteratura letteraria del Novecento*, in *Fantasie di avvicinamento. Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001.

Bibliografia

OPERE DI ANDREA ZANZOTTO

POESIA

Tutte le poesie, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011.

Il vero tema, acquetinte di Joe Tilson, Milano, Cento amici del libro, 2011.

Le poesie e prose scelte, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta; con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999.

Haiku for a season, Edited by Anna Secco and Patrick Barron, Chicago and London, The University of Chicago press, 2012.

EDIZIONI COMMENTATE

Ipersonetto, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Carocci, 2001.

SAGGISTICA

Le poesie e prose scelte, Milano, Mondadori, 1999.

-*Alcune prospettive sulla poesia oggi*, pp. 1135-1142.

-*Autoritratto*, pp. 1205-1210.

-*Europa, melograno di lingue*, pp. 1347-1365.

-*Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, pp. 1161-1190.

- Per Paul Celan*, pp. 1332-1137.
- Poesia ?*, pp. 1200-1204.
- Premesse all'abitazione*, pp. 1027-1050.
- Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, pp.1222-1234.
- Su " Il Galateo in bosco "*, pp. 1217-1221.
- Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, pp. 1309-1319.
- Tra ombre di percezioni "fondanti" (appunti)*, pp. 1138-1346.
- Tra passato prossimo e presente remoto*, pp. 1366-1377.
- Uno sguardo dalla periferia*, pp. 1150-1160.
- Venezia, forse*, pp. 1051-1066.
- Vissuto poetico e corpo*, pp. 1249-1251.

Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

- L'inno nel fango*, pp. 15-20.
- La freccia dei Diari*, pp. 39-44.
- Da "Botta e risposta I" a "Satura"*, pp. 31-38.
- Con Virgilio*, pp. 343-346.
- Omaggio al poeta*, pp. 307-315.
- Sul Manzoni poeta (Intervista)*, pp. 207-208.
- Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)*, pp. 21-28.

- Risposte a tre domande su Pessoa*, pp. 287-296.
- Comisso nella letteratura letteraria del Novecento*, pp. 223-234.
- Manzoni tra Inni sacri e I Promessi sposi (appunti per trasmissione radiofonica)*, pp. 209-215.

A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento italiano*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

- Divagazioni leopardiane*, pp. 432-444.
- Ottiero Ottieri: Il pensiero perverso*, pp. 55-58.
- Ottieri: Diario del seduttore passivo*, pp. 390-394.
- Per Alfonso Gatto*, pp.411-414.
- Michel Deguy*, pp. 445-451.
- Postfazione a Età d'uomo*, pp. 193-199.
- Cesare Ruffato: Nous e paranoia*, pp. 93-96.
- Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, pp. 166-170.
- Sviluppo di una situazione montaliana*, pp.21-28.
- Cento Haiku*, pp. 347-356.

INTERVENTI E INTERVISTE

Ritratti. Andrea Zanzotto. DVD, a cura di Mazzacurati Carlo e Paolini Marco, Fandango, 2007.

Il paesaggio come eros della terra, in *Per un giardino della Terra*, a cura di A. Pietrogrande, Verona, Olschki, 2006.

Weekend nel Mesozoico tra dinosauri risuscitati, in E. Turri, *Diario di un geografo*, Sommacampagna, Cierre, 2015.

Su Fosfeni, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta, 2013.

Pour Yves Bonnefoy, in *Yves Bonnefoy*, a cura di Jacques Ravaud, Cahier onze, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998.

Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991.

In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda, Garzanti, Milano, 2009.

Con Holderlin, una leggenda, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano, 2001.

Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Nottetempo, Roma, 2007.

I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico, in Diriti Zanzotto, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta di Poiesis, 2013.

PROSE

Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

-*La memoria nella lingua*.

-*Lagune*.

-*Colli Euganei*.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.

Agamben, G., *Categorie italiane, studi di poetica e di letteratura*, Roma ; Bari, GLF editori Laterza, 2010.

Agamben, G., *Disappropriata maniera*, Prefazione a *Res amissa*, Garzanti, Milano, 1991.

Agosti, S. *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, ne *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Agosti, S., *Introduzione alla lettura di "Douve"*, in Y. Bonnefoy, *Movimento e immobilità di Douve*, introduzione di Stefano Agosti, traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1969.

Agosti, S., *Luoghi e posizioni del linguaggio di Zanzotto A.. Nuove precisazioni in forma di appunti*, in "Poetiche", Modena, Mucchi editore, fasc. 1/2002.

Agosti, S., *Una lunga complicità: scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006.

Bachelard, G., *Lautréamont*, Paris, Librairie J. Corti, 1974.

Bachelard, G., *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red Edizioni, 1996.

Barthes, R., *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

Battistini, A., *L'intelligenza geologica di Zanzotto A.*, in "Poetiche", 1-2002.

Bazzocchi, M. A., *All'origine del Letterario (Note su percezione immagine scrittura)*, ne "il Verri", 1-2, 1990.

- Bazzocchi, M. A., *Zanzotto: nutrimenti terrestri*, in "Poetiche", fasc. 1/2002.
- Bergson, H., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Torino, Boringhieri, 1964.
- Bertoni, A., *Geologie poetiche*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Edizioni Aspasia, Bologna, 2008.
- Bertoni, A. e Sisco, J., *Montale vs. Ungaretti : introduzione alla lettura di due modelli di poesia del Novecento*, Roma, Carocci, 2003.
- Bevilacqua G., *Eros-Nostos-Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in P. Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998.
- Binswanger, L., *Melanconia e Mania*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1971.
- Binswanger, L., *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, SE, 1992.
- Blanco, M., *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.
- Blumenberg, H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Bonnefoy, Y., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano, 2010.
- Bonnefoy, Y., *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie Gallimard, 2005.
- Bonnefoy, Y., *L'atto e il luogo della poesia*, ne *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010.

Bonnefoy, Y., *L'entroterra*, a cura di G. Caramore, Roma, Donzelli, 2004.

Bonnefoy, Y., *Movimento e immobilità di Douve*, introduzione di Stefano Agosti; traduzione di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1969.

Bordin, M., “*Sere del dì di festa*”: *tre variazioni sul tema nell'ultimo Zanzotto*, ne “L'immaginazione”, febbraio-marzo, n.175, 2001.

Breda, M., *Zanzotto. Alla deriva nel mondo di plastica*, “Il corriere della sera”, 18 giugno 2001.

Capaldi, D., *L'io micron di Zanzotto*, in *Mutazioni: la letteratura nello spazio dei flussi*, Liguori, Napoli, 2004.

Caproni, G., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999.

Carbognin, F., *L'altro spazio: scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, NEM, 2007.

Carbone, M. T., *Il lontano qui*, in “alfabeta2”, 28 aprile 2016.

Celan, P., *Brief an Hans Bender*, in Federico Italiano, *Tra miele e pietra. Apetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2009.

Celan, P., *La verità della poesia: Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993.

Celan, P., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.

Cento haiku, scelti e tradotti da Irene Iarocci, presentazione di Andrea Zanzotto, Milano, Longanesi, 1982.

Colangelo, S., Commento a *La Beltà*, in *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra ad oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002.

Colangelo, S., *Il giardino dei semplici: una traccia tematica*, in «Poetiche»,1, 2002.

Colangelo, S., *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

Cortellessa, A., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006.

Dal Bianco, S., *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.

De Man, P., *Cecità e Visione: linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975.

De Martino, E., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, “Nuovi argomenti”, n.69-71.

De Martino, E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002.

Deguy, M., *Gisants et autres poemes*, Paris, Gallimard, 1999.

Deleuze, G. e Guattari F., *Kafka: per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Deleuze, G. e Guattari, F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi edizioni, 2014.

Deleuze, G., *La piega: Leibniz e il barocco*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004.

Espace et poésie: Rencontres sur la poésie moderne, Actes du Colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987.

Fink, M., *Yves Bonnefoy: Le simple et le sens*, José Corti, Paris, 1989.

Fortini, F., *Commento al testo "Sedi e siti"*, in "Allegoria", n.6, 1990.

Foucault, M., *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris, 1994, vol. I.

Foucault, M., *Il linguaggio dello spazio*, in *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001.

Foucault, M., *Le langage de l'espace*, in «Critique», n.203, avril 1964.

Foucault, M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 1998.

Freud, S., *Introduzione al narcisismo: 1914*, Torino, Boringhieri, 1976.

G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in *Operette morali*, Milano, Mondadori, 2011.

G., Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari, 2009.

G., Giuliodori, *Lettura di grandezze in Conglomerati di Andrea Zanzotto* in "Bollettino di italianistica", anno VIII, n. I, 2011.

Leonardi, G., Introduzione a *Taklimakan: il deserto da cui non si torna indietro*, Tararà edizioni, Verbania, 2005.

Galimberti, U., *Psichiatria e fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Garboli, C., *Al lettore*, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002.

Gardini, N., *L'altra parte della cosa. Una lettura del nuovo Zanzotto*, in «Poesia», 154, ottobre 2001.

Gioanola, E., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia Editore, 1991.

Giuliani, A., *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965.

Glissant, E., E., *La poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

Glissant, E., *Philosophie de la relation : poésie en éntendu*, Paris, Gallimard, 2009.

Glissant, E., *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi editore, 1998.

Goethe, J. W., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Milano, Guanda, 1983.

Goethe, J. W., *Lettere di Wolfgang Goethe alla signora von Stein*, Mondadori, Milano, 1959.

Goethe, J.W., *Viaggio in Italia*, trad. di E. Zaniboni, Sansoni, Firenze 1948.

Guglielmi, G., *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989.

Hardt, M., *Gilles Deleuze: Un apprendistato in filosofia*, a cura di Girolamo di Michele, Roma, Derive Approdi, 2016.

Heidegger, M., *Costruire pensare abitare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia Editore, 1991.

Heidegger, M., *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, ne *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia editore.

Heidegger, M., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2002.

Heidegger, M., *L'abbandono*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2004.

Heidegger, M., *Le Thor 1969*, in *Seminari*, Milano, Adelphi, 1992.

Italiano, F., *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Mimesis, Udine, 2009.

Jung, C.G., *Studi sull'alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Krumm, E., *Da Zanzotto a Montale. Vuoto di pensiero e funzione fatica*, ne *Il ritorno del flaneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, B. Boringhieri, Torino, 1983.

L. Corbelli e Piazzalunga F., *Dal tempo vissuto al tempo subito. Un'analisi psicopatologica della dimensione melanconica*, «Journal of Psychopathology», Issue 1-2007.

Lacan, J., *Il seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994.

Lacan, J., *Il seminario. Libro V*, Torino, Einaudi, 2004.

Leibniz, G.W., *lettera ad Arnauld*, aprile 1687, in ID., *Saggi filosofici e lettere*, Bari, Laterza, 1963.

Leopardi, G., *Canti*, a cura di Andrea Campana, Roma, Carocci, 2014.

Lionni, L., *La botanica parallela*, Roma, Carlo Gallucci editore, 2012.

Lorenzini, N., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

Lorenzini, N., *Fosfeni*, "Il piccolo Hans", XI, 41, gennaio-marzo 1984.

Lorenzini, N., *La poesia: tecniche di ascolto: Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003.

Lorenzini, N., *Tecniche di "divagazione" e di erranza nella narrativa contemporanea* di in "Studi novecenteschi", vol. 32, no. 70, luglio-dicembre 2005.

Lotman, J.M., *La struttura del testo poetico*, Mursia Editore, Milano 1990.

Luperini, R., *Gel*, in "alfabeta", V, 52, settembre 1983.

Malpas, J., *Heidegger's Topology: Being, Place, World*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

Mandel'stam, O., *Note sulla poesia*, in *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Ripellino, Milano, Tascabili Bompiani, 2003.

Manzoni, A., *I Promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

Marchese, A., *Visiting angel: interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1976.

Marder, M., *The philosopher's plant: an intellectual herbarium*, New York, Columbia University Press, 2014.

Marzocca, O., *Filosofia dell'incommensurabile: temi e metafore oltre-euclidee in Bachelard, Serres, Foucault, Deleuze, Virilio*, Franco angeli, Milano, 1989.

Melandri, E., *Introduzione a H. Blumenberg, Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969.

Mengaldo, P.V., *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, ne *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.

Mengaldo, P.V., *Da D'annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in: Idem, *La tradizione del Novecento*, Milano, 1975.

Merleau-Ponty, M., *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Milano, Cortina Editore, Milano, 1996.

Meschiari, M. e Benozzo, F., *Scrivere paesaggi. Lettera di due poeti agli autori di fine Novecento*, in "Intersezioni", XIV, 1994.

Minkowski, E., *Il tempo vissuto. Fenomenologia e Psicopatologia*, Torino: Einaudi, 1971.

Minkowski, E., *La schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1998.

Modeo, S., *Zanzotto e il noumeno*, in "la Rivista dei Libri", novembre 1996.

Montale E., *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995.

Montale, E., *La bufera*, ne *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980.

Montale, E., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984.

Moroncini, B., *Mondo e senso. Heidegger e Celan*, Napoli, Cronopio, 1998.

Negri, A., *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano, SugarCo Edizioni, 1987.

Noferi, A., *Per Andrea Zanzotto: Sovrimpressioni*, in «Poetiche»,1, 2002.

Nuvoli, G., *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

Ottieri, O., *Il pensiero perverso*, in *Tutte le poesie*, Venezia, Marsilio Editori, 1986.

Ottieri, O., *L'irrealtà quotidiana*, Guanda Editore, Parma, 2004.

Ottieri, O., *Top secret journal*, in *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 2009.

Papa, M., *Il dialetto e la ginestra. Leopardismo dell'ultimo Zanzotto (Appunti)*, ne "La rassegna della letteratura italiana", 1978.

Pascoli, G., *Le poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002.

Pascoli, G., *Primi poemetti*, a cura di G. Leonelli, Mondadori, Milano, 1982.

Pasolini, P.P., *Il pensiero perverso*, in "Nuovi Argomenti", gennaio-marzo 1971, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano, vol. II, 1999.

Pessoa, F., *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime*, a cura di Piero Ceccucci, postfazione di José Saramago, Milano, Bur, 2009.

Pfeiffer, J., *La passione dell'immaginario*, in M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.

Picchione, J., *Dall'assenza al desiderio*, in "Letteratura Italiana contemporanea", IX, 24, maggio-agosto 1988.

Polizzi, G., *Bergson e Bachelard lettori di Einstein*, in "Aut aut", n. 335, luglio-settembre 2007.

Pozzi, M. e Notari, L., *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e Montale*, Friburgo, Edizioni universitari, 1997.

Prete, A., *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli editore, 2004.

Prete, A., *L'arborescente, la ferita. Margini per Zanzotto*, ne "L'immaginazione", febbraio-marzo, 2001, n.175.

Prete, A., *Prosodia della natura: frammenti di una fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Ramat, S., *L'altra parte della cosa, Una lettura del nuovo Zanzotto*, «Poesia», 154, ottobre 2001.

Risset, J., *Al di là del principio di teoria*, prefazione alla seconda edizione italiana di Deleuze e Guattari, *Rizoma*, Parma-Lucca, Pratiche editrici, 1978.

Rueff, M., *Différence et identité : Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, 2009.

Russo, A., *Zanzotto e la psicanalisi lacaniana dal simbolico al reale*, in *Hommage à Andrea Zanzotto. Actes du colloque* (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), Paris: Istituto italiano di cultura, 2014.

Salzarulo, D., *Meteo: le previsioni della poesia*, in "InOltre", n.2, 1999.

Sartori, E., *Tra bosco e non bosco: ragioni poetiche e gesti stilistici ne "Il Galateo in Bosco" di Andrea Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Segre, C., *Invito alla "Farfalla di Dinard" ne I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969.

Spampinato, G., *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996.

Stefanelli, L., *Il divenire di una poetica: il Logos veniente di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Milano, Udine, Mimesis, 2015.

Tally, Jr Robert T., *Spatiality*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013.

Testa, E., *Dopo la lirica: poeti italiani, 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Turri, E., *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di comunità, Milano, 1974.

Turri, E., *Taklimakan: il deserto da cui non si torna indietro*, Verbania, Tararà edizioni, , 2005.

Turri, E., *Weekend nel Mesozoico*, Cierre Edizioni, Verona, 1992.

Ungaretti, G., *Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio" di Andrea Zanzotto*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1993.

Ungaretti, G., *Ragioni di una poesia*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1993.

Ungaretti, G., *Secondo discorso su Leopardi*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1993.

Vattimo, G., *Introduzione a Saggi e discorsi*, Milano, Mursia Editore, 1991.

Venturi F., *Dinamismi e assetti avantestuali attraverso gli autografi della "pseudo-trilogia"*, in *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Novara, Interlinea, 2011.

Venturi, F., *Lettura di Conglomerati (2009) di Andrea Zanzotto*, in "Otto-Novecento, n.3, 2010.

Villalta, G. M., *Introduzione a "Prospezioni e consuntivi"*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999.

Villalta, G.M., *Novità di una riedizione*, postfazione a A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 2001.

Wampole, C., *Rootedness. The ramification of a metaphor*, The university of Chicago press, Chicago and London, 2016.

Zambrano, M., *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992.