



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

**«Ho cominciato ben
presto a “comporre”»:
i *Versi giovanili* di
Andrea Zanzotto,
analisi e commento**

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Silvana Tamiozzo

Correlatori

Ch. Prof. Tiziano Zanato

Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

Laureanda

Anjelica Manzan

Matricola 854613

Anno Accademico

2018 / 2019

Indice

Premessa	p. 5
Capitolo I – I <i>Versi giovanili</i> tra testo e contesto	p. 11
I.1 Vicende editoriali degli esordi poetici	p. 11
I.2 Gli anni 1938-1942 e la formazione	p. 15
I.3 Le ascendenze letterarie	p. 20
I.4 L’attenzione critica per gli <i>juvenilia</i>	p. 23
I.5 Il Fondo Zanzotto presso il Centro Manoscritti di Pavia	p. 28
I.6 Nove liriche disperse	p. 34
Capitolo II – Commento ai <i>Versi giovanili</i> di Andrea Zanzotto	p. 39
<i>Ballata</i>	p. 41
<i>Esigue nevi i rami</i>	p. 45
<i>A una morta</i>	p. 48
<i>Villanova</i>	p. 52
<i>Nell’era della silenziosa pace</i>	p. 58
<i>Nei giorni delle insonni primavere</i>	p. 62
<i>Togli dalla finestra i fiori</i>	p. 66
<i>Invano esorta il sacerdote</i>	p. 70
<i>In ciechi cortili non condurmi</i>	p. 75
<i>Figura</i>	p. 78

<i>Davvero soffici pennellate</i>	p. 84
<i>Solitudine non umana</i>	p. 90
<i>Alle scale del mondo</i>	p. 98
<i>«Alla bella»</i>	p. 103
<i>Cielo vivente di supreme bufere</i>	p. 108
<i>Nei cimiteri fonti</i>	p. 113
<i>Gli ornamenti sereni delle viti</i>	p. 120
<i>Per vuoti monti e strade come corde</i>	p. 126
<i>In un'ora in un istante</i>	p. 131
<i>I bianchi verni con occhi di sole</i>	p. 138
<i>Tra i colli di polline celeste</i>	p. 143
<i>A che valse l'attesa del gioco?</i>	p. 149
<i>Spegne il vento le sagre</i>	p. 155
<i>A questo ponte</i>	p. 160
Conclusione	p. 163
Appendice	p. 169
Bibliografia	p. 171

Premessa

Ho cominciato ben presto a «comporre», quasi sempre versi, più raramente prosa; ma soltanto nel dopoguerra ho potuto cominciare a pensare ad una pubblicazione nel senso vero e proprio, perché non ero per nulla soddisfatto di quello che avevo scritto, e sentivo di aver trascurato il più e il meglio pur passandogli vicino. In fin dei conti non credo di essere stato allattato dalle muse con particolare dono, piuttosto ho corteggiato a lungo il sacro mondo delle muse o anche il mondo banalissimo di quelle che vengono scambiate per muse e in realtà sono soltanto scorie di miraggi, alcuni già vivi nel passato, altri già morti persino quando erano stati progettati come futuro. Quello della poesia è un mondo di sbagli, di allucinazioni, di torpori, di rigiri a vuoto, in cui s'incontra di tutto e ben di rado la pepita, il ramo d'oro. I miei libri comunque sono nati tutti per una loro quasi intimativa e persino minacciosa necessità al di fuori di ogni «programma», anche se la mia cultura tendeva a far proprie le istanze che a mano a mano si presentavano nel tempo. O io stesso le individuavo a modo mio, nel mio stare in disparte, sotto un'angolazione abbastanza imprevedibile. E ogni libro io lo trovo già fatto, 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 acquisisce uno spessore. Nel giro di 4-5 anni nascevano così i miei libri, molto diversi l'uno dall'altro, quasi 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.¹

Con queste parole risalenti al 1977, Andrea Zanzotto – nato a Pieve di Soligo il 10 ottobre 1921 e mancato nel 2011 pochi giorni dopo il suo novantesimo compleanno – delinea il suo peculiare processo di creazione poetica, avviatosi con spontaneità e naturalezza sin dalla tenera età, nutrita dalle appassionanti letture che hanno costituito il suo primo terreno di formazione. Ripercorrendo il proprio cammino a posteriori, con un tono a tratti autocritico volto a minimizzare o quanto meno a porre in discussione i risultati conseguiti, Zanzotto umanizza il processo di creazione letteraria, abbatte i muri della *turris eburnea* per svelare le verità sull'agire del poeta, guidato da una tensione alla perfettibilità che è anch'essa una qualità tipicamente umana e che si mostra in fondo come un segnale di semplicità e umiltà. Alla base delle incertezze che caratterizzano il suo percorso si colloca forse la crescente

¹ *Autoritratto*, in ZANZOTTO 1999, 1208-1209.

originalità della sua ricerca espressiva, che dà vita a dei versi che paiono sfuggire da ogni forma precisa di progettualità, emersi da una dimensione ctonia del linguaggio e della coscienza che è ciò che affascina (o allontana) il lettore di Zanzotto. L'*Autoritratto* offre insomma la ricapitolazione – tracciata con estrema lucidità e consapevolezza – di un viaggio poetico ancora *in fieri*: Zanzotto a questa altezza è ormai un poeta “di mezza età”, maturo sia anagraficamente sia come scrittore, alla luce delle sue copiose pubblicazioni, delle quali è capace di individuare, oltre agli schemi ricorrenti, anche la progressiva e costante innovazione attuata. Per questo le opere sono definite come gli «anelli di una catena», nel corso della quale l'autore si addentra alla scoperta di territori inediti ma al tempo stesso famigliari, secondo uno sviluppo che si accorda con l'ordine cronologico di composizione. A rompere tuttavia lo schema di tale catena è la pubblicazione, avvenuta nel 1970, di un'esile raccolta di liriche redatte tra il 1938 e il 1942, a cui Zanzotto attribuisce in un primo momento il titolo di *A che valse?*. Con l'ampliamento del numero dei componimenti contenuti nella silloge, quest'ultima si fregia a partire dal 1999 (e ancora nel 2011) del nome di *Versi giovanili*, il quale rende evidente il valore fondativo di tale scrittura rispetto alla produzione poetica complessiva del solighese. Un'uscita inattesa che, proprio per l'antiorità temporale delle liriche, ha attirato poco l'attenzione della critica in confronto alle altre opere, ma che diviene un momento fondamentale nello studio di Andrea Zanzotto. È infatti lui stesso a scegliere di recuperare questi versi e a definirli come il prodotto letterario da cui ha avuto inizio la sua esperienza poetica, escludendo invece numerose altre prove di scrittura precedenti o pressoché coeve a queste, volutamente disperse e dimenticate.

Il percorso di Zanzotto come poeta, ufficialmente iniziato nel 1951 con l'uscita di *Dietro il paesaggio* presso Mondadori, ha quindi una storia assai più lunga, che rinvia appunto agli anni della giovinezza, coincidente con l'immediato anteguerra e con il periodo in cui il secondo conflitto si impone in Europa e nel mondo, condizionandone i modelli e gli sviluppi culturali. Si tratta di anni in cui muove i primi passi la generazione degli autori che hanno rappresentato il fulcro della lirica contemporanea in Italia, e con i quali Zanzotto ha talora intrattenuto un interessante dialogo, dedicando a loro (ma anche a molti altri) i contributi

critici in seguito raccolti in due volumi per Mondadori, nell'ordine *Fantasie di avvicinamento e Auree e disincanti nel Novecento letterario*.²

L'iniziazione alla scrittura per Zanzotto prevede in primo luogo il confronto con i grandi maestri del suo tempo, vale a dire Ungaretti e Montale, che «diversissimi, ma [...] anche complementari, rappresentavano proprio due modi di avvicinare la realtà, entrambi necessari in un certo momento storico».³ L'esordio di Giuseppe Ungaretti si colloca nel secondo decennio del Novecento (i primi versi sono infatti editi sulla rivista «Lacerba» nel 1915, mentre appena un anno dopo esce *Il porto sepolto*), ma le sue pubblicazioni proseguono sino ad oltre la metà del secolo. Alla frantumazione della metrica tradizionale e dunque all'attenzione verso nuove modalità espressive, tese a enfatizzare la portata semantica delle parole per mezzo della loro disposizione nel verso, Ungaretti affianca la sua attività di savia critica sulle voci poetiche emergenti, tra le quali quella di Zanzotto, di cui egli nel *Piccolo discorso* del 1954 elogia la posizione di *libertà* – negando la definizione di «ultimo degli “ermetici”»⁴ – e individua l'*orgoglio* e la *modestia* che si addicono in fondo a colui che ha da poco sbarcato il lunario della creazione poetica grazie a *Dietro il paesaggio*, ma che già gode della considerazione dei padri del tempo. Più affini alla corrente ermetica sono però i *Versi giovanili*, scritti infatti in corrispondenza di questa stagione letteraria che vede come principali esponenti Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto e Mario Luzi, attivi già nei primi anni Trenta. Accanto al maturo Ungaretti – diretto testimone della Grande Guerra e innovatore delle forme espressive – spetta a Eugenio Montale il ruolo di *exemplum* novecentesco, al quale Zanzotto guarda soprattutto sul piano stilistico. La più tarda recensione a *La Beltà*, uscita il 1° giugno 1968 sul «Corriere della Sera», è uno degli elementi fondamentali del rapporto tra il poeta ligure e il “discepolo” solighese, conosciutisi personalmente già nel 1948.

² L'attenzione critica per gli altri scrittori si estende inoltre nel corso degli anni alle pubblicazioni in rivista. Di Ungaretti per esempio – come nota Piangatelli – escono in «Comunità» nell'ottobre del 1958 *I settant'anni di Ungaretti* e in «Paragone» nell'aprile del 1971 il testo *Ungaretti: la presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia* (PIANGATELLI 1990, 2).

³ ZANZOTTO 1993b, 3.

⁴ UNGARETTI 1954, 694. Le parole citate appartengono a Zanzotto e sono ricavate da un biglietto – riprodotto fedelmente da Ungaretti – in cui il poeta traccia il proprio primo *curriculum vitae* a pochi anni dall'uscita di *Dietro il paesaggio*.

Negli anni in cui Ungaretti e Montale – pur proseguendo la loro attività poetica – sono modelli ormai affermati, esordiscono numerose personalità destinate ad assumere un rilievo notevole nel panorama letterario italiano. Tra i poeti di questa generazione, nati circa un decennio prima rispetto a Zanzotto, vanno ricordati *in primis* Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni e Vittorio Sereni. Originario del Parmense e attivo sul finire degli anni Trenta nel settore dell'editoria, anche Bertolucci acquisisce notorietà proprio nell'anno 1951 con l'uscita della raccolta *La capanna indiana*, sebbene il suo avvio poetico sia di molto anteriore: sono infatti datate 1929 e 1934 le sue prime pubblicazioni, *Sirio* e *Fuochi di novembre*, entrambe stampate a Parma per la casa editrice Minardi. Altrettanto precoce è l'esordio del ligure Giorgio Caproni, i cui primi versi – composti all'età di vent'anni – risalgono al 1932. Questi e ulteriori testi sono confluiti nel 1936 all'interno di *Come un'allegoria*, antologia seguita più tardi da *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Finzioni* (1941), *Cronistoria* (1943) e, nel 1952, da *Stanze della funicolare*. Un'attenzione speciale merita invece Vittorio Sereni, nato a Luino nel 1913 e anch'egli avviatosi alla scrittura poetica nella sua giovinezza, durante la quale esce in rivista sul «Frontespizio» la silloge *Concerto in giardino* (1937), mentre è necessario attendere il 1941 per la pubblicazione in volume di *Frontiera*. Un rapporto personale di ambito letterario lega Sereni a Zanzotto, di cui reca testimonianza lo scambio epistolare avvenuto già nel corso degli anni Quaranta. Andrea Zanzotto rende partecipe il collega più esperto dei propri progetti editoriali e vi acclude alcuni componimenti appartenenti poi a *Dietro il paesaggio*, dei quali Sereni esprime un giudizio «cautamente favorevole», definendo il poeta con termini che paiono anticipare il *Piccolo discorso* di Ungaretti, ovvero come «un giovane notevolmente dotato, singolare almeno nella scelta della direzione: piuttosto libero, insomma, rispetto all'andazzo generale dei suoi coetanei».⁵

E proprio fra i (quasi) coetanei di Zanzotto è bene ricordare Pier Paolo Pasolini (nato a Bologna nel 1922) e Franco Fortini (nato a Firenze nel 1917), due intellettuali a tutto campo assai diversi tra loro, con i quali Andrea Zanzotto intesse negli anni della sua maturità letteraria un dialogo intenso, che ha luogo non soltanto sul versante epistolare o nell'incrocio di saggi critici, ma anche attraverso scambi di poesie reciprocamente dedicate,

⁵ Il parere di Sereni, del 28 maggio 1948, è riportato da Giuseppe Sandrini in CARBOGNIN 2018, 220-221.

o addirittura di ritratti.⁶ Al primo è rivolta *post mortem* (nel 1980) la lirica *Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan*, che ripercorre la storia dei due poeti tra incontri mancati e contatti imprescindibili, richiamando nella scelta del dialetto le giovanili scritture pasoliniane in lingua friulana (edite con il titolo di *Poesie a Casarsa* nel 1942 e successivamente uscite a Firenze, accompagnate da testi più recenti, nel volume del '54 *La meglio gioventù*). A Fortini sono invece indirizzati il componimento conclusivo de *La Beltà (E la madre-norma)* e la *Postilla*, ultimo testo dell'*Ipersonetto*, nel cuore de *Il Galateo in Bosco*. Pressappoco coevi all'avvicinamento di Zanzotto alla scrittura sono anche i primi tentativi di versificazione ad opera di Fortini, compiuti già nella seconda metà degli anni Trenta, sebbene solo nel 1946 egli proceda alla pubblicazione di *Foglio di via e altri versi*, dai tratti pacatamente ermetici. Affine all'esperienza zanzottiana è infine quella di Giovanni Giudici (di appena tre anni più giovane), che si accosta alla scrittura narrativa e poetica sin dall'inizio degli anni Quaranta, mentre le sue prime pubblicazioni sono posteriori all'uscita di *Dietro il paesaggio (Fiori d'improvviso* è del '53, *La Stazione di Pisa* del '55 e *L'intelligenza col nemico* del '57).

Sono dunque anni di fervore letterario quelli durante i quali Andrea Zanzotto tenta la tastiera della poesia, dando vita a versi memorabili ed essenziali per comprendere l'evoluzione stilistica dell'autore, il cui profilo biografico e culturale entra prepotentemente in queste prime liriche. Esse presentano *in nuce* le peculiarità della produzione poetica successiva e già denotano una certa ponderatezza metaletteraria, alla quale si unisce l'osservazione riflessiva del paesaggio, sia come ambiente concreto in cui l'uomo vive e agisce (per cui l'influsso tra storia e paesaggio si mostra reciproco), sia nei suoi tratti pittorici e figurativi, bidimensionali. In questi componimenti Zanzotto valorizza gli elementi naturali e il piccolo borgo – identificabile con il suo territorio nativo – da cui egli osserva la realtà come da un angolo protetto e periferico. Lo sguardo del poeta, brioso e al tempo stesso disilluso, esercita un forte fascino e si addice a un giovane portato dalle condizioni storiche e famigliari a divenire presto consapevole della fragilità della vita e del mondo. I temi affrontati nei *Versi giovanili* permangono almeno in parte nelle opere successive, come l'attenzione primaria

⁶ Uno schizzo semplice ma estremamente efficace del profilo di Zanzotto è tracciato da Pasolini nel 1974 (ZANZOTTO 2007, xvi).

per gli effetti cromatici e per il paesaggio. Analogamente, numerose sono le occorrenze lessicali destinate ad avere ampia fortuna nei seguenti scritti zanzottiani. Il fatto che la pubblicazione di queste liriche sia avvenuta solo molto più tardi rispetto alla loro stesura non va perciò letto come una *diminutio* del loro valore ma, al contrario, come l'indizio di un apprezzamento e di un ritorno da parte dell'autore stesso ai propri esordi, riconsiderando l'importanza degli stessi e individuando così a posteriori le prime faville del suo lungo fuoco poetico. Le varianti conservate nelle carte autografe o dattiloscritte (custodite presso il Centro Manoscritti di Pavia) testimoniano le cure riposte dal poeta a questi componimenti.

A cinquant'anni dalla stampa di *A che valse?* e a quasi un secolo dalla nascita di Zanzotto, si propone quindi in questa sede un'analisi pedissequa dei suoi *Versi giovanili*, dettata dal desiderio di contribuire alla loro rivalutazione e di dimostrare che non si tratta di una scrittura immatura o "impacciata", bensì di un lavoro che manifesta già una consapevolezza creativa tale da rappresentare un solido ponte verso *Dietro il paesaggio*.

Capitolo I

I *Versi giovanili* tra testo e contesto

I.1 Vicende editoriali degli esordi poetici

Il titolo di poeta accompagna il nome di Andrea Zanzotto a partire dal 1951, in occasione dell'uscita della sua prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, che gli era valsa nell'anno precedente il conferimento del Premio San Babila da parte di una prestigiosa giuria – composta da Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Leonardo Sinisgalli, Salvatore Quasimodo e Giuseppe Ungaretti. Sebbene il primo passo verso il riconoscimento ufficiale del valore poetico di Zanzotto si collochi a quest'altezza, l'avvicinamento alla poesia è stato tuttavia assai precoce e i versi convogliati all'interno di *Dietro il paesaggio* sono da retrodatare al decennio precedente rispetto alla loro pubblicazione: si tratta, infatti, di componimenti risalenti agli anni 1940-1948. Coeve ad essi o di poco anteriori sono altre liriche, più precisamente scritte tra il 1938 e il 1942, confluite – con l'intestazione *Versi giovanili* – nel volume dei Meridiani Mondadori edito nel 1999. Una nota redatta dallo stesso Zanzotto introduce la sezione nei termini che seguono:

I presenti versi, in parte inediti, in parte apparsi nel 1970 col titolo *A che valse?* in un'edizione di trecento copie fuori commercio, tendono a rappresentare una campionatura del mio lavoro giovanile, passato attraverso parecchie fasi. In parte essi vengono a collocarsi in contemporaneità, fra il 1938 e il 1942, con alcuni componimenti che rientrarono invece nella reale “prima raccolta” di versi *Dietro il paesaggio* (1940-1948), uscita peraltro soltanto nel 1951.¹

La pubblicazione dei *Versi giovanili* rivela quindi l'intenzione dell'autore di rendere noti i suoi (già riusciti) primi veri esperimenti poetici, sino ad allora passati in sordina e adombrati dall'ampia diffusione – nonché dalla maggiore fortuna critica – di cui avevano goduto *Dietro il paesaggio*, che conserva l'appellativo di «prima raccolta», e le successive opere. Sino al 1999, numerosi sono i libri di poesia i cui frontespizi riportano il nome di Zanzotto,

¹ Nota dell'autore in ZANZOTTO 1999, 6.

per lo più editi da Mondadori e interamente custoditi all'interno del Meridiano: *Elegia e altri versi* (1954), *Vocativo* (1957), *IX Ecloghe* (1962), *La Beltà* (1968), *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969), *Pasque* (1973), *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986), *Meteo* (1996), oltre al poemetto dialettale *Filò* (1976), preceduto da una lettera di Federico Fellini con le indicazioni per i testi che dovevano entrare nel suo *Casanova*.

Esclusi dalla raccolta del 1951 in quanto estranei al progetto macrotestuale della stessa,² i ventiquattro componimenti riuniti sotto l'etichetta collettiva di *Versi giovanili* – titolo piuttosto vago che pone l'attenzione sulla cronologia della stesura in quanto principale elemento che accomuna i testi – sono separati tramite una pagina bianca in due sezioni di rispettivamente nove e quindici poesie. Queste ultime (prevalentemente successive al 1940), a iniziare da *Figura*, sono contenute nella strenna per gli amici³ dal titolo *A che valse?* (*Versi 1938-1942*), «breve e bibliograficamente rara raccolta retrospettiva»⁴ dotata, secondo quanto afferma Stefano Dal Bianco riproducendo il pensiero zanzottiano, di un «senso puramente documentario e affettivo».⁵ La *plaquette*, stampata a Milano per i tipi di Vanni Scheiwiller con una tiratura di soli trecento esemplari numerati e fuori commercio, reca in copertina un disegno astratto e dai vivaci colori di Piero Dorazio, mentre sul frontespizio si legge l'anno 1970.⁶ Assai suggestivo a causa dell'eco leopardiana che evoca, il titolo conferito alla silloge per questa prima pubblicazione deriva dall'incipit della tredicesima lirica, *A che valse l'attesa del gioco?*.

Le lezioni poste a testo nelle due edizioni, del 1970 e del 1999, sono in tutto equivalenti; un unico refuso tipografico, ovvero l'inserzione di una pagina bianca tra *Alle scale del mondo* e «*Alla bella*», è presente in *A che valse?*,⁷ poi corretto nel Meridiano Mondadori, nel quale

² Riferendosi a *Dietro il paesaggio*, Graziella Spampinato parla di *fabula* sottostante i singoli testi. Pertanto, non rientrano nella raccolta i componimenti che – quantunque pressoché contemporanei – non afferiscono a quella precisa trama narrativa (SPAMPINATO 1996, 31).

³ Realizzata grazie a Paolo Franci, appassionato promotore di cultura e collaboratore di Scheiwiller.

⁴ LUZZI 1987, 14.

⁵ DAL BIANCO 2011, IX.

⁶ Come rileva Sandra Bortolazzo, però, taluni studiosi attribuiscono una datazione differente (e naturalmente erronea) alla raccolta, che dichiarano uscita nel 1972 (per ulteriori dettagli, si veda BORTOLAZZO 2002, 364).

⁷ Una maggiore spaziatura tra le due poesie compare anche nell'indice finale, osservando il quale si è spinti a individuare negli unici componimenti della serie dotati di un titolo – ovvero *Figura* e «*Alla bella*» – il segnale di una bipartizione della raccolta, che tuttavia non avrà seguito. Esaminando le bozze di stampa della *plaquette*, si assiste infatti a una differente strutturazione (in due sezioni separate) dovuta a un *misunderstanding* tra l'autore e il tipografo, errore su cui Zanzotto interviene direttamente di propria mano.

le quindici poesie sono collocate una di seguito all'altra, prive di soluzione di continuità. L'edizione originale conserva inoltre l'indicazione del periodo di stesura di ciascuna poesia. Il *libellum* è corredato infine di una breve nota d'autore posta a chiusura dei suoi componimenti – non troppo dissimile dall'avvertenza introduttiva sopra citata. In essa, oltre a ribadire l'indiscutibile priorità cronologica di *Dietro il paesaggio*, Zanzotto allude al processo di selezione delle poesie:

A che valse? è un titolo premesso ora a questa serie abbastanza omogenea di componimenti, scelti tra molti altri appena anteriori o contemporanei alle origini di *Dietro il paesaggio*, che è la mia prima raccolta di versi (1940-48). La scelta, più larga di quella che viene qui presentata, era già stata compiuta, con molte incertezze, poco dopo il periodo della composizione.⁸

Il riferimento ad ulteriori testi rivela una produzione giovanile di ampiezza maggiore rispetto a quanto Zanzotto recupera a posteriori di quegli anni. In merito alle «incertezze» di cui si legge nella citazione, non è possibile fornire delle spiegazioni precise, salvo dedurre dalle parole dello stesso autore una precoce sensibilità critica che lo ha spinto, in un tempo di poco successivo ai primi tentativi di versificazione, a rinnegare quei componimenti esito di inesperienza poetica, forse giudicati addirittura puerili. La rinnovata considerazione per i ventiquattro *versi giovanili* in età ormai matura conferisce invece ad essi un peculiare valore.

Una vicenda editoriale piuttosto complessa concerne le nove liriche, da *Ballata* a *In ciechi cortili non condurmi*, che fanno la loro prima apparizione nel volume del 1999. La loro composizione risale probabilmente al biennio 1939-1940, quindi alla medesima altezza dei versi raccolti in *A che valse?*, ma nonostante ciò sono esclusi da tale *plaque*. Un recupero dei nove testi sembra affiorare nelle intenzioni di Zanzotto solo più tardi, quando – intorno agli anni 1995-1997 – predispone una seconda antologia di *juvenilia*, interrotta tuttavia con la «prima bozza impaginata»⁹ in conseguenza degli accordi intercorsi con Mondadori, impegnato nella realizzazione del Meridiano *Poesie e prose scelte*. Secondo il progetto

⁸ ZANZOTTO 1970, 27.

⁹ La bozza è stata stampata il 15 aprile 1997. Le carte – contenute all'interno dell'Archivio Scheiwiller oggi collocato nell'Università degli studi di Milano – sono presentate in PAUTASSO 2011, 571-576.

originale, i nove testi inediti sarebbero usciti (accompagnati dalle liriche contenute in *A che valse?*) nel secondo numero della collana «Bilancia», curato da Annalisa Cima e dallo stesso editore.¹⁰ Dopo aver visionato le bozze, Lucio Felici riporta alcuni suggerimenti avanzati dall'autore che gli paiono delucidativi in merito all'assetto della nuova raccolta e all'ordine con cui disporre i componimenti: «Forse sarebbe meglio metterli *dopo* il testo di “A che valse”, anche in corrispondenza del titolo» – propone Zanzotto – separati per mezzo di «una linea che stacchi la nuova parte dalla precedente».¹¹ Ma è proprio il carteggio con Annalisa Cima dei primi mesi del 1997 a testimoniare i dubbi del poeta circa la collocazione delle liriche, che ritiene «vadano tutte insieme prima delle altre del volumetto, ad indicare una fase più arcaica».¹² Inoltre, la corrispondenza rivela le difficoltà incontrate dall'autore nel selezionare per la nuova pubblicazione un numero limitato di poesie risalenti agli anni ormai remoti: «Ho trovato un gruppo di poesie molto antiche, risalenti al 39/40. Forse non bene assestabili nella raccolta, e qualcuna di cui sono incerto. Questo, anche se hanno una loro coerenza».¹³ Con l'avvio della collaborazione con Mondadori, il progetto editoriale è fortemente ridimensionato, riducendosi a una nuova strenna per gli amici, presentata a Pieve di Soligo il 18 maggio 1997 nel corso di una conferenza, e quindi stampata a un anno di distanza con il titolo *A che valse? e altre poesie*.¹⁴

Rimane ora da esaminare il testo presente nella nuova raccolta, al fine di confrontarlo con il Meridiano 1999, ovvero con la sua veste definitiva. Se per le quindici poesie comparse nella *plaque* del 1970 – come già segnalato – le lezioni rimangono invariate, alcuni cambiamenti si riscontrano invece nei nove componimenti aggiunti in posizione incipitaria,

¹⁰ Ma, come attesta la scritta didascalica apposta ai «Progetti con Andrea Zanzotto» di Scheiwiller (recanti la data 26 gennaio 1995), il progetto prevedeva in un primo tempo la pubblicazione di un numero assai maggiore di versi, appartenenti al gruppo di componimenti grazie al quale l'appena diciottenne Zanzotto era divenuto – nel 1939 e per brevissimo tempo – prelittore all'Università di Padova: «Edizione normale di *A che valse?* con l'aggiunta di qualche inedito del tempo / una ventina di poesie / (con qualche disegno di Giosetta Fioroni?)» (PAUTASSO 2011, 571).

¹¹ Le annotazioni di Andrea Zanzotto sono citate in FELICI 2002, 135. Si precisa di seguito che con *A che valse* l'autore si riferisce alla raccolta del 1970 nella sua interezza.

¹² Si tratta delle parole scritte da Zanzotto così come segnalate in PAUTASSO 2011, 572 (sottolineatura dell'autore).

¹³ Sono nuovamente proposte le parole dell'autore (*ibidem*).

¹⁴ Di detta raccolta resta traccia unicamente nel saggio di Ilenia Pautasso, che ne segnala il contenuto delle note tipografiche: «Questo volumetto a cura di Annalisa Cima e Vanni Scheiwiller è stato stampato ad Arbizzano di Verona dalla stamperia Valdònega in quattrocento copie. Maggio 1998» (*ibidem*).

l'ultimo dei quali (*Un giorno non avrò né gioia né doglia*)¹⁵ è soggetto all'espunzione. Una nuova poesia, che inizia *Nell'era della silenziosa pace*, è introdotta nel punto centrale della prima sezione del *corpus* giovanile.¹⁶ Gli interventi variantistici, che saranno nello specifico analizzati in sede di commento, sono qui importanti poiché attestano ancora una volta una cura peculiare e attenta da parte dell'autore nel rivolgersi alla propria produzione d'esordio, riesumata a più riprese e organizzata in modo stratificato, conformemente quasi a una ripetuta esigenza di ripercorrere in un secondo tempo il timido inizio del proprio cammino poetico.

Con alcune riflessioni e interrogativi su questo significativo «recupero “del tempo perduto”»¹⁷ si conclude l'intervento di Ilenia Pautasso dal titolo programmatico *Per una riconsiderazione dei Versi giovanili di Andrea Zanzotto*, cui si è fatto ampio riferimento:

Dal momento in cui i *Versi giovanili* non si possono considerare [...] ritrattazione o, peggio, profanazione delle prime liriche, è forse possibile ipotizzare che sia stata l'apertura ad un pubblico più vasto, eterogeneo e meno dotto a indurre l'autore a una revisione delle [*sic!*] sua prima produzione? O che l'autore, insoddisfatto del ritratto che *A che valse?* offriva dei suoi esordi lirici, abbia deciso di renderlo più “fedele” con l'aggiunta di altri componimenti? Una reiterata opera di revisione e selezione dei testi è, tuttavia, indubbiamente indice di una continua e appassionata riflessione dell'autore sui propri esordi poetici.¹⁸

I.2 Gli anni 1938-1942 e la formazione

Prima di proseguire con ulteriori considerazioni, è forse opportuno ripercorrere gli anni delle prime prove poetiche di Andrea Zanzotto servendosi della *Cronologia* curata da Gian Mario Villalta.¹⁹

¹⁵ *Un giorno non avrò né gioia né doglia / né parola, e, vuoto come il frutto / bacato, caduto nel fango / sarò, pensoso dei passati giorni / immemore del domani. Le squadre / circonderanno la mia casa / veglieranno nei cupi orti. / E cinto da catene sarò tratto / come schiavo, all'ignoto.* La poesia – scartata probabilmente per un troppo esplicito riferimento agli eventi bellici – è conservata nello studio di Pautasso (*ivi*, 573).

¹⁶ Felici indica erroneamente che la poesia *Nell'era della silenziosa pace* si colloca in quarta posizione (FELICI 2002, 135).

¹⁷ NUVOLI, 1979, 16.

¹⁸ PAUTASSO 2011, 576.

¹⁹ VILLALTA, *Cronologia*, in ZANZOTTO 1999, XCV-CXXXI.

La stesura dei *Versi giovanili* si colloca in una fase decisiva della storia del Novecento, in cui l'Italia – dominata dal regime fascista – diviene teatro di guerra sino a conoscere (dopo il 1943) l'esperienza della Resistenza. Per il diciassettenne Zanzotto, alla situazione bellica ormai incombente si intreccia un profondo senso di precarietà e di esclusione provocato dalla salute cagionevole (per il manifestarsi di crisi asmatiche e reazioni allergiche) e dalla crescente vulnerabilità psicologica. Il cordoglio per la scomparsa della sorella minore Angela (nata nell'agosto del '23), ammalatasi di tifo e morta alcuni mesi prima – nel 1937 – rinnova il ricordo della defunta sorellina Marina, gemella di Angela, persa nel 1929. L'adolescenza di Andrea Zanzotto, aggravata dalla lontananza del padre avverso al fascismo e dall'indole saturnina della madre, è turbata anche da un profondo disinganno: infatti, nel medesimo anno 1937 ha fine l'amore "petrarchesco" nutrito nei confronti di una fanciulla, inconsapevole musa ispiratrice delle prime prove di versificazione che vengono stampate grazie al supporto di alcuni amici, nonché con il favore della nonna paterna e della zia. Così Zanzotto ricorda in un'intervista la sua vicenda letteraria: «a 16 anni [...] ho pubblicato, a mie spese un gruppo di poesie in un'antologia» (cfr. § I.6). E prosegue:

I viaggi che non ho compiuto nella realtà, io li ho compiuti con la fantasia, avvicinandomi molto presto alla grande letteratura e creando, a volte, degli incroci, degli impasti che provenivano dalla frizione tra il mondo monocorde, fermo, del paese e le acquisizioni che facevo, instancabilmente, come cultura letteraria.²⁰

Proprio la figura della nonna paterna, con la quale Zanzotto trascorre lungo tempo sin dall'infanzia, è responsabile dell'emergere di una sensibilità poetica a tutto tondo, che assomma in sé componenti linguistiche, musicali e paesaggistiche, procurando al giovane una «febrile, travolgente ebbrezza».²¹ La poesia diviene la principale fonte di ricchezza della vita, compensa le insicurezze e i dolori dell'esistenza, incita i miti che caratterizzano la stagione dell'infanzia, con la quale la poesia instaura un «rapporto privilegiato».²² L'incanto provato nell'ascolto della lirica italiana o di semplici filastrocche – come quelle del «Corriere dei piccoli» – e la passione per la lettura (condivisa con la madre, peraltro

²⁰ MAZZACURATI 2001, 42-43.

²¹ *Autoritratto*, in ZANZOTTO 1999, 1206.

²² *Infanzie, poesie, scuoletta*, (ivi, 1161).

conoscitrice della lingua francese) sono destati dalla nonna, verso la quale Andrea nutre da sempre un affetto sincero:

La nonna paterna, alla quale io debbo una gratitudine tutta particolare, mi sottolineava il fatto che questi suoni della lingua non erano canto nel senso più comune della parola, erano appunto poesia. E la nonna, dotata di quella certa cultura tra popolare e classica che molto spesso si trovava in passato anche negli strati cosiddetti inferiori della popolazione, mi recitava le strofe di Torquato Tasso [...]. Questa armonia del toscano illustre filtrava in me come un vero e proprio sogno, una vera droga fonica, insieme a frammenti di altre lingue, vere xenoglossie sopra il *continuum* un po' "selvatico" della parlata dialettale.²³

La prima scrittura di Zanzotto, infatti, è interamente in italiano di matrice toscana, appreso a scuola e attraverso la lettura,²⁴ mentre l'uso del dialetto veneto compare solo nella produzione più tarda e riguarda alcuni versi abbozzati tra il 1969 e il 1971. Non è forse un caso che il poeta si rivolga al dialetto – e quindi alle proprie origini linguistiche – nei medesimi anni in cui torna a considerare i componimenti degli esordi.

Con gli anni 1938-1942 coincide anche la scoperta del mondo universitario, a cui Zanzotto si affaccia ancora diciassettenne, dopo aver conseguito con anticipo il diploma da privatista presso il liceo classico Canova di Treviso. Iscrittosi alla facoltà di lettere a Padova, si trova immerso «in una atmosfera drogata di poesia più che d'ogni altro miraggio».²⁵ La frequentazione del nuovo ambiente si dimostra l'occasione per conoscere non solo coetanei dallo spiccato interesse artistico e letterario, ma anche i docenti Concetto Marchesi e Diego Valeri, e naturalmente per entrare in contatto con la grande letteratura italiana ed europea. Sono le lezioni di Valeri ad avvicinare Zanzotto alla poesia francese, in particolare a Baudelaire, e a spingerlo ad acquistare l'*opera omnia* di Rimbaud (stampata per la casa

²³ *Autoritratto*, in ZANZOTTO 1999, 1205-1206 (corsivo nel testo). Un soave ricordo della nonna, custode delle tradizioni culinarie venete, è nelle pagine del racconto *Parlami ancora* (del 1950), appartenente alla prosa *Sull'Altopiano* (ivi, 955-958). Alla memoria delle nonne – Angela Bertazzon e Marina Bon – è dedicato anche il poemetto *Mistierò*, nel cuore dialettale della raccolta *Idioma*.

²⁴ In merito alle prime scritture e alle appassionanti letture del giovane Zanzotto, si cita in questa sede un breve passo tratto dalla presentazione che il poeta fa di sé nel 1954 a Ungaretti, edito poi da quest'ultimo: «Credo di aver cominciato a scribacchiare quelli che a me parevano versi fin dai sette od otto anni. Prima dei quindici avevo già "mangiato" Pascoli e d'Annunzio, poi, fino ai venti non vidi che i Francesi, Campana, Ungaretti e Montale» (UNGARETTI 1954, 693).

²⁵ SPAGNOLETTI 1964, 713.

editrice Mercure de France), presso la libreria Draghi di Padova.²⁶ Grazie alla fascinazione per il poeta simbolista, il ragazzo di Pieve di Soligo muove i primi passi nell'attività di traduzione, dedicandosi a *Les chercheuses de poux*. Pressappoco coeva è la significativa lettura di Hölderlin (di cui era stato traduttore lo stesso Valeri),²⁷ che assume per il giovane il ruolo di poeta-guida. Si tratta di una vera e propria folgorazione, che Zanzotto – ad alcuni anni di distanza – ricorda con queste parole:

Il mio primo incontro con Hölderlin è avvenuto nel momento in cui stavo entrando all'università, avevo diciassette anni e iniziavo le frequenze a Padova, continuando però a vivere nel mio paese. Nelle università c'era un attivo movimento culturale, cui molti partecipavano. Un amico mi fece avere una vecchia edizione di Hölderlin in caratteri gotici, assicurandomi che avrei riconosciuto senza alcun dubbio un grande poeta, e io cominciai, col poco tedesco che avevo, a decifrarlo. In quel periodo esercitavo il massimo bricolage tra varie lingue e materie cercando di imparare un po' di questo e un po' di quello al di fuori dei programmi ufficiali. L'incontro con Hölderlin è stato tanto intenso quanto quello con Rimbaud, e i due incontri sono avvenuti quasi contemporaneamente.²⁸

E aggiunge:

In generale le mie letture sono sempre state un po' casuali, ma erano incontri forti e persino sconvolgenti. Io non ho mai cominciato a compiere una lettura a tappeto di Hölderlin [...]; ho preferito lasciarmi andare alla sensazione dello scoprire e riscoprire, all'apertura di libro quasi magica.²⁹

La vita e l'opera di Friedrich Hölderlin offrono a Zanzotto la possibilità di istituire con lui un continuo e pressante confronto, sino all'«autoidentificazione».³⁰ L'affinità elettiva che avvicina il giovane solighese al poeta tedesco è riconducibile alle iterate esperienze di lutto che entrambi hanno dovuto affrontare nell'età dell'infanzia e alle delusioni amorose, ma

²⁶ «Io ho letto molto [...]; in gioventù, per esempio mi è capitato di leggere prima Rimbaud che Montale. Rimbaud l'ho letto nell'età in cui Rimbaud scriveva, cioè sui 17 anni. Avevo “azzeccato” la grossa edizione di Gallimard e su quella avevo camminato abbastanza volentieri» (ZANZOTTO 1993b, 2).

²⁷ Con il titolo *Poesie di Hölderlin*, le traduzioni escono nel «Meridiano di Roma» in data 31 gennaio 1937.

²⁸ ZANZOTTO 2001b, pp. XI-XII. L'amico che gli reca in dono il volume *in caratteri gotici* (e in lingua originale) è verosimilmente il filosofo Luigi Stefanini. Sembra trattarsi dell'edizione *Hölderlins Werke* (ausgewählt und mit einer biographischen Einleitung versehen von Will Vesper), Leipzig, Reclam, 1928.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, XIII. La crisi psichica che colpisce Zanzotto nei primi anni '50 si manifesta come prefigurazione del proprio destino di poeta e risente, oltre che dell'avvenuto suicidio di Pavese, anche dell'esempio offerto da Hölderlin, verso cui inizia a provare quasi una *Hölderlinfobia* (*ivi*, XXI).

comuni sono anche le descrizioni paesaggistiche, che rimandano al conforto e alla protezione dati dall'ambiente naturale rispetto al senso di isolamento percepito di frequente.³¹ È il vivo interesse per Hölderlin a spingere Zanzotto, di lì a poco, a intraprendere lo studio del tedesco,³² sebbene proprio in questi anni i testi del poeta di Tubinga inizino a circolare in lingua italiana in volumi tradotti da Vincenzo Errante, da Gianfranco Contini e, solo in un secondo momento, a opera di Leone Traverso, traduttore anche di Rilke, Trakl ed Eluard.³³ Il nome di Leone Traverso, con quello di Ettore Luccini, si annovera tra coloro che per primi individuano il talento poetico di Zanzotto e – definendolo «studioso di Mallarmé, di Rilke e degli ermetici», oltre che «intelligentissimo interprete di Montale»³⁴ – gli permettono di accedere nel '40 al salotto del pittore Antonio Fasan, piccola cellula di cultura antifascista ove sono soliti riunirsi artisti e letterati. Nel frattempo, destituito – in seguito all'accusa di astrazione ed esautorato – dalla qualifica di prelettore universitario ottenuta per merito di un gruppo di componimenti poetici da lui redatti, la vita del giovane si divide tra gli impegni di studio (terminati nell'ottobre del '42 con una tesi di laurea su Grazia Deledda) e l'attività di insegnamento, avviatasi con le supplenze tenute dapprima a Valdobbiadene, quindi a Treviso. Prosegue altresì la dedizione per la scrittura letteraria: alle poesie si affianca la stesura di prose, alcune delle quali (*Adagio* e *L'orto delle vipere*) escono nel '42 all'interno del periodico trevigiano «Signum».³⁵

³¹ Per una più approfondita esposizione dei tratti condivisi si veda la tesi di dottorato di Sara Bubola, *Friedrich Hölderlin nell'opera di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico* (BUBOLA 2015/2016). Il rapporto tra Zanzotto traduttore e Hölderlin è stato invece indagato da Silvia Bassi (BASSI 2009/2010).

³² Una certa familiarità di natura fonica con la lingua tedesca è già insita in lui per merito della nonna paterna, che era stata cameriera a Vienna.

³³ Edizioni di riferimento: V. ERRANTE, *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico, commento*, Milano-Messina, Principato, 1939; F. HÖLDERLIN, *Alcune poesie di Hoelderlin*, a c. di G. Contini, Firenze, Parenti, 1941; F. HÖLDERLIN, *Inni e frammenti*, a c. di L. Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955; P. ELUARD, *Poesie*, trad. di G. Masullo, L. Traverso, A. Camerino, Venezia, Cavallino, 1945. Numerose traduzioni sono uscite però in rivista e sono comparse solo successivamente in volume. Dell'avvenuta lettura della traduzione di Vincenzo Errante reca notizia la videointervista realizzata nel 2008 a Pieve di Soligo (curata da Laura Barile e Francesco Carbognin): «Io fin da tempi lontanissimi avevo letto Hölderlin nella traduzione di Vincenzo Errante. La figura di Hölderlin, il nodo poesia-follia, mi ha sempre più che turbato, messo di fronte a un mistero che doveva essere perpetuamente indagato» (testo dell'intervista trascritto, con il titolo *Ferita e farmaco*, in CARBOGNIN 2018, 397).

³⁴ F. LOPERFIDO, F. TESSARI, *Lettere di Ettore Luccini agli amici padovani (1942-1944)*, parte I, «Padova e il suo territorio», X, 1995, n. 53, p. 20. Le espressioni sono riproposte da Matteo Giancotti nel suo intervento *I «versi di matricola» di Andrea Zanzotto*, all'interno del volume miscelaneo *Andrea Zanzotto la natura, l'idioma* (GIANCOTTI 2018, 253-266).

³⁵ Ma una breve prosa narrativa riguardante uno spostamento da Santo Stefano a Pieve di Soligo era già uscita nel 1928 in un altro foglio (trevigiano anch'esso), «Il fanciullo veneto».

Secondo quanto documenta una missiva datata 25 novembre dello stesso anno e indirizzata al narratore Giuseppe Mesirca, l'idea di stampare anche un'esigua parte della propria produzione poetica affiora nella mente di Zanzotto.³⁶ Egli medita su un possibile accordo con la collana editoriale legata alla rivista fiorentina «Rivoluzione», ma il progredire della guerra provoca il volgere al termine delle pubblicazioni. L'influsso della situazione bellica si fa intanto più forte anche nella vita di Zanzotto: respinto come rivedibile a causa dei disturbi respiratori nel '42, è invece accettato e inviato ad Ascoli Piceno appena pochi mesi dopo.³⁷

I.3 Le ascendenze letterarie

Venuti alla luce in una fase di intenso fervore culturale, i *Versi giovanili* costituiscono la prima tappa nello sviluppo poetico e nell'affinamento stilistico dell'autore, verso cui egli stesso avverte talora un senso di insicurezza dovuto al timore di «aver trascurato il più e il meglio pur passandogli vicino».³⁸ Nel complesso la prima produzione di Zanzotto si mantiene fedele alla tradizione letteraria in misura assai maggiore rispetto alla successiva, che introduce progressivi elementi di novità sino all'implosione linguistica che ha luogo con *La Beltà*, opera in cui la ripresa di altri autori si spinge ad avere funzione parodistica. I modelli di riferimento – che possono manifestarsi sotto forma di voluta allusione o di reminiscenza inconscia – sono piuttosto eterogenei già nelle liriche del periodo universitario: alle suggestioni tematiche derivate dalla lettura non sistematica di Hölderlin, rappresentante di una poetica del sublime, si aggiunge il costante recupero di Leopardi; ingente è anche il debito nei confronti del primo Montale (ovvero degli *Ossi di seppia*) e di Ungaretti, dal quale Zanzotto eredita la predilezione per il verso breve o medio-breve. Emergono in vario modo altri testi appartenenti alla biblioteca zanzottiana, tra i quali

³⁶ Tra i tre componimenti, accanto a *In basso* e a una versione primitiva di *Le carrozze gemmate* (entrambe raccolte poi in *Dietro il paesaggio*), compare anche una prima stesura di *Ballata*.

³⁷ Quando, nel 1944, gli eventi bellici coinvolgono da vicino il Quartier del Piave, Zanzotto sotterra alcune carte contenenti poesie del 1941-42 (uscite poi in *A che valse?*) con alcuni versi posteriori (raccolti in seguito in *Dietro il paesaggio*). La valigetta viene recuperata dall'autore un anno dopo.

³⁸ *Autoritratto*, in ZANZOTTO 1999, 1208.

campeggiano i simbolisti francesi, *in primis* Rimbaud e Baudelaire, i surrealisti,³⁹ oltre naturalmente ai classici della letteratura italiana delle origini (Dante, Petrarca) e agli autori latini di età repubblicana (Virgilio e Orazio).

Accostabile alle esperienze poetiche di Gatto, Luzi e Sereni, l'attitudine compositiva del giovane Zanzotto si pone vicino alla coeva corrente ermetica, da cui è affascinato a causa del suo linguaggio almeno parzialmente «astratto, simbolizzante, paterno»,⁴⁰ e della quale condivide alcuni fra i principali caratteri:

- I. L'uso indefinito dei sostantivi, siano essi plurali indeterminati come «rosee nevi» (*Figura*, v. 7) e «benigne erbe» (*Nei cimiteri fonti*, v. 4), o singolari privi di articolo come «lucertola delle pietre» (*Davvero soffici pennellate*, v. 9) e «grave autunno» (*Nei cimiteri fonti*, v. 6);
- II. L'impiego indefinito delle preposizioni, specialmente del sintagma “*a* + sostantivo”, di memoria leopardiana, in «alla mia conscia mente / troppa ogni gioia / vi fa distanti in angusti cimiteri» (*Solitudine non umana*, vv. 19-21), «cibo santo ai suoi dolori / s'offre la terra» (*Nei cimiteri fonti*, vv. 25-26), «Ai torchi, ai cavalletti, / gelidi e verdi l'alba allunga artigli» (*Spegne il vento le sagre*, vv. 13-14);
- III. L'inversione dell'ordine di determinante e determinato, nel caso di «di rosee nevi i vasi / gemono colmi» (*Figura*, vv. 7-8);
- IV. La presenza – seppur non frequente nei *Versi giovanili* – di latinismi come «traluce» (*Davvero soffici pennellate*, v. 15), e il valore etimologico conferito ad alcuni termini, tra i quali «materia» (*Gli ornamenti sereni delle viti*, v. 7);
- V. Il passaggio di alcuni verbi da intransitivi a transitivi, come «Soffia polvere il vento d'inverno» (*Invano esorta il sacerdote*, v. 14) e «Semplici colli corsi / dai fanciulli» (*Nei cimiteri fonti*, vv. 19-20);
- VI. L'accostamento di sequenze nominali, come nella terza strofa di *Solitudine non umana* («O alberi e fiori di nettare / frequentati da fragili uccelli, / acqua, cuore

³⁹ «Ma in *A che valse?* la parentela più stretta si rivela quella con la poesia francese della seconda metà dell'Ottocento e con i Surrealisti: fatta com'è d'immagini violente, di allucinazioni oniriche, di simboli, di colori abbaglianti e di odori intensi: elementi che sono, allo stesso tempo, forma e contenuto» (NUVOLI 1979, 17).

⁴⁰ *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in ZANZOTTO 1999, 1231.

dell'azzurro, / ombra profusa fredda seta, / alla mia conscia mente / troppa ogni gioia / vi fa distanti in augusti cimiteri», vv. 15-21), dove il verbo compare solo nell'ultimo verso, ma anche in chiusura alla poesia *A una morta* («e la stazione lieta / di campanule rosa, / deserta, percorsa dal vento», vv. 12-14);

- VII. Le giustapposizioni ricercate di aggettivi e sostantivi, come «danze acute» (*Villanova*, v. 18), «insonni primavere» (*Nei giorni delle insonni primavere*, v. 1), «pallidi conviti» e «muto splendido cane» (*Figura*, vv. 5 e 24), «l'ale / fredde madide fragranti» (*In un'ora in un istante*, vv. 2-3);
- VIII. L'abbondante impiego di espressioni analogiche, come «Piume verdi fu il bosco» (*Ballata*, v.1), «Oro oggi è la gioia / della mia lingua» (*Davvero soffici pennellate*, vv. 22-23), «acqua, cuore dell'azzurro» (*Solitudine non umana*, v. 17), che generalmente in Zanzotto implicano astratti cromatismi.⁴¹

Le immagini presenti e il frequente analogismo contribuiscono alla resa di una poesia ermetica nel senso etimologico del termine, ovvero di difficile decifrazione, che tuttavia non rinuncia a un contatto con la realtà concreta:

[...] nell'area ermetica ho trovato le mie prime possibilità di movimento, ma credo di aver composto fin dalle origini a un dato relativamente realistico o meglio paleo-naturalistico certe tensioni che erano proprie dell'ermetismo. Ne risultava allora una poesia che inclinava all'*ut pictura*, nella quale alcune sicurezze, o paleo-sicurezze, di tipo realistico [...] si bilanciavano e integravano con un orizzonte di sicurezze presunte come non realistiche, e viceversa.⁴²

Il moto oraziano *ut pictura poesis* qui citato dall'autore non è certo trascurabile, se si considera che le poesie composte fra il 1938 e il 1939 risentono del vincolo con l'arte figurativa ed evocano le decorazioni svolte dal padre – esperto miniaturista – nella stanza dedicata al figlio Andrea, all'interno della casa di Cal Santa.⁴³ Alle rappresentazioni

⁴¹ Per l'elenco dei caratteri propri dell'ermetismo si è assunto come riferimento il paragrafo *L'ermetismo e dintorni*, in MENGALDO 1994, 230-233. I passi forniti a titolo di esempio sono invece liberamente tratti dai componimenti raccolti nei *Versi giovanili*.

⁴² Su «*Il Galateo in bosco*», in ZANZOTTO 1999, 1154.

⁴³ «Mio padre [...] aveva creato, su tutti e quattro i lati del salotto lungo il soffitto, una specie di fascia paradisiaca, in cui si vedevano “coabitare” galli cedroni, passeri, aironi, fruttiere stracolme e alberi in stagioni diverse, di maturazione e di fioritura ...» (MAZZACURATI 2001, 21).

pittoriche, inoltre, è connessa l'insistenza cromatica nelle liriche, che rinvia a un ermetismo permeato di tratti surrealisti e rimbaudiani, ma anche – come suggerisce Niva Lorenzini – pascoliani e dannunziani.⁴⁴

Il patrimonio lirico a cui il poeta attinge possiede quindi una considerevole estensione e risponde al desiderio di creare una «poesia assoluta»⁴⁵ caratteristico dell'età giovanile, nella quale l'immaginazione è di frequente condizionata dalle letture compiute e «occasione del verso sono suggestioni più letterarie che vitali».⁴⁶ D'altra parte, l'importanza dei rapporti intertestuali tra autori ed epoche differenti è ribadita da Zanzotto in più occasioni e appare una costante nella sua intera produzione, al punto che nelle opere più tarde si assiste anche al fenomeno dell'autocitazione e alla *mise en abîme*.⁴⁷ Il carattere dialogico che i testi possiedono è accettato come naturale, dal momento che la letteratura «esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni».⁴⁸

Ma che cos'è la poesia se non un insieme di echi, di voci che restano nell'aria, o in noi? E noi, quasi senza accorgercene, le ripetiamo. Ma ripetendole con la nostra voce, in qualche maniera le cambiamo.⁴⁹

Un recupero memoriale occasionale e frammentato conferisce valore al poeta, che diviene un *nano sulle spalle dei giganti*.

I.4 L'attenzione critica per gli *juvenilia*

Al momento della stampa di *A che valse?*, la fama del poeta Zanzotto è già affermata e molti sono i saggi a lui dedicati usciti in quotidiani o in periodici. Fra i nomi dei suoi recensori si annoverano personalità alte del Novecento, quali Ungaretti, Caproni, Montale, Giudici,

⁴⁴ A proposito del colorismo presente nella produzione di Zanzotto, Niva Lorenzini scrive che esso «esprime un rapporto armonico tra parola e dato esterno, [...] che si piega ad esiti metaforici apparentati al modello surrealista ed ermetico, quando non risenta di echi rimbaudiani, accanto a quelli pascoliani o dannunziani» (LORENZINI 2003, 183).

⁴⁵ NUVOLI 1979, 16.

⁴⁶ *Ivi*, 17.

⁴⁷ *Il Galateo in bosco* costituisce uno straordinario esempio di riutilizzo di materiali precedenti – letterari e non. Ma casi di autocitazione si trovano già ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, ove ricorrenti appaiono i riferimenti alla precedente opera *La Beltà*.

⁴⁸ Su «*Il Galateo in bosco*», in ZANZOTTO 1999, 1219.

⁴⁹ *Intervento (I)*, in ZANZOTTO 1999, 1267.

evidente prova che la produzione del poeta solighese non è passata inosservata neppure tra i maggiori cultori della letteratura. Le prime due fondamentali monografie su Zanzotto vedono la luce negli anni Settanta: si tratta rispettivamente del quarto volume di «Studi Novecenteschi» del luglio-novembre 1974 (con interventi, fra gli altri, di Marziano Guglielminetti e Luigi Milone) e del contributo di Giuliana Nuvoli dal semplice titolo *Zanzotto*, edito nella collana «Il Castoro» nell'aprile 1979. Risale invece al 1973 l'uscita del florilegio *Poesie (1938-1972)* curato da Stefano Agosti, che antologizza il testo iniziale e quello conclusivo di *A che valse?*.⁵⁰ Nello stesso decennio, tuttavia, esigua è la notorietà della *plaque*, relegata in una posizione marginale a causa della sua limitata tiratura e per la speciale attenzione che la critica rivolge alle opere precedenti il '70 – focalizzandosi in modo particolare sull'originalità de *La Beltà* e de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*⁵¹ – o alle successive.⁵²

In merito alla pubblicazione del '70, discordanti sono i pareri espressi dagli studiosi. Richiamando alla memoria l'insistita affermazione dell'autore sul primato di *Dietro il paesaggio*,⁵³ è forte la tendenza a collocare a quell'altezza, ovvero al 1951, il debutto di Zanzotto in qualità di poeta, e a porre invece in secondo piano la sincronia compositiva tra alcuni di quei versi e gli *juvenilia*. Orientato alla diacronia della pubblicazione – dovuta a «un criterio topico anziché cronologico»⁵⁴ di organizzazione delle raccolte – è lo sguardo di Beverly Allen, che nell'introduzione al suo scritto del 1987 sugli *esordi della poesia di Andrea Zanzotto* dichiara esplicitamente di aver preso in considerazione unicamente le opere uscite tra il 1951 e il 1962 (ponendo pertanto come estremi *Dietro il paesaggio* e *IX*

⁵⁰ Dell'opera, uscita per gli Oscar Mondadori nel 1973, è stata riproposta una versione più estesa nel 1993 (*Poesie (1938-1986)*), corredata di una nota introduttiva bipartita (*Da "Dietro il paesaggio" a "Pasque" e La "trilogia", il dialetto*).

⁵¹ Le due opere sono caratterizzate da audaci e mirabili sperimentazioni linguistiche conseguenti alla frattura del rapporto tra il significato e il significante, entrambi dotati di un senso autonomo. Inoltre, esse risentono delle conoscenze di Zanzotto acquisite in materia linguistica e psicanalitica. Di ciò ha tenuto conto in particolare Mattia Carbone nel suo accurato commento de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, stampato a Venezia per le Edizioni Ca' Foscari nel 2017 (CARBONE 2017).

⁵² In due note antologie di quegli anni, a cura di Silvio Ramat (RAMAT 1976, 1303-1329) e di Pier Vincenzo Mengaldo (MENGALDO 1978, 869-906), l'uscita di *A che valse?* è appena menzionata e nessuna informazione precisa è fornita circa i componimenti contenuti nella strenna. Non mancano però dei pareri positivi – sebbene piuttosto celati – sulla *plaque* del '70, che Lucia Conti Bertini definisce «un esile ma significativo libretto» (CONTI BERTINI 1984a, 158).

⁵³ Cfr. § I.1.

⁵⁴ ALLEN 1987, 89.

Ecloghe) al fine di delineare il percorso di avvicinamento verso *La Beltà*.⁵⁵ Nel medesimo anno 1987, Giorgio Luzzi dedica un'antologia alla produzione poetica zanzottiana e svolge un conciso commento ad *A che valse l'attesa del gioco?*. Riflettendo sul titolo conferito alla *plaque* – che egli definisce «breve e bibliograficamente rara raccolta retrospettiva»⁵⁶ – e sul rapporto con il componimento eponimo, Luzzi ritiene che siano stati attuati una traslazione tra due differenti piani e un adattamento del tono interrogativo, che si ripercuote sul significato dell'intera attività letteraria giovanile. Simili considerazioni sono condotte da Piangatelli, il quale si sofferma nuovamente sulle ragioni del titolo per limitare il valore della raccolta, ridotta a una mera parentesi editoriale non paragonabile al vero esordio di Zanzotto, rappresentato invece dall'opera del '51:

Il titolo della *plaque* aggiunto in occasione della pubblicazione [...] propone al fruitore, conscio ormai dei risultati del più maturo Zanzotto, il ripensamento doloroso ed ironico dell'autore su una dimensione giovanile della propria esistenza e della propria poesia sentita ora come ingenuo e puro indice di un perduto equilibrio interiore.⁵⁷

Quasi a una preistoria dell'autore sembrano dunque appartenere i *Versi giovanili*, il cui recupero da parte di Zanzotto segna il tendere della memoria a una remota stagione della vita. Secondo Stefano Dal Bianco, infatti, la pubblicazione di *A che valse?* è ispirata dall'affetto verso quanto prodotto nella verde età e possiede uno scopo prettamente documentario.⁵⁸ Sulla base di tale dichiarazione, l'*opera omnia* poetica da lui curata e uscita nel 2011 per gli Oscar Mondadori⁵⁹ confina gli *juvenilia* all'interno dell'appendice finale, diversamente dalle scelte compiute nel Meridiano edito nel '99 (e a sua volta sottoposto alle curatele di Dal Bianco) che – oltre a comprendere anche una selezione di prose e ad escludere per ovvie ragioni temporali le più recenti opere dell'autore (*Sovrimpressioni* e *Conglomerati*) – colloca i *Versi giovanili* in apertura al volume. Dal Bianco è comunque

⁵⁵ Una scelta affine è effettuata da Francesco Carbognin nella sua pubblicazione *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto* (CARBOGNIN 2007), in cui lo studioso esamina le opere edite esclusivamente tra il 1951 e il 1968.

⁵⁶ LUZZI 1987, 14 (cfr. § I.1).

⁵⁷ PIANGATELLI 1990, 1.

⁵⁸ Cfr. § I.1.

⁵⁹ ZANZOTTO 2011.

consapevole che alla fine degli anni Trenta Zanzotto possiede «una personalità già forte per quanto riguarda l'individuazione di un proprio habitat espressivo e tematico».⁶⁰

Pur incorrendo in un errore di datazione e attribuendo l'uscita di *A che valse?* al 1971, un giudizio assai favorevole è pronunciato da Marziano Guglielminetti, per il quale a determinare la pubblicazione posteriore dei quindici componimenti sono il riconoscimento del rilievo che essi possiedono e l'apprezzamento da parte del poeta:

Ebbene, a quale mai altro titolo si può spiegare un simile invito a ritornare alla passata stagione poetica, se non con il richiamo al lettore perché non ignori neppure adesso il luogo d'origine della poesia di Zanzotto?⁶¹

La raccolta – come scrive Guglielminetti – dimostra altresì una meticolosità nella scrittura zanzottiana sin dal preludio poetico, particolarmente evidente sul piano sintattico, ove la struttura del periodo e la punteggiatura divengono chiari indizi di una consapevole elaborazione formale. Ma la ricercatezza di Zanzotto concerne anche il sapiente uso degli aggettivi (dei quali nessun sostantivo è generalmente privo), capaci di donare ai testi maggiore ricchezza e profondità semantica, tanto che Pasquale Di Palma, in un articolo uscito nel 2002, nomina un «sottofondo “tellurico”»⁶² della *plaquette*.

Con l'avvento del nuovo millennio e, nello specifico, in seguito alla pubblicazione dei due volumi Mondadori, la produzione poetica del primo Zanzotto conosce una rivalutazione e un inatteso interesse critico: tre sono in particolare le studiose che, adottando prospettive e metodologie differenti, rivolgono l'attenzione ai *Versi giovanili*. Pubblicato nel 2002 all'interno della rivista «Studi Novecenteschi», il saggio di Sandra Bortolazzo⁶³ costituisce un'analisi breve ma intensa dell'intera silloge, di cui sono individuati specialmente le tematiche e i legami intertestuali. Vi trovano spazio anche alcune considerazioni riguardanti la stampa tardiva di *A che valse?*, dovuta certo a una decisione pienamente intenzionale dell'autore. Bortolazzo ritiene che la scelta di procrastinare la pubblicazione delle poesie giovanili sia stata piuttosto vantaggiosa per Zanzotto, data la notorietà procuratagli da

⁶⁰ DAL BIANCO 2011, XII.

⁶¹ GUGLIELMINETTI 1974, 167.

⁶² DI PALMO 2002, 23.

⁶³ BORTOLAZZO 2002.

Dietro il paesaggio; tuttavia, la studiosa afferma l'importanza della raccolta del 1970 come tessera imprescindibile nella lettura dell'intera opera:

al suo apparire, *Dietro il paesaggio* suscitò non poche perplessità e incomprensioni; un libro come *A che valse?* o *Versi giovanili* sarebbe stato del tutto frainteso (la qual cosa accade ancora), o condannato come ultra-epigono. Eppure esso è il primo essenziale tassello di un mosaico altrimenti meno comprensibile.⁶⁴

Proprio a taluni fraintendimenti dei *Versi giovanili* e al puntuale esame della genesi editoriale della *plaquette* è dedicato lo scritto di Ilenia Pautasso⁶⁵ apparso nel periodico «Lettere Italiane» nel 2011. Lo studio si propone di fare chiarezza sugli esordi del poeta solighese, al fine di rendere loro la considerazione che meritano e che Zanzotto in fondo non ha mai negato. Servendosi del contributo di Lucio Felici e del suo provvidenziale lavoro sui cataloghi Scheiwiller,⁶⁶ Pautasso enuclea le vicende che hanno condizionato i progetti di stampa delle poesie giovanili. Infine, un nuovo saggio critico orientato alla *semiologia poetica nel primo Zanzotto*⁶⁷ – dai *Versi giovanili* alla terza raccolta, *Vocativo* – esce nel 2013. L'autrice Clara Cardolini Rizzo si mantiene aderente ai testi, di cui indaga gli aspetti linguistici e i motivi chiave applicando il metodo comparativo. L'analisi dei *Versi giovanili* è svolta perciò alla luce di *Dietro il paesaggio*, con cui è stabilito un confronto parallelo.

L'accostamento tra le due opere non deve però indurre a concepire i *Versi giovanili* come un risultato meno compiuto rispetto a *Dietro il paesaggio* o privo di una propria identità; al contrario, la vicinanza – di natura tematica e linguistica oltre che cronologica – tra gli *juvenilia* e la silloge del '51 esorta a collocare le due raccolte sul medesimo livello di valore: è di conseguenza opportuno che la considerazione di cui ha goduto *Dietro il paesaggio* sia rinnovata e spetti anche ai *Versi giovanili*.

⁶⁴ *Ivi*, 367.

⁶⁵ PAUTASSO 2011.

⁶⁶ FELICI 2002.

⁶⁷ CARDOLINI RIZZO 2013.

I. 5 Il Fondo Zanzotto presso il Centro Manoscritti di Pavia

Il patrimonio archivistico di Andrea Zanzotto conservato nel fondo a lui dedicato presso il *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* dell'Università di Pavia assomma complessivamente quattro scatole (per un totale di settantasette unità archivistiche), che raccolgono fascicoli manoscritti, dattiloscritti e bozze di stampa compresi tra il 1938 e il 2001, anni durante i quali è stata composta ed edita l'intera produzione poetica dell'autore, con la sola eccezione di *Conglomerati* (pubblicato infatti nel 2009). Un'esauriente descrizione del Fondo – compilata da Nicoletta Trotta – è reperibile nel numero 46 della rivista «Autografo». ⁶⁸

La scelta di affidare le proprie carte al prestigioso archivio pavese è stata presa ancora in vita dallo stesso Zanzotto, mosso dall'affetto e dalla stima nutriti nei confronti di Maria Corti, allora direttrice (nonché fondatrice) del Centro. I primi scritti, concernenti *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, sono giunti nell'estate del 1973; a questi hanno fatto seguito nel 1980 due componimenti dialettali redatti in quell'anno, uno dei quali rivolto a Pier Paolo Pasolini. ⁶⁹ Successivamente, nel 1983, sono stati consegnati il *Recitativo veneziano* e la *Cantilena londinese* raccolti in *Filò*, mentre risale al luglio del 1991 l'arrivo a Pavia delle cinquecento carte de *Il Galateo in Bosco* (che rappresenta per numero di pagine la porzione più cospicua). Solo a partire dal luglio del 2007, con l'ottenimento di ulteriore documentazione, il Fondo ha assunto la consistenza attuale. Una parte del materiale zanzottiano, per lo più epistolare, è tutt'oggi custodita invece dalla famiglia a Pieve di Soligo.

Tra gli scritti d'autore pervenuti nel 2007 si annovera la cartella relativa alla *plaquette A che valse?*, che a causa della fragilità della velina e della sgualcitura dei fogli più datati (specialmente manoscritti) non è concretamente accessibile agli studiosi. La consultazione dei testi finalizzata a prendere visione delle varianti e del loro aspetto grafico – di cui si è voluto corredare il presente lavoro di tesi – è quindi possibile unicamente grazie alla

⁶⁸ TROTTA 2011, 123-136. Ma anteriori, seppur parziali, censimenti compaiono già nel 1982 per intervento di Giampiero Ferretti, (*Catalogo del Fondo manoscritti di autori contemporanei*, a c. di G. Ferretti, M. A. Grignani e M. P. Musatti, Torino, Einaudi, 1982, p. 233), e in un precedente numero di «Autografo» (*Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, a c. di N. Leone, in «Autografo», XVII, 2001, n. 43, pp. 121-125).

⁶⁹ *Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan*, confluito poi in *Idioma*.

scansione degli originali, così osservabili presso il Centro in formato digitale.⁷⁰ La breve e dettagliata descrizione di Luca Stefanelli (alla cui realizzazione hanno cooperato Francesco Venturi e Daniele Occhi) permette tuttavia di conoscere le precise dimensioni dei fogli e le caratteristiche della cartella che li contiene. I dati, la cui compilazione è avvenuta nel settembre del 2016, sono accessibili *online* all'interno del sito.⁷¹

Il materiale elaborativo di *A che valse?* si compone di settanta carte, interamente numerate e conservate in una cartelletta rossa che porta indicato a penna nera dall'autore il titolo della raccolta. Sul retro si leggono, in alto a sinistra, un numero («185») e il nome «Barro Mario» (in grafia maiuscola), del quale non si possiede alcuna notizia. I fogli sono suddivisi, secondo un criterio che ne valuta il contenuto, in quattro differenti sottounità, di cui si elencano di seguito le segnature.

➤ ZAN-01-0032

Fanno parte di questo fascicolo le diciassette carte che accolgono le poesie selezionate dall'autore per la pubblicazione presso Scheiwiller. Esse sono scritte a macchina esclusivamente sul *recto*, mentre il *verso* è bianco e lascia appena intravedere il segno prodotto dalla pressione dei caratteri. La prima carta,⁷² contrassegnata dal numero «1» nell'angolo superiore a destra (in penna blu), costituisce il frontespizio della *plaque*: in essa sono infatti indicati l'autore, il titolo – «A CHE VALSE? / (Versi 1938-1942)» – e, più sotto, alcune informazioni editoriali («Strenna per gli amici / Milano – MCMLXX»). A *latere* compaiono due annotazioni autografe, l'una in penna rossa («scelte e collegate / nov. 1970»), l'altra di colore blu e cerchiata («pagine 17 / comprese le note / e il titolo»). Seguono, una per ogni foglio, le quindici liriche della raccolta presentate già nella veste e nell'ordine definitivi, a cominciare da *Figura* e proseguendo con *Davvero soffici pennellate*, sino al componimento conclusivo *A questo ponte*. Analogamente alle copie poi stampate nel 1970, sotto ogni testo l'autore inserisce la corrispondente data di stesura, dattiloscritta o

⁷⁰ La visita al Centro Manoscritti ha avuto luogo in data 14 novembre 2019.

⁷¹ https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47109

⁷² In questa carta, come nelle successive appartenenti allo stesso fascicolo, il margine inferiore sinistro mostra un segno a matita, forse corrispondente a una sigla o a una firma.

aggiunta a penna;⁷³ nella carta che propone i versi di *Figura*, si osserva altresì un breve elenco in matita di quattro punti, sbiadito e perciò difficilmente leggibile (vi si scorge solamente, nel secondo punto, il nome di Scheiwiller). Ulteriori note del poeta sono volte a segnalare sporadici errori di battitura, che riguardano in genere la punteggiatura,⁷⁴ la spaziatura tra le parole e le strofe o la semplice ortografia. Un'unica variante adiafora – e di fatto trascurabile – si incontra in *Spegne il vento le sagre*, dove nel penultimo verso («come si sviano i cervi», v. 17) Zanzotto sopprime con un tratto di penna l'articolo determinativo, in seguito non più reintrodotta. La diciassettesima carta – dall'aspetto sciupato e dalle dimensioni esigue rispetto alle precedenti⁷⁵ – rappresenta infine una prima lezione delle *Note* edite in appendice alla *plaquette* e conserva alcune varianti autografe.

➤ ZAN-01-0033

Il fascicolo contiene nove carte⁷⁶ redatte tra gli anni 1940 e 1942, in parte manoscritte con penna stilografica e in parte dattiloscritte (ma con inserzioni autografe). Sul *recto* del primo foglio compare una poesia manoscritta indirizzata alla figura paterna, che inizia infatti «O padre...»; sul *verso* sono invece disposti uno sotto l'altro i nomi di alcune materie scolastiche (nell'ordine, latino, italiano, filosofia, storia, greco, tedesco, spagnolo e inglese), affiancati da indicazioni numeriche comprese tra «1» e «12». Ciò conferisce nel complesso al foglio l'aspetto di un supporto di recupero, come se dapprima vi fosse stato scritto il retro, e solo più tardi esso sia stato girato e impiegato nuovamente per annotarvi i versi rivolti al padre. Seguono, nella carta successiva, due differenti stesure manoscritte di *Spegne il vento le sagre*, l'una sul *recto* (abbozzo datato 21 ottobre 1942), l'altra sul *verso* (sembra trattarsi di una lezione anteriore). A causa dell'eccezionale rivisitazione che vede protagonista tale poesia, si preferisce delineare un confronto tra le lezioni definitive e gli avantesti in questa sede, dando perciò più esile forma al commento. Essa è proposta inoltre per esemplificare

⁷³ È il caso, quest'ultimo, di *Figura*, *Solitudine non umana*, «*Alla bella*», *Gli ornamenti sereni delle viti*, *In un'ora in un istante*, *I bianchi vermi con occhi di sole*, *Tra i colli di polline celeste* e *Spegne il vento le sagre*. Zanzotto racchiude inoltre con un tratto di matita ciascuna data all'interno di parentesi tonde e vi disegna una linea sottostante, a indicare il carattere corsivo da assegnare al momento della pubblicazione (come specificato nella prima lirica).

⁷⁴ È il caso di una virgola di fine verso inserita in *Figura* (v. 16), ma espunta a penna.

⁷⁵ Le misure di questo ultimo foglio sono 220 × 135 mm, mentre la lunghezza delle altre carte raggiunge i 200 mm (ma la prima li supera, con i suoi 280 × 220 mm).

⁷⁶ Come indica Stefanelli, le misure sono varie (83-310 × 42-220 mm).

il processo di redazione e di revisione a cui Zanzotto sottopone le proprie opere già sul nascere:

Testo definitivo – 1970	Manoscritto – <i>recto</i>	Manoscritto – <i>verso</i>
Spegne il vento le sagre e carica le giostre follemente sui crinali dei monti. Come un torbido sangue traboccherà dai tini 5 altissimi l'autunno. Mani incatenate per sempre capelli lievissimi, morti: già tra gli sparsi strumenti di fresco legno 10 un roseo lume di colpa colora i corpi inebriati.	<i>[a latere]</i> dai viaggi consueti i mercanti tra i boschi si dipartono O mani incatenate oltre i monti e le pievi o capelli lievissimi, <i>[fresco è scritto nell'interlinea]</i> roseo lume di colpa colora i vostri volti corpi [corretto nell'interlinea superiore] inebriati Dai Ai torchi [scritto sopra], ai cavalletti gelida e verde è l'alba [subito corretto in <i>gelidi e verde è l'alba</i>] dai viaggi consueti allunga artigli grevi di some E la selva incontra cupa nelle acque atre della luna gli splendori defunti. ⁷⁷ [più a destra] Cieca la sera brancola Schiaccia i monti	sui crinali dei monti venati di neve l'autunno denso di sabbie Inebria ancora i morti dal caro volto <i>[a latere]</i> agli alti cavalletti di [martirio] chiusi tra gli strumenti di fresco legno, le mani incatenate oltre i monti e le pievi. Dai viaggi consueti s'allontanano i mercanti e i magi <i>[a latere]</i> {Come si sviano i cervi [parole cancellate e illeggibili] cercando neve. [freccia a lato] finche E il la sorte le foglie accoglie della luna i tremori defunti O mani incatenate oltre i monti e le pievi morti, tra gli strumenti di fresco legno d'un rossore di colpa di roseo lume di [colpa] si colorano i vostri volti inebriati. Presso / Sotto [varianti poste <i>a latere</i> sul margine sinistro] Ai cavalletti ai [torchii]

⁷⁷ Questi versi sono in parte racchiusi all'interno di un cerchio che ne rende difficile e ambigua la decifrazione.

gema oscura⁷⁸ l'alba.
Gelida e verde (giunge, è) l'alba.

È poi presente nel fascicolo una pagina dattiloscritta (solo sul *recto*) che conserva una prima stesura di *Davvero soffici pennellate*, mentre altre due carte di dimensioni maggiori riportano componimenti inediti – il primo dei quali inizia «Se il cielo si colora...» – scritti in matita o in penna stilografica con inchiostro blu o nero e talora difficilmente leggibili a causa dello spessore del tratto. Un nuovo documento manoscritto di misure affini, somigliante a un foglio strappato da un quaderno, è occupato per una minima parte del *recto* da una poesia che si avvia con il distico «Il sangue e l'oro cola sonnolento / negli alvei chiusi da perlate rive». Lo precedono tuttavia due carte dattiloscritte che mostrano sul *recto*, rispettivamente, le dieci quartine di *Ecco il transito e lo scorpione* e, in inchiostro blu, la lirica *Villaneve* (nell'edizione del '70 corrispondente a *Villanova*), accompagnata da sensibili varianti autografe e dalla firma «Zanzotto Andrea». Il *recto* dell'ultimo foglio propone infine *Teatro in Folina* [*sic!*], testo del 1940 scritto a macchina.

➤ ZAN-01-0034

Sotto questa segnatura sono raccolte le bozze tipografiche di *A che valse?*, datate 1970. Si tratta di 27 carte numerate e stampate solo sul *recto* – di 185 × 125 mm – che recano interventi d'autore a matita o a penna. Questi ultimi si limitano alla correzione di refusi (taluni già incontrati nel fascicolo ZAN-01-0032) o indicano l'impaginazione voluta per l'opera. Così Zanzotto dispone che le carte ove si leggono unicamente i titoli *Figura* e «*Alla bella*» siano rimosse e sostituite con una pagina bianca («P. bianca», a matita), e riscrive i due nomi in testa alle rispettive poesie, adeguando di conseguenza anche l'indice finale: viene perciò posto in evidenza che i titoli appartengono a due dei quindici componimenti e non separano invece la silloge in differenti sezioni. Fatti salvi gli errori di stampa corretti dall'autore, le bozze non si discostano dalla *plaque* definitiva: è riproposta infatti la medesima lezione testuale dei componimenti, ciascuno dei quali seguito dalla data in carattere corsivo e tra parentesi tonde. È interessante notare che il frontespizio riporta la data 1967, sostituita a penna dall'anno esatto, il 1970. Infine, la pagina contenente la *Nota*

⁷⁸ La parola è parzialmente barrata, perciò non è sicura la lezione qui fornita.

conclusiva accoglie solo una minima parte delle variazioni autografe annotate da Zanzotto nei documenti dattiloscritti relativi alla medesima pubblicazione: egli provvede allora a ribadire le modifiche di propria mano, in caratteri blu (ad eccezione di un «già» che emerge nel testo per il suo colore rosso).

➤ ZAN-01-0035

L'ultimo fascicolo si apre con una busta arancione (190 × 130 mm) che riporta sul *recto*, a penna nera, la paternità poetica e la data del documento («Poesie di An. Zanzotto / 1945»), mentre in direzione inversa – a matita – compare un'indicazione d'autore: «Consegnate a / Bianca Persico nel marzo 1945 / per (eventualmente) salvarle». ⁷⁹ Ad essere originariamente contenuti nella busta sono 16 fogli di misura 290 × 225 mm dattiloscritti in copia carbone, che recano impresse in filigrana le parole «EXTRA STRONG» o la sigla «EXTRA C. G. C.». Ad eccezione della prima – la quale presenta su uno dei lati una sorta di frontespizio – tutte le carte sono scritte unicamente sul *recto*. Esse conservano nel complesso numerose poesie, ⁸⁰ distribuite su ogni pagina in due colonne parallele e in inchiostro blu, corredate di varianti e di correzioni autografe (a penna blu o rossa). Nel fascicolo, oltre a numerose liriche rimaste inedite (come *Abbazia di Follina*, *La villa verde* e *Crisalide del vetro*), si individuano in ordine sparso anche tutti i componimenti di *A che valse?*, tra i quali *Nei colli di polline celeste* (modificato a penna in *Tra i colli di polline celeste*) e *Il vento spegne le feste* (poi *Spegne il vento le sagre*). Talora il testo già coincide con la stesura definitiva (è il caso, per esempio, di *Cielo vivente di supreme bufere*, *A questo ponte* e *Figura*); vistosi cambiamenti contraddistinguono invece altre poesie. Tra le carte si mostrano inoltre due dei primi *versi giovanili*, ovvero *Ballata* e *Nei giorni in cui la primavera* (versione primitiva di *Nei giorni delle insonni primavere*). Consistente è infine la presenza di componimenti editi in seguito all'interno di *Dietro il paesaggio*, spesso con un titolo differente. ⁸¹

⁷⁹ Una forte amicizia ha legato Zanzotto a Bianca Persico, moglie del pittore Emilio Mantese, attivo con il suo salotto culturale nel territorio solighese.

⁸⁰ Il titolo «Poesie di Andrea Zanzotto / 1945» è seguito, a penna blu, da un'interessante indicazione numerica: «58 poesie di cui 32 scartate». Sopra alcuni degli *incipit* delle liriche compare già con un leggero tratto di matita un «si», volto a segnalare l'apprezzamento dell'autore e forse la precoce intenzione di pubblicare tali componimenti.

⁸¹ Si elencano qui i nomi o gli avvii di alcune delle poesie contenute nelle carte pavesi, precisando tra parentesi eventuali divergenze nel titolo rispetto alla raccolta del '51: *La stella della primavera* (*Indizi e luna*), *La patria* (*Là sovente nell'alba*), *La terra salva dalle acque* (*Salva*), *La primavera di Santa Augusta* (*Primavera di Santa*

I.6 Nove liriche disperse

A Treviso, tra i libri appartenenti alla collezione dell'antiquario Giuseppe Vanzella, giace un *unicum* pressoché dimenticato e tuttavia ragguardevole per lo studioso del primo Zanzotto: si tratta del volume *Poeti contemporanei*, edito a Milano nel 1938 per la casa editrice Quaderni di poesia. L'antologia, oltre ad accogliere scritti di Giovanni Cattani, Aldo Vallone e di numerosi altri, ospita al proprio interno nove liriche del giovanissimo – non ancora diciassettenne – Andrea Zanzotto, verosimilmente le prime da lui redatte (eccezion fatta per l'*Inno a Venezia*, scritto intorno al 1933, e per alcuni componimenti di natura storiografica).⁸² Non più ristampate e destinate quindi all'oblio, le poesie sono state riproposte però nel 2013 all'interno del numero 59 della rivista «I Nuovi Samizdat» e offrono la possibilità di confrontare i *Versi giovanili* con risultati letterari addirittura anteriori e, sin da un primo sguardo, più “immaturi”. Ciascuna di queste liriche è dotata di un titolo proprio, per lo più semplice e composto di una sola parola, che costituisce già un valido accenno al contenuto e che non appare in fondo lontano dallo sviluppo tematico e iconografico dei successivi *juvenilia*. Nell'ordine, si incontrano le poesie *Caducità*, *Ultimo sogno*, *Desiderio*, *Autunno*, *Rose di settembre*, *Sentieri*, *Meditazione*, *Sagra* e *Forse*. Sin da una rapida lettura si avverte come i primissimi esperimenti poetici di Zanzotto risentano dell'influsso pascoliano⁸³ e crepuscolare, sintomo di un evidente legame con la tradizione letteraria da cui l'autore solo negli anni a venire saprà gradatamente svincolarsi, innovando la poesia – nelle opere più tarde – sia al livello linguistico e formale, sia ampliandola ad altri ambiti dello scibile. Caratterizzano i nove componimenti la forte regolarità ritmica, l'abbondanza delle rime perfette e facili (la cui presenza a confronto è rara all'interno dei *Versi giovanili*), le frequenti iterazioni (talora anaforiche) e il ritmo piuttosto veloce e incalzante, dato dal periodare lineare e breve, ma anche dalla ricchezza di esclamative e interrogative. Varia è la lunghezza dei testi, alcuni dei quali vedono protagonista la quartina

Augusta), *Adunata e ritirata* (*Adunata*), *8 dicembre* (*Immacolata*), *Le carrozze gemmate*, *Viaggio a Fener* (*Arse il motore*), *La deserta stagione* (*Assenzio*).

⁸² Un'allusione a queste poesie è in ZANZOTTO 2009b, 64.

⁸³ I novenari di matrice pascoliana che ancora compaiono nei *Versi giovanili* sono invece equilibrati dal nuovo modello ermetico, che Dal Bianco ritiene proprio «assunto in funzione anti-pascoliana» (DAL BIANCO 1999, 1390). L'avvicinamento ai versi ha luogo per intercessione di un nipote di Giovanni Pascoli, conosciuto a Pieve di Soligo, che reca in dono a Zanzotto alcuni libri di poesia dello zio.

a rima alternata,⁸⁴ forma scelta da Zanzotto anche per la stesura di altre liriche almeno sino a *Vocativo* (1957). Per quanto concerne la lunghezza dei versi, prevalente è il novenario pascoliano con accenti di 2^a-5^a-8^a, talvolta intervallato da ternari e senari (a tal proposito, colpisce per la sua eccezionale regolarità *Caducità*), ma non mancano poesie con versi più lunghi, come *Rose di settembre* – che si compone di dodici endecasillabi – o *Ultimo sogno*, peculiare esempio di metrica alessandrina che spicca a causa della rima doppia (interna e finale di verso), in alcuni casi disposta secondo una collocazione chiastica:

Solo quegli occhi azzurri... due strani fiordalisi...

Solo fiocchi sussurri e fremiti improvvisi.

Venivano lontani gemiti nella sera

Soffiava la nera aria in brividi strani

La poesia, di cui si è voluta riportare unicamente l'ultima strofa (vv. 21-24), possiede in altri punti sporadici ma nitidi segni di leopardismo (come nel verso «Giungeva piano, tardo, col vento un suon di squille», la cui clausola costituisce un calco da *Il passero solitario*, v. 29). Da una lettura integrale della lirica si evince inoltre il tema dell'amore, che si intreccia con il motivo cromatico (l'azzurro degli occhi) e con lo scenario notturno (il «viale oscuro» e la «nera aria»). Il desiderio della fanciulla – benché declinato in vario modo all'interno dei testi – rappresenta una costante di questa produzione zanzottiana, tanto da conferirvi l'aspetto di un esile canzoniere d'amore, in cui l'io lirico canta con tono dimesso e autocommiserativo la perdita della speranza e la lontananza dal soggetto femminile ancora ricercato e ricordato con affetto.⁸⁵ Il *topos* petrarchesco si realizza spesso nella congiunzione ideale tra *eros* e *thanatos*, ravvisabile nella conclusione di *Meditazione* (vv. 13-20):

T'ho chiamata chiamata chiamata

Fino all'ultimo soffio di voce:

Ma la voce era stanca e velata.

Oh! Non sai quanto dura è la croce!

⁸⁴ Si tratta delle liriche *Desiderio*, *Sentieri*, *Meditazione* e *Forse*.

⁸⁵ È lo stesso Zanzotto a ricordare così, molti anni più tardi, questi suoi primi scritti: «In ciò che scrivevo, pesava una specie di petrarchismo filtrato attraverso Pascoli, con effetti addirittura lagnosi. [...] ci trovo, sì, una piccola maestria nel combinare le rime, ma soprattutto il predominare del tema dell'eterno rimpianto, declinato su un registro dolciastro, ultrasentimentale...» (ZANZOTTO 2009b, 121).

Forse era meglio un giorno morire
Prima che tanto t'avessi ad amare
Prima che tanto avessi a soffrire
Forse era meglio dileguare.

Le tenebre che oscurano la realtà richiamano implicitamente il buio della morte anche nella poesia *Sentieri* (vv. 21-32):

Che tu accolga le lacrime amare
Nella tua mano di rosa!
Un istante con te sognare
Dove la sera è più ombrosa.

Ed andare per l'infinito
Silenzio lontano lontano
Per un piano ancora fiorito
Tenendoci insieme per mano!

Un istante, solo un istante!
Che tu poscia vanisca laggiù:
Cali sul cuore anelante
La notte che non s'apre più.

In questo caso l'adesione alla lirica tradizionale prevede il recupero di immagini canoniche, come l'accostamento tra la fanciulla e la rosa. Il fiore diviene un dono invano offerto all'amata in *Rose di settembre*, poesia dal carattere delicato e puerile:

Sono tornato a cogliere le rose
Ultime di settembre, bianche, bianche:
Ancor tutte fragranti e rugiadose
Ma un po' reclinati, un po' diafane e stanche.
Ultimi fiori delle sfiorite airole
Nati all'ultimo palpito di sole!
Fiori che colgo e non so a chi donare
Che al petto tu non li vuoi più portare...

Meglio staccarli, nel fuggente vento
Ad uno ad uno i petali d'argento!
Meglio che il vento se li porti via
Poi che tu non li vuoi fanciulla mia.

E ancora, in *Forse* (vv. 1-8, 21-24):

Forse questo cuore
Poteva darti qualcosa,
Forse tra le mie spine
Era nascosta una rosa.

Rosa piccola e sola
Ma piena di pura rugiada:
Poteva darti la gioia
Di fare insieme la strada.

[...]
La mia rosa muore tra le spine
La rugiada piano esalerà.
La mia strada senza la tua mano
Lunga sarà quanto l'eternità.

La centralità del tema amoroso si correde però di sviluppi collaterali, che concernono in particolare la riflessione esistenziale – come nel parallelismo tra la vita del ragno e quella umana condotto in *Caducità*, che lascia intendere la vanità dell'esistenza e del «travaglio infinito» (v. 12) – e l'attenzione verso il paesaggio e il paese, qualità propria dello sguardo dell'autore che risalta sin da questi versi giovanili. Allo stato d'animo malinconico corrispondono il calare della sera e il cambiamento stagionale, tratteggiati con una tendenza bozzettistica che rivela la predisposizione del poeta all'espressione pittorica tramite il mezzo linguistico, benché i componenti a quest'altezza appaiano ancora “monocromatici”, in parte privi di profondità. All'autunno che «scende / Con i suoi brividi freddi nel cuore» (*Meditazione*, vv. 9-10) Zanzotto dedica in particolare le prime quartine di *Desiderio*, oltre alla lirica omonima, caratterizzata dalla giustapposizione di brevi sequenze descrittive in cui la terra si mostra desolata e ormai vuota, colpita dalla calamità

del maltempo e dalla notte. Per l'interesse e l'evoluzione (specialmente formale) che questo tema ha nei componimenti successivi, *Autunno* viene presentata qui nella sua interezza, conservando i refusi tipografici che hanno accompagnato il testo sia all'interno dell'antologia del '38, sia nella sua più recente uscita in rivista:

E. grave il cielo.

Sognano nella nebbia

(Si intravedono appena)

Le colline di piombo.

Gli alberi immobili e neri.

Folla immensa e muta

Si confondono all'orizzonte.

S'eleva dalla biade

Una nuvola di bisbigli:

Sulle grige strade

Cade qualche foglia

Dai lunghi filari di tigli.

S'avvicina la notte. Nel cielo

L'ombra s'addensa pian piano.

Abbrividiscon gli alberi di gelo

Sopra l'immenso piano.

Sul piano non un passante

Le case con chiuse e mute.

Ad un tratto una raffica gigante

Vien dalle lande perdute

Strappa a vortici tutte, tutte le foglie:

S'odono gemere nella notte nera

Ma non si vedono più. Sono andate

Sole, sparse nell'infinita bufera.

Capitolo II

Commento ai *Versi giovanili* di Andrea Zanzotto

Ballata

La data di composizione di questa prima poesia posta in apertura ai *Versi giovanili* di Andrea Zanzotto non è conosciuta con precisione, ma è circoscrivibile – parimenti agli otto testi seguenti – al biennio 1939-40.

Diversamente da quanto sembra preannunciare il titolo, il componimento si rivela metricamente assai lontano dalla forma della ballata. Protagonisti della poesia sono gli elementi naturali – usuali in tutta la produzione di Zanzotto – che afferiscono al *bosco*, popolato qui da lepri e scoiattoli, principale “*refrain* tematico” individuabile tra la prima e la seconda strofa. Il movimento fugace degli animali, reso anche mediante l'accostamento lessicale e la struttura polisindetica, conferisce rapidità al dettato, che subisce un evidente rallentamento in prossimità dell'idillico paesaggio lunare introdotto nella terza strofa. Nel medesimo punto si registra il momentaneo passaggio dall'ambiente esterno alla dimensione domestica (unico elemento antropico nel testo) e, con esso, dall'irrequieta vitalità all'apparente calma. Una nuova minaccia («l'ombra del diluvio», v. 13) incombe tuttavia, cosicché il silenzio è forse da leggersi come presagio di un evento procelloso, già anticipato dalla presenza dell'aggettivo «impaurita» (v. 5). Attraverso le varie strofe si delinea inoltre una progressione temporale degli eventi, data in particolare dal contrasto tra il passato remoto della prima strofa e il tempo presente dei versi successivi. Un'immagine affine a quella offerta da questo componimento risiede nella quinta quartina di *Bucolica* (in *Vocativo*): «Ah, ma tra poco volgerà da fragili / dubbiose piogge l'ombra a noi, tra piante / e foglie, donde ieri bevvero agili / lepri in tremanti abissi acqua tremante...» (vv. 17-20).

Proponendo un raffronto tra *Ballata* e *Après le déluge* di Rimbaud (breve racconto allegorico sull'idea di rivoluzione), Sandra Bortolazzo avanza una possibile lettura della poesia in senso civile e identifica il pericolo imminente con il nuovo conflitto mondiale [Bortolazzo 2002, 370-371].

ANALISI METRICA: La poesia si compone di quattro strofe, la prima di quattro versi, le seguenti di tre, che conferiscono al testo l'aspetto di un "sonetto imperfetto". Ogni strofa è sintatticamente isolata, nonostante l'ellissi del punto fermo che si immagina posto al termine della penultima terzina. I versi sono di lunghezza medio-breve: dal settenario al novenario nelle prime due strofe, dal quinario al novenario nelle successive (secondo uno schema di 8-5-8 e di 6-9-6 sillabe). Si tratta di versi in prevalenza sciolti, con l'unica eccezione della parola-rima identica *lepri* (vv. 2 e 6), richiamata per assonanza al verso 10 (*leggeri* e dall'adiacente *vermi*). Un'ulteriore assonanza interna avvicina *fuga* (v. 7) a *luna* (v. 8) e al precedente *sussulta* (v. 6), la cui insistenza sulla [u] appare connotata in senso fonosimbolico, riecheggiando l'*acqua impaurita* (v. 5) e anticipando il *diluvio* (v. 13) finale. Nell'ultima strofa risuona inoltre il vocalismo *a – i* (*alti, animali, leggiadri*).

Piume verdi fu il bosco
e le tonde irrequiete lepri
e gli scoiattoli a schiere
bevvero nella fontana.

Or quell'acqua impaurita 5
odora e sussulta di lepri
di molli scoiattoli in fuga.

Giace la luna sul colle
e nella casa
tacciono i vermi leggeri 10

In profili alti
di animali leggiadri ride
l'ombra del diluvio.

1-4. Nel loro habitat boschivo, gli animali si abbeverano presso una fonte d'acqua. Nell'apparente tranquillità dello scenario, l'irrequietudine delle lepri introduce una nota di tensione,

approfondita nelle strofe seguenti. **1. Piume verdi fu il bosco:** il componimento si apre con un'evidente analogia, esito di una compenetrazione tra mondo animale e vegetale: gli alberi e gli uccelli sono percepiti come un'unica entità, per cui la consistenza delle piante appare leggera e delicata, mentre alle piume è conferito il colore verde tipico del fogliame nella bella stagione. **2. lepri:** segno vitalistico, la lepre è un animale ricorrente nel bestiario zanzottiano. L'aggettivo «tonde» trasmette un'immagine di positività e benessere in parte contraria a «irrequiete». La suggestione potrebbe essere leopardiana, data anche la presenza della luna al verso 8: «O cara luna, [...] / danzan le lepri nelle selve» (*La vita solitaria*, vv. 70-71). **3. scoiattoli:** altro animale che attraversa l'intera produzione di Zanzotto, lo scoiattolo viene associato dall'autore all'attitudine dei poeti, i quali «spargono ovunque nei loro testi quelle poetiche-lampo, quelle minime-massime autogiustificazioni o “rivelazioni”, le dissimulano al modo di certi animali che possono nascondere ciò che raccolgono di più prezioso, ad esempio il cibo (come gli scoiattoli)» [Zanzotto 1999, 1311]. Si tratta di un'immagine che evoca *Al bivio* (in *Dietro il paesaggio*), dove uno scoiattolo è ritratto nell'atto di lasciare «il fragile cibo» (v. 36). Ma proprio *Al bivio* e le «stelle settentrionali» di cui si legge avvicinano le parole di Zanzotto alla produzione hölderliniana, ove a sua volta il poeta ricorre all'identificazione con uno scoiattolo: «Wo ich froh, wie das Eichhorn, spielt' auf den lispelnden Aesten» [E come uno scoiattolo giocavo lieto tra i rami fruscianti] (*Der Wanderer, Die Horen*, v. 67). Di Zanzotto è anche la neoconiazione «scoiattolizzare» ne *La Beltà* (*Sì, ancora la neve*, v. 31). **4. fontana:** in senso etimologico, è da intendere come una fonte d'acqua naturale.

5-7. L'incipit della strofa «Or» pone in rilievo il netto stacco temporale e il concomitante passaggio da una situazione di stasi al movimento, che anima i medesimi soggetti già apparsi. Si coglie una sottile eco da Luzi: «s'illumina il palmento acre di lepri / fuggitive dai boschi delle mente» (*Bacca*, in *Avvento notturno*, vv. 15-16). **5. acqua impaurita:** richiamando sul piano semantico la *fontana* con cui si chiude la strofa precedente, l'*acqua* crea con quest'ultima un legame di *capfinidad*, sottolineato dal deittico *quell(a)*; all'acqua, inoltre, è attribuito (quasi per ipallage) il sentimento di paura provato dagli animali che, fuggendo, si immagina possano attraversare la *fontana*. **6. odora e sussulta:** un nuovo senso, l'olfatto, si accosta alla vista, alla quale è in prevalenza delegata la percezione della scena. **7. molli:** duplice è l'interpretazione possibile per questo aggettivo, che può fare riferimento all'aspetto bagnato che il manto del piccolo mammifero acquisisce a causa del contatto con l'acqua o, diversamente, alla semplice morbidezza del suo pelo. Questa seconda ipotesi di lettura è richiamata da un verso di *Dietro il paesaggio* (componimento eponimo della raccolta del '51): «hanno lasciato fuggire in un riverbero / un tiepido coniglio di pelo» (vv. 18-19).

8-10. Con un rapido cambiamento di prospettiva, lo sguardo si sposta dapprima verso una contestualizzazione più ampia in cui domina la luna, per la presenza della quale si delinea uno scenario notturno, poi nel particolare di una casa. **8. Giace la luna sul colle:** si tratta di una chiara ripresa leopardiana, come dimostra l'affinità con l'inizio di verso «Posa la luna» (*La sera del dì di festa*, v. 3), ma anche con le immagini che segnano l'incipit di *Alla luna* («O graziosa luna, io mi rammento / Che, or volge l'anno, sopra questo colle», vv. 1-2), riecheggiato inoltre in *Dietro il paesaggio* («O fortunosa luna», da *Balsamo, bufera*, v. 23); la posizione in fine di verso di «colle» ricalca l'*Infinito* (v.1). Il motivo del *colle*, centrale in Leopardi, viene perciò ereditato da Zanzotto, innegabilmente suggestionato dal suo paesaggio natale. E con simile (nonché eccezionale) assiduità si manifesta l'istanza lunare, di cui si contano cinque apparizioni nei *Versi giovanili*, che con ricorrenza altrettanto elevata è presente nelle raccolte successive, sino a divenire l'oltraggiata protagonista de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. **10. tacciono:** si avverte nel silenzio una tensione, un

senso di attesa nei confronti di un evento, di un giudizio finale. *vermi*: stupisce forse nel componimento la scelta dell'autore di adoperare un termine scarsamente letterario come «vermi», sito nel punto più profondo dell'inferno dantesco (*If* XXXIV, v. 108, citato poi da Zanzotto nel verso conclusivo di *Stagione delle piogge*, in *Meteo*). In realtà il vocabolo è qui privo di una forte valenza morale. Si può convenire con quanto scrive Dal Bianco nel suo esile commento a *Ballata* [Dal Bianco 1999, 1392] che esso alluda alla pratica della produzione del baco da seta, ancora piuttosto diffusa in Veneto e in particolare nell'area trevigiana nei primi decenni del Novecento. Si giustifica perciò l'adiacente aggettivo «leggeri», che rimanda all'impalpabilità della seta stessa. In una carta dattiloscritta d'autore, il verso è differente e produce un effetto allitterante nella strofa: «la luce tace in reti leggere».

11-13. È la strofa più enigmatica della poesia, fondata sull'accostamento di due sentimenti opposti, l'uno positivo e l'altro negativo. **11.** *profili alti*: l'espressione – variante della precedente lezione «figure alte» – suggerisce una lettura di ordine pittorico dell'intera scena, per cui gli «animali leggiadri» sono quelli ritratti da Giovanni Zanzotto nella parte superiore delle pareti del salotto (poco sotto il soffitto), che nutrono la fantasia poetica del giovane figlio [Bortolazzo 2002, 370-373]. **12.** *ride*: semanticamente riconducibile agli «animali leggiadri», è invece da riferire all'*ombra*, soggetto da cui è slegato per inarcatura. L'accostamento tra il verbo e la minaccia imminente si mostra piuttosto antitetico e potrebbe costituire un ulteriore debito letterario, dal momento che la risata sprezzante di fronte al pericolo è già in Leopardi: «E se periglio appar, con un sorriso / Le sue minacce a contemplar m'affiso» (*Il pensiero dominante*, vv. 51-52), ma anche «alle nere ombre sorride» (*Bruto minore*, v. 45). **13.** *l'ombra del diluvio*: è la minaccia di un nubifragio o di una maggiore catastrofe. L'eco rimbaudiana a «l'idée du Déluge» [l'idea del Diluvio] che si legge in *Après le déluge* (*Illuminations*) è qui piuttosto forte e chiama in causa altre co-occorrenze tra i due testi: «lièvre» [lepre], «maison» [casa], «étang» [stagno] e «eaux» [acque], «merveilleuses images» [splendide immagini], «la Lune» [la Luna]. *ombra*: sostantivo di elevata frequenza nella poesia zanzottiana, indica l'oscurità delle nuvole e del cielo foriero di pioggia, ma anche, con richiamo ai «profili alti», una zona più nera nella ridente immagine che orna le pareti della stanza.

Esigue nevi i rami

La poesia costituisce il primo di una copiosa serie di ritratti dedicati alla stagione invernale e alla neve, temi che conoscono un progressivo sviluppo sino a divenire centrali ne *La Beltà*, e per i quali Zanzotto risente dell'influsso di Hölderlin (si vedano, per esempio, *An den Aether* e *Mnemosyne*). È forse il primo segnale della meteoropatia del poeta, assai sensibile alla variazione delle temperature e perciò infastidito da un clima eccessivamente rigido e ventoso, così come dalla canicola estiva. La neve, al contrario, è apprezzata per la sua *perfezione* e per il senso di protezione che genera nell'uomo.

Il componimento segue uno sviluppo temporale distinto in tre fasi. Nella prima, ambientata in un passato imprecisato, l'io lirico si aggira solitario in un paesaggio desolato, le cui sole presenze visibili sono alberi coperti da un leggero manto di neve e «mesti cespugli». Un improvviso cambiamento del tempo verbale porta tuttavia l'attenzione verso il presente: nell'atto di vagare ancora per quelle zone boschive, il freddo pungente dell'inverno prende il sopravvento e avvolge il soggetto lirico, il cui cuore agitato sobbalza per l'impulso dell'aria. Il ritmo lento conferisce alle parole un senso di fine ineluttabile e ormai non più procrastinabile, espresso dal verso conclusivo «Io tra poco sarò come la pietra», dove la scena si proietta in un futuro prossimo. Che si tratti della vera e propria cessazione di ogni stimolo vitale o di una chiusura emotiva di natura depressiva, un triste destino incombe ormai sull'io lirico, che sembra segnato dall'impossibilità di opporvi resistenza.

In questa poesia Sandra Bortolazzo individua un debito nei confronti della lirica *Ein Winterabend* di Trakl, dalla quale Zanzotto riprende il paesaggio innevato e il volgere della sera, ma soprattutto la figura del silenzioso errante e la pietrificazione dei suoi sentimenti: «Wanderer tritt still herein; / Schmerz versteinerte die Schwelle» [Silenzioso entra il viandante; / il dolore ha pietrificato la soglia] [Bortolazzo 2002, 385].

5-7. Dall'ambiente esterno il *focus* passa alla persona incarnante l'io lirico, nello specifico alle sue *mani*, le quali si stringono sopra il petto quasi a trattenere il fremito del cuore, che sussulta al ritmo del vento. **5. fredde**: l'anadiplosi conferisce rilievo all'aggettivo e quindi alla sensazione di freddo corporeo, su cui Zanzotto insiste in più luoghi della sua poesia: «io guardo || freddo || il freddo» (*Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, v. 8), «gira la giostra blu con tre ragazzi freddo / sagra vino vuota aprile freddo / luna inarcata in un sospetto freddo / [...] / bambini lunapark spesine spento cine freddo / acquisti d'emergenza emergenze freddo» (*Sovraesistenze*, in *Pasque*, vv. 51-53, 55-56). Si noti il quasi bisticcio di «Fredde» con il successivo «strette», sempre rivolto alle *mani*. **7. venti strani**: sembra scorretto attribuire all'aggettivo il semplice significato di 'insoliti', propendendo invece per 'venti stranieri', settentrionali. Il vento di Tramontana, proveniente dal Nord, porta infatti con sé il clima freddo e ostile che caratterizza il componimento. **8. Io**: in anafora con il verso 3, il soggetto viene posto nuovamente in primo piano, quasi a stabilire la peculiarità del suo destino. *come la pietra*: similitudine conclusiva dal tono a tutti gli effetti lapidario, che rimanda all'assenza degli impulsi vitali e al *rigor mortis*. L'associazione semantica è piuttosto comune e compare in almeno un altro luogo zanzottiano: «le impietrite / verità della mia mente defunta» (*I compagni corsi avanti*, da *Vocativo*, vv. 25-26). L'immagine rievoca il «cor di sasso» di Leopardi (*La vita solitaria*, v. 67) e, del medesimo, la clausola finale del *Frammento XXXIX*: «Taceva il tutto; ed ella era di pietra» (v. 76). Infine, come nota Sandra Bortolazzo [Bortolazzo 2002, 385], simili co-occorrenze lessicali si leggono nel *Porto Sepolto* di Ungaretti: «Come questa pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata // Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede» (*Sono una creatura*, vv. 1-11), «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso» (*I Fiumi*, vv. 13-15).

A una morta

Il componimento è un tenero compianto rivolto alla piccola sorella Angela, scomparsa prematuramente nel 1937. Il forte legame tra il poeta e la figura femminile defunta è rivelato soltanto a una prima lettura del testo, mentre esso non viene reso esplicito dal titolo *A una morta*, nel quale prevale tragicamente il senso di perdita irrimediabile. Secondo Stefano Dal Bianco, il titolo della poesia è un calco da *A une passante* e *A une Dame créole* di Baudelaire [Dal Bianco 1999, 1392]; tuttavia, titoli allocutivi affini si trovano anche in Rimbaud (*A une Raison*), in Leopardi (*A un vincitore nel pallone*, *Alla sua donna*, *A Silvia ...*) e in Hölderlin (*An eine Rose*, *An eine Verlobte*), autore anche della breve lirica *An meine Schwester* [A mia sorella]. A differenza di questi, il titolo zanzottiano appare però più forte, data l'assenza di ulteriori specificazioni oltre al mero articolo indeterminativo: *A una morta* pone infatti l'attenzione sul nuovo *status* della bambina e dunque sull'impossibilità definitiva di un ritrovamento, come nel leopardiano *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi*.

La mancanza della sorella, avvertita dal poeta, genera in lui il rimpianto per ciò che i due non hanno potuto condividere. Egli, allora, si lascia cullare da un sogno irrealizzabile e immagina l'impossibile ritorno di Angela, il suo improvviso *nostos* verso il paese natale: spetta quindi al fratello maggiore renderle noti i cambiamenti intercorsi durante la sua assenza. Con un tono elegiaco dolce e dimesso, l'io lirico si rivolge direttamente alla fanciulla, con la quale stabilisce un dialogo fittizio, e le racconta di come anche il paesaggio, dopo la sua morte, abbia subito delle trasformazioni, andando incontro a un fenomeno di desertificazione: delle «campanule rosa» che abbellivano la *stazione* resta solo un lontano ricordo. Parimenti, il cambiamento degli «orari dei treni» sottolinea che il piano temporale è irrimediabilmente mutato.

la preferenza – di stampo hölderliniano – per i luoghi appartati e solitari, ove egli può abbandonarsi al contatto primigenio con la vegetazione e con la neve. **1. saltimbanchi:** sono la prima apparizione umana che si incontra nei *Versi giovanili* di Zanzotto. A causa del diverso stato d'animo, essi si collocano in antitesi rispetto all'io lirico, che preferirebbe infatti fuggirne la vista. Come suggerisce Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1392], i *saltimbanchi* sono figure tipiche dell'opera lorchiana; d'altra parte, essi compaiono anche in Rimbaud (*Alchimie du verbe, Une saison en enfer*) e nelle *Elegie Duinesi* di Rilke (dove sono protagonisti della quinta elegia). Una nuova suggestione pittorica potrebbe inoltre venire da Picasso, che in alcuni suoi dipinti ritrae soggetti circensi. Per la distanza frapposta nel componimento tra l'io lirico e i saltimbanchi, sembra invece poco pertinente leggere questi ultimi come un *alter ego* del poeta, alla maniera di Palazzeschi (*Chi sono?*). **2. enormi voci:** dal latino *ex norma*, sono voci dal tono molto forte, ma anche inconsuete. Rappresentano quindi il tripudio del giovane pubblico che assiste allo spettacolo dei *saltimbanchi*, rumore che irrompe nel consueto brulichio della *piazza* e del mercato. La percezione di tali «enormi voci» genera una sensazione di fastidio e di oppressione acustica. **3. filari intristiti:** il luogo di ritiro dell'io lirico coincide con l'ambiente naturale. I *filari* rimandano al territorio pievigino e ai vitigni, presenze ricorrenti in Zanzotto che tornano già nella poesia *Gli ornamenti sereni delle viti*, ove tuttavia traspare un'immagine armonica del paesaggio. Qui, al contrario, i *filari* sono detti «intristiti», a designare forse la già avvenuta potatura delle piante, generalmente eseguita nella stagione invernale (e dunque in sostanziale accordo con la *neve*). Ma l'aggettivo induce anche ad avanzare una nuova interpretazione: i *filari* potrebbero corrispondere alla serie di cipressi collocata da tradizione presso il camposanto, attuale dimora della sorella. **4. verrei con te:** è l'io lirico a volersi recare dalla sorella. Il verbo “venire”, che descrive la direzione del movimento di avvicinamento, avvalorata l'ipotesi che si tratti di *filari* di cipressi. *tra la neve:* è l'unico riferimento temporale nel testo e rinvia alla stagione invernale. Caricata di un valore memoriale e simbolico assai forte – identificandosi con la purezza dell'infanzia e con i giochi con cui fratello e sorella hanno potuto dilettersi insieme in tenera età – la neve ne *La Beltà* prefigura altresì il destino dell'uomo e di ogni creatura mortale: «Che sarà della neve / che sarà di noi?» (*Sì, ancora la neve*, vv. 1-2), «e la neve saliva saliva – e lei moriva» (*ivi*, v. 63). Lungi dall'assumere per questo una valenza negativa, la neve è associata *in primis* allo stato di quiete, in quanto essa dà vita a una dimensione ovattata che si oppone alla *piazza* e attenua le «enormi voci» da questa provenienti. **5-9.** La comunicazione tra l'io lirico e la sorella sembra avvenire attraverso due modalità differenti: la facoltà della parola è delegata al poeta, mentre alla fanciulla è data la possibilità di esprimersi unicamente per mezzo dello sguardo e dei sospiri. Bortolazzo individua un ricordo pascoliano da *La tessitrice*, dedicata alla donna amata scomparsa: «E non il suono d'una parola; / solo un sorriso tutto pietà» [Bortolazzo 2002, 378]. In *Vocativo* una più recente lirica originatasi dal ricordo della sorella accenna al silenzio della defunta («Se con te, sorella, se in tua vece / giacendo corpo di vetro [...] / se il tuo silenzio col mio mutato avessi», *Impossibilità della parola*, vv. 1-2, 8); anche lì sia la neve sia la pietà permangono come soggetti di riferimento. **5. Tutte le cose ti racconterei:** il desiderio di dare notizia alla sorella degli eventi accaduti dopo la sua scomparsa convive con la necessità da parte dell'io lirico di esternare i propri pensieri e il proprio stato d'animo. L'intera sequenza, in quanto scena immaginifica, si regge sull'uso del condizionale presente. **6. che qui furono, che avresti amate:** il verso si mostra scisso per mezzo di una cesura centrale in due emistichi caratterizzati da una struttura parallela («che [...], che») e composti da cinque sillabe ciascuno (con applicazione della sinalefe nel secondo emistichio). *qui:* il deittico è collocato in posizione forte del verso. Il luogo in questione non viene meglio precisato, ma si propende per ritenerlo slegato dagli ambienti citati precedentemente nella poesia e per identificarlo invece con il paese *natio* oppure, in senso più generale, con la terra popolata dai

vivi, opposta al nuovo regno in cui risiede la sorella. **7.** *tu sgraneresti gli occhi stupiti*: l'espressione metaforica "sgranare gli occhi" è di uso comune e piuttosto colloquiale, perciò ben si addice al dialogo con la sorella. L'aggettivo «stupiti», attribuito per metonimia agli *occhi*, indica l'emozione provata dalla bambina e manifestata mediante lo sguardo. **8.** *ma*: la congiunzione avversativa è reiterata, in anafora con il verso 3. *forse*: elemento dubitativo tipicamente leopardiano (si veda, per esempio, il *Canto notturno*), sottolinea il carattere ipotetico-illusorio della scena. *sospirando*: l'azione è di memoria dantesca, riecheggiata anche nell'atteggiamento pietoso di Beatrice e nel richiamo agli occhi: «Ond'ella, appresso d'un pio sospiro, / li occhi drizzò ver' me con quel sembiante / che madre fa sovra figlio deliro» (*Pd I*, vv. 100-102). **9.** *di me mostreresti pietà*: l'inizio del verso e la sua nota allitterante suonano come allusioni al sonetto petrarchesco posto in apertura ai *Rerum vulgarium fragmenta* («di me medesimo meco», in *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, v. 11); nello stesso componimento tornano anche i *sospiri* e la *pietà*. **10-14.** Lo sguardo si sposta su alcuni particolari del paesaggio e sui cambiamenti che solo l'io lirico ha potuto osservare. **10.** *quel tempo*: è il tempo ormai lontano anteriore alla morte di Angela. L'espressione rievoca un noto passo leopardiano: «Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale» (*A Silvia*, vv. 1-2). **11.** *sarebbero*: si assiste qui all'inversione del normale ordine sintattico della frase e alla presenza dell'*enjambement* (caso unico nell'intero componimento). Si giustifica l'uso del modo condizionale concependo anche gli ultimi versi della poesia come prosecuzione di quel vagheggiato resoconto offerto alla sorella. *gli orari dei treni*: l'immagine rinvia agli elementi cittadini presenti all'inizio del testo (la *piazza*, le *voci*). Nell'espressione può tuttavia leggersi anche il segnale di una partenza; il fatto che gli *orari* siano *mutati* suggerisce inoltre l'avanzare di un nuovo ordine delle cose. **12-13.** *la stazione lieta / di campanule rosa*: ornata dalla circostante infiorescenza delle piante, la *stazione* in passato sembrava suscitare serenità in chi la osservava. La fioritura estiva delle *campanule* si oppone quindi all'aspetto desertico assunto ora dalla *stazione* e alla *neve* ove cerca rifugio l'io lirico. La distanza – di natura stagionale – tra le due situazioni trova corrispondenza nel divario tra ciò che precede e ciò che segue un evento nodale, rappresentato dalla perdita della sorella. L'assenza dei fiori afferisce quindi alla simbologia della morte e, in effetti, le delicate *campanule* estive ricordano la fragilità della fanciulla, a cui rimanda anche il *rosa*: il colorismo di Zanzotto diviene qui piuttosto esplicito. Un ulteriore legame tra la sorella e un fiore (proprio una rosa) compare in una lirica di *Dietro il paesaggio*: «quella ch'era bambina e sorella / dalla sua casa / comprende e vede / l'antico gelo dei monti, / si stringe al petto il cuore / esile come rosa» (*Indizi e luna*, vv. 8-13). Una prima redazione della poesia si contraddistingue per l'assenza della virgola alla fine del verso [Pautasso 2011, 574]. Se le *campanule* compaiono nelle montaliane *Occasioni* (*Infuria sale...*, v. 2), "lieto" è anche parola-rima de *La casa dei doganieri* (v. 7). **14.** *deserta, percorsa dal vento*: benché caratterizzata dall'accostamento asindetico e nominale, la chiusura del componimento possiede un ritmo lento, dovuto alla tortuosità fonica del verso. L'aggettivo «deserta» si colloca in antitesi rispetto a «lieta» e sottolinea il cambiamento del paesaggio, in cui irrompe un vento freddo e ostile, segnale di annichilimento oltre che marcatore temporale (come, nuovamente, ne *La casa dei doganieri* di Montale).

Villanova

Nella poesia si staglia un quadro fortemente allegorico, caratterizzato da elementi che si presentano con una notevole frequenza, talora non concordi tra loro o pienamente antitetici. Ne conseguono perciò evidenti iterazioni lessicali – che coinvolgono *in primis* il *sole* e la *neve* – dalle quali emerge una costante tensione tra la luce e le tenebre, il sereno e il maltempo, ma anche tra la *gioia* e il *dolore* dell'uomo. Il titolo, come spiega l'autore nelle note che chiudono la raccolta, fa riferimento a una località: Villanova, infatti, è una frazione di Sernaglia della Battaglia, comune posto a breve distanza da Pieve di Soligo che diede i natali al poeta Giocondo Pillonetto. Il nome del paese compare in forma modificata su una carta dattiloscritta dall'interessante ed evocativo titolo *Villaneve*, che propone – con sporadiche varianti autografe per lo più non accolte in seguito – il medesimo testo qui presentato.

Le prime tre strofe del componimento si delineano come giustapposizione di frasi di estrema brevità, in cui dominano alcune componenti visive e le sensazioni che ne scaturiscono. L'*ekphrasis* iniziale, espressa interamente al tempo presente, recupera il motivo leopardiano della *Quiete dopo la tempesta*: «Passata è la tempesta / [...] Ecco il sereno / Rompe là da ponente, alla montagna; / Sgombrasi la campagna / [...] / Torna il lavoro usato. / [...] / Ecco il sol che ritorna, ecco sorride / Per li poggi e le ville» (vv. 1, 4-6, 10, 19-20). È lo stesso Zanzotto a raccontare – in riferimento alla poesia *Nel mio paese* della raccolta *Dietro il paesaggio* – che «tutti quelli che scrivono del senso di gioia che si può provare al ritorno del sole dopo un temporale, si trovano davanti la grande ombra di Leopardi, che non è poi un'ombra ma un fantasma luminoso» [Zanzotto 1999, 1268]. L'immagine positiva delle prime due quartine, nelle quali la felicità sopraggiunge con le ridenti condizioni meteorologiche, viene però turbata dall'*ombra* lesta che segue i passi dell'uomo, e sfocia nella constatazione della precarietà della *gioia*, effimera quanto la neve al sole. La riflessione che occupa la terza stanza chiude l'idillio e sposta l'attenzione su uno scenario serale futuro, contraddistinto dal motivo dell'attesa e del ballo, che riporta la memoria a Leopardi. Questa volta, però, sotto le immagini di una festa si cela l'eco lontana de *Il sabato*

del villaggio, ai cui versi «Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre / Giù da' colli e da' tetti» (vv. 17-18) potrebbe rimandare anche l'incipit di *Villanova*. Nell'alternanza dei tre momenti – descrittivo, riflessivo e predittivo – è rappresentato quindi il piacevole intervallo tra la cessazione di una difficoltà e il manifestarsi di un nuovo sconvolgimento. Tale periodo di tregua può coincidere con qualche ora fugace di luce solare, con la stagione primaverile oppure, riprendendo l'espressione in uso ne *Il sabato del villaggio* (v. 48), con uno «stato soave» della vita.

Dal Bianco definisce la poesia «a metà strada fra Gatto e Luzi» sul piano tonale e lessicale [Dal Bianco 1999, 1392].

ANALISI METRICA: Il componimento si sviluppa in cinque quartine (ad eccezione della strofa centrale più breve, di soli tre versi), ognuna delle quali sintatticamente conclusa. La struttura del periodo è in prevalenza asindetica e numerose sono le unità frasali che occupano appena uno o due versi. Tutte le strofe possiedono una certa regolarità metrica: i primi tre versi sono di misura compresa tra l'ottonario (di cui si annoverano sette presenze) e l'endecasillabo; un unico caso può generare ambiguità nel computo, ovvero il verso 9, che si propende per ritenere un settenario (optando per la sinalefe tra *pura* ed *è*). I versi conclusivi sono invece sempre quinari, con accenti di prima e quarta o di seconda e quarta. L'elevata presenza all'interno del componimento di parole reiterate collocate in posizione finale di verso genera alcune rime identiche (*neve*, vv. 1 e 11; *sole*, vv. 6, 7 e 10). Anticipato già al centro del primo verso, *sole* riecheggia in *sale* (v. 12) ed è inoltre in assonanza con *fulgore* (v. 2) e *dolore* (v. 8, a sua volta in quasi-rima con *ora* del verso precedente), ma anche con *come* (v. 11). L'intreccio lessicale si rivela pertanto considerevole ed è coadiuvato dalla rima interna *vedute : acute* (vv. 17-18) e dai legami fonetici tra il terzo e il quarto verso della poesia: l'allitterazione della consonante velare (*colli / candidi*) si affianca al ripetuto gruppo “nasale + dentale” (*candidi splende* e, con dentale sorda, *ardente*).

Torna il sole dopo la neve.

Nel piano è fulgore e luce.

unirsi per divenire tutt'uno; i raggi solari conferiscono un colore argenteo e azzurrino alla fredda neve, che si trasforma in un vivido bagliore. **4. candidi:** l'evidente inarcatura è sottolineata per la rarità con cui la spezzatura dei sintagmi ricorre nel componimento, nel quale, come si è detto, i versi sono in prevalenza sintatticamente conclusi. L'aggettivo «candidi» è ancora una volta riferito alla neve (cfr. *Esigue nevi i rami*, v. 2).

5-8. Nel paesaggio descritto è introdotta la presenza dell'uomo, incarnata in un «noi» indefinito. La vitalità e l'assenza di dolore sono ciò che caratterizzano l'uomo nei momenti di solarità. Il primo distico ricorda alcuni versi di Trakl («Nell'ore solitarie dello spirito / è bello camminare al sole / lungo i gialli muri dell'estate», *Helian*, vv. 1-3). **5. sotto i piedi:** prosegue così in questa strofa l'opposizione tra i due piani, alto e basso, precedentemente sviluppata sulla base della dicotomia tra *sole* e *neve*, *piano* e *colli*. *corre l'ombra:* incede a una velocità sostenuta l'*ombra* dell'uomo, elemento oscuro e inquietante rispetto alla luminosità circostante. L'*ombra* è l'indizio di ciò che ha preceduto il ritorno del sole, ma è anche presagio delle *nuvole* e delle tenebre che sopraggiungeranno. Dal momento che l'*ombra* è proiettata sul terreno proprio nel punto posto *sotto i piedi* dell'uomo, si immagina che il sole possa essere situato allo zenit: si tratterebbe di conseguenza del meriggio (a cui corrisponde per antonomasia l'«ora del sole»). **6. noi camminiamo nel sole:** si assiste qui a un chiasmo rispetto all'ordine sintattico del verso precedente, imitato nel contenuto ma con delle rimarchevoli *variationes*. In confronto alla velocità con cui avanza l'*ombra*, l'uomo procede infatti più lentamente, forse a causa del peso corporeo che porta con sé, di cui l'*ombra* è invece priva. Per quanto concerne l'identità del soggetto lirico «noi», esso può riferirsi all'intera umanità o solo a una parte di essa, con la quale l'io lirico condivide la propria situazione. Inoltre, non è da escludere che tali compagni possano essere alcuni degli abitanti di Villanova. È l'aggettivo «vivi», collocato nel verso seguente, a far propendere per la prima interpretazione. Il passo ricorda un'immagine montaliana che compare negli *Ossi di seppia*: «E andando nel sole che abbaglia» (*Merigiare pallido e assorto*, v. 13), testo a cui rimanda anche la prevalenza della forma metrica quartina. **7. Per noi vivi:** all'iterazione del pronome personale si unisce un'ulteriore informazione sul soggetto della lirica: si tratta di coloro che sono *vivi* (fisicamente o intellettualmente), informazione non secondaria e posta in rilievo per la posizione tonica che occupa nel verso. **8. non è dolore:** ha luogo la temporanea cessazione di un rovello interiore. La percezione dell'infelicità umana si placa perciò nella tregua offerta dal sole. La lezione di Montale pare quindi rovesciata: è il sole, non la pioggia, a ristorare l'animo umano. Si confronti per esempio con *Gloria del disteso mezzogiorno*, “osso” dedicato al meriggio.

9-11. La concatenazione delle strofe prosegue con il recupero di motivi lessicali già usati. Il *focus* è questa volta l'antitesi tra la gioia e la sua improvvisa scomparsa, già ricordata da Montale nel secondo “osso” breve del dittico dedicato alla felicità: «Felicità raggiunta, si cammina / per te su fil di lama. / Agli occhi sei barlume che vacilla, / al piede, teso ghiaccio che s'incrina; / e dunque non ti tocchi chi più t'ama» (*Felicità raggiunta*, vv. 1-5). Bortolazzo individua nello scioglimento della *neve* il «soccombere inevitabile della poesia così come l'uomo la realizza», e lo pone a confronto con lo smarrimento esistenziale e poetico in *Esigue nevi i rami* [Bortolazzo 2002, 386]. In una prima redazione del componimento, la strofa era una quartina al pari delle altre: «Pura è la nostra gioia / nata a dileguare al sole / sulle ignorate vie montane / come la neve». L'espunzione nei *Versi giovanili* risponde alla volontà esplicitata dall'autore, il quale propone *in fieri* ulteriori varianti in seguito non accolte e perciò dimenticate, relative al diciassettesimo verso e, in particolare, proprio a questa strofa: «Quando le campane lo diranno / è il mesto crepito dei ceppi / riflesso d'incendio che tu / in fredde acque, solo, vedrai». **9. Pura:** con l'utilizzo della tecnica dell'anastrofe, il poeta

porta in primo piano la purezza della gioia avvertita. L'aggettivo – che richiama il candore della neve – è riconducibile all'innocenza dell'età giovanile; esso induce altresì a pensare che l'ilarità non sia corrotta da alcuna *ombra* o che di quest'ultima, in quanto celata «sotto i piedi», non si abbia piena coscienza. *nostra gioia*: nel possessivo «nostra» torna il riferimento al soggetto «noi» della strofa precedente. Interessante è il recupero del termine «gioia», di origine francese e di considerevole ricorrenza nella letteratura italiana delle origini. **10. nata a**: l'impiego di tale costrutto è già in Dante («Non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?»; *Pg X*, vv. 124-126). Esempi affini si possono ricavare anche dal repertorio leopardiano: «Italia mia, / Le genti a vincer nata» (*All'Italia*, vv. 18-19), «nato a perir, nutrito in pene» (*La Ginestra*, v. 100). *dileguare*: dal latino *deliquāre*, nel senso di 'liquefare', il verbo pertiene particolarmente al campo semantico della *neve*, introdotto con la similitudine del verso 11, riecheggiante *Pd XXXIII* («Così la neve al sol si disigilla», v. 64).

12-15. Una scena di festa ambientata nel futuro interrompe la constatazione della caducità della gioia. L'attenzione sembra ora spostarsi sull'attesa di un momento piacevole che avrà luogo probabilmente la sera stessa. Il soggetto lirico è ancora quel *noi* indefinito più volte incontrato, del quale, tuttavia, si suppone facciano parte solo individui di genere maschile, data l'estraneità con cui si osservano le *fanciulle*. **12. Scenderemo**: ripetuto in posizione finale al verso 14, comunica il moto affine del *noi* e delle *fanciulle*, diretti verso il medesimo luogo di incontro. *in corsa*: la concitazione per l'evento festivo ricorda lo spostamento rapido dell'*ombra* (v. 5), per descrivere il quale si era infatti adoperato il verbo «correre». *alle sale aperte*: il senso di apertura è rafforzato dal vocalismo *a – e*, ribattuto nel verso successivo. **13. dalle finestre**: l'espressione anticipa la percezione di estraneità che si sviluppa nella strofa seguente: la scena appare fruibile unicamente con lo sguardo, come sottolinea il verbo «vedremo». **15. a chi le attese**: l'uso indefinito della preposizione «a» è presto prediletto dall'autore, che provvede di propria mano a modificare la versione dattiloscritta, ove si legge «per chi le attese». Viene infine reso esplicito il tema dell'attesa.

16-19. Calata la sera, l'io lirico si definirà nella sua esclusione rispetto al gruppo (*noi*), del quale si era invece in precedenza ritenuto parte. Il *sole* e la *luce* lasciano posto alle tenebre notturne e al *gelo*. Un *explicit* simile compare anche in una poesia in quartine di *Dietro il paesaggio*, giocata sulla contrapposizione tra «la gente già adorna di festa» (*Immacolata*, v. 8) e l'io lirico: «Io soltanto, nel tardi, quando / ognuno sarà nelle occulte stanze, / vedrò l'ombra taciturna/ e la neve che v'indugia azzurra» (vv. 13-16). **16.** Il verso, costruito sulla base dell'accostamento di sequenze avverbiali, possiede un andamento anapestico e suona piuttosto franto, pressoché singhiozzato. *In quel tempo*: torna il deittico temporale già incontrato in *Esigue nevi i rami* («Da quel tempo», v. 10), riferito tuttavia questa volta a un momento futuro. *in disparte*: la posizione appartata e isolata del soggetto lirico è un elemento ricorrente in Zanzotto, ma nuovo in questo componimento. **17. vedrò, non vedute le nuvole**: la lezione precedente, risalente alla prima redazione del testo, prevedeva l'inserzione di una virgola dopo «vedute» («vedrò, non vedute, le nuvole»). Il recupero del verbo già utilizzato al verso 14 è qui sottolineato per mezzo del poliptoto. All'io lirico appariranno allora visibili le *nuvole*, definite «non vedute» perché non notate dagli altri e anteriormente neppure da lui. Potrebbe essere proprio la posizione isolata e singolare a permettergli di accedere con lo sguardo a ciò che prima gli era precluso, le *nuvole* appunto, dietro le quali si celano l'arrivo del maltempo e la scomparsa del sole (con la relativa simbologia), presagio quindi di infelicità. Una delicata eco fonica unisce le parole «vedute» e «nuvole». **18. Sarà il gelo**: interpretabile non solo come abbassamento della temperatura (motivato per altro dal cielo coperto e dall'ora serale), il *gelo* può indicare per metonimia una condizione di morte o di vuoto, di smarrimento – in accordo con lo *stordimento*

finale. *nelle danze acute*: la scelta di questo aggettivo è particolarissima, forse da associare alla rapidità dei movimenti e alla musica di accompagnamento al ballo. **19.** *lo stordimento*: l'assenza del verbo – per il quale si rimanda al precedente «sarà» con l'accezione di 'arrivare', 'calare' – conferisce un senso di sospensione alla conclusione del componimento. Quasi un *exeunt* dalla scena del ballo, lo *stordimento* equivale alla sensazione che prova sia chi esegue le rotazioni e i passi di danza, sia chi si limita a contemplarli incantato. Si propende per annoverare in quest'ultima schiera l'io lirico, data la sua collocazione «in disparte». Il termine ha un'altra presenza in Zanzotto: «Raccolgo, è certo, nel bello dello stordimento, / col più granulato impetrare / quanto v'è di silenzio – ed è tanto» (*Anticloni, inverni, III*, in *Fosfeni*, vv. 1-3).

Nell'era della silenziosa pace

Di soli sette versi disposti in due strofe separate, si tratta della poesia più breve della prima sezione dei *Versi giovanili*. Pur nel suo aspetto conciso, il componimento spicca per la ricercatezza formale e la ricca aggettivazione (con quattro coppie “aggettivo + sostantivo” e un unico caso in cui il determinato precede il determinante, al verso 6).

Difficile è stabilire la precisa ambientazione, data la presenza di elementi naturali usuali in Zanzotto (*valli, monti, vento*), che appaiono – più che in altri testi – calati in una dimensione astratta e allegorica. Con l'uso del presente atemporale, a indicare una condizione stabile e non soggetta a modificazioni, il componimento sembra dischiudere il confine tra più realtà differenti, la prima delle quali riconducibile a un altrove paradisiaco. Il silenzio che regna nella prima strofa si protrae nel clima di torpore e lentezza della seconda, nella quale torna anche il motivo dell'attesa, già annunciato all'interno della poesia precedente. Un evento – forse nefasto e inevitabile – pare destinato a stabilire un nuovo *ordo universalis* e a mutare il cammino dei viandanti, «sospinti dallo stimolo del vento». Caratterizzati da passività e inespressività, essi rappresentano le uniche creature viventi, dietro le quali potrebbe celarsi un ritratto dell'intera umanità. Alla pace edenica raffigurata nella prima strofa segue dunque uno sconvolgimento che conferisce allo scenario un aspetto piuttosto infernale, da interpretare, secondo quanto suggerisce Sandra Bortolazzo, come l'«irruzione della storia nell'esistenza dei placidi paesi sonnolenti» [Bortolazzo 2002, 389]. Richiamando due elementi fondamentali già presenti in *Esigue nevi i rami*, vale a dire la condizione di erranza dell'uomo e la pressione esercitata dal vento, gli ultimi versi della poesia sembrano alludere alle condizioni sperimentate dalle anime nell'inferno dantesco: così, se i «viandanti dai passi gravi» rievocano alla memoria talune schiere di dannati (come gli avari e i prodighi), lo «stimolo del vento» potrebbe essere un sottile riferimento alla lussuriosa «bufera infernal, che mai non resta» del quinto canto dell'*Inferno* (v. 31). Si registrano infine alcune co-occorrenze lessicali tra questa poesia e la lirica hölderliniana *Der Wanderer*, già menzionata in relazione a *Esigue nevi i rami*: accanto alla figura del viandante, comuni sono il vento

(«Luft»), le montagne («Gebirge»), la valle («das blühende Thal»), il sonno di ferro («der eiserne Schlaf»).

ANALISI METRICA: La poesia si presenta suddivisa in due strofe rispettivamente di tre e di quattro versi, ognuna delle quali sintatticamente conclusa. La varietà metrica delle prime poesie zanzottiane è qui appianata in favore del novenario (vv. 4 e 6) e dell'endecasillabo (vv. 1, 2, 7 e, considerando in questo caso il dodecasillabo in qualità di endecasillabo ipermetro, anche v. 5). Da tale bipartizione metrica un solo verso rimane escluso, ovvero il terzo, data la sua natura di quinario sdrucchiolo. Un'unica figura fonica compare all'interno della prima strofa, che si compone di versi sciolti: si tratta dell'allitterazione della fricativa [v] in *vitrei villaggi* (con recupero quasi anagrammatico in *valli*, v. 2), la quale appare piuttosto simile al successivo «vicus villaggio» de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (v. 36) e contribuisce a velocizzare il ritmo della poesia. Considerevoli legami fonetici si ravvisano invece nella seconda strofa del testo, caratterizzata dalla rima imperfetta *monti : correnti : vento* (vv. 4, 5 e 7), risuonante anche in posizione interna nelle parole *viandanti* (v. 6) e *sospinti* (v. 7). Una debole allitterazione si incontra nel quinto verso (*con le – correnti*), mentre il successivo è costruito interamente sulla base dell'accostamento vocalico di *a* e *i*. Infine, la chiusura della poesia presenta – specialmente in posizione di *ictus* – considerevoli iterazioni fonetiche.

Nell'era della silenziosa pace
vitrei villaggi nelle aperte valli
del cielo nascono.

I sonni in figura di monti
aspettano con le celate correnti 5
i viandanti dai passi gravi
sospinti dallo stimolo del vento.

1-3. Con un tono di assoluta serenità, si delinea il sorgere di puri e cristallini villaggi collocati in un altrove celestiale. Nonostante il tempo presente («nascono»), non si manifesta con chiarezza il rapporto tra la situazione descritta e l'*hic et nunc* del poeta. **1. era:** il vocabolo suggerisce un tempo piuttosto dilatato, escluso tuttavia da una connotazione storica. *silenziosa pace:* un profondo senso di quiete è trasmesso dall'uso associato dei due termini, perfettamente coerenti sul piano semantico. L'espressione, che nel contesto appare piuttosto positiva, lascia però trapelare un velato senso di morte: la lettura del passo oscilla pertanto tra la beatitudine, coincidente con l'appagamento dello spirito, e l'estremo riposo di coloro che non sono più in vita. La *pace* rappresenta altresì un perfetto contraltare rispetto allo sconvolgimento bellico a cui la seconda strofa potrebbe fare riferimento. Il silenzio infine, nel suo porsi al confine tra la parola e il vuoto, esercita un fascino su cui Zanzotto si sofferma in più luoghi della sua produzione. **2. vitrei villaggi:** sono paesi cristallini, forse imbiancati dalla neve, ma soprattutto, come conferma il verso seguente, eterei. In una seconda accezione, l'aggettivo potrebbe designare un mondo immobile o inconsistente, rarefatto al pari delle nuvole e trasfigurato nella dimensione sopraelevata della poesia. *aperte valli:* un'immagine edenica irrompe sulla scena. L'aggettivo, già adoperato in relazione alle *sale* nel componimento *Villanova* (v. 12), sembra qui indicare il dischiudersi del cielo ad accogliere i *villaggi*. Le *valli zanzottiane*, forse debitrice di quelle di Leopardi (nei cui *Canti* è infatti ricorrente l'impiego di tale termine), sono legate in *enjambement* alla specificazione del luogo di appartenenza: benché site in un possibile aldilà, esse si collocano agli antipodi rispetto alla dantesca «valle d'abisso dolorosa» (*If* IV, v. 8) e si distanziano dall'espressione salmodiale *in hac lacrimarum valle* (nella quale, come è noto, la valle di dolore simboleggia la vita terrena). **3. nascono:** unico verbo della sequenza, esso è posposto in chiusura di strofa, a ricordare nel costrutto latineggiante alcune carducciane *Odi barbare*.

4-7. Dati il netto cambiamento dello scenario e la conversione della pace in un clima di attesa carico di tensione e di negatività, il preciso rapporto tra le due strofe si rivela nel complesso oscuro. Non si può escludere che ad avvicinare le due dimensioni spazio-temporali siano i *viandanti*, la cui erranza potrebbe costituire la condizione precedente il loro arrivo nei «vitrei villaggi» o, al contrario, essere conseguenza di un improvviso allontanamento da uno stato edenico, magari provocato dalla guerra. La poesia potrebbe avere altresì valenza onirica, cosicché la *pace* coinciderebbe con il sonno. **4. I sonni in figura di monti:** con l'aspetto di rilievi montuosi, i sonni – forse, latinamente, i 'sogni' – appaiono quali incontrastabili creature mitiche. La concretizzazione del sonno e la sua inserzione all'interno di questa similitudine appaiono interessanti alla luce delle considerazioni condotte in merito alla prima strofa: il sonno – come da tradizione – diviene una forma di *exitus*, conforto per i *viandanti* in quanto cessazione del loro cammino; a lui è dunque delegata la possibilità di riportare questi ultimi allo stato di quiete, alla «silenziosa pace». **5. celate correnti:** nascoste oltre i sonni-monti, come se volessero garantire l'effetto sorpresa, le *correnti* d'aria attendono il passaggio dei *viandanti*. Le *correnti* danno luogo a una *variatio* rispetto al consueto sostantivo «vento» – che già compare nel verso conclusivo – e sembrano agire in direzione contraria ad esso. **6. passi gravi:** la caratteristica dei *viandanti* posta in risalto è la loro *pesanteur*, indice della fatica con la quale proseguono il cammino, portato avanti per forza d'inerzia o per impulso esterno (lo «stimolo del vento»). La lentezza del loro movimento, che rievoca i petrarcheschi «passi tardi et lenti» (*Rvf* 35, v. 2), aumenta il senso di attesa e la tensione della scena. **7. sospinti:** è l'azione del vento a trascinare gli uomini, provocandone l'avanzamento (o, a seconda della direzione della corrente, il loro arretramento). In contesto non completamente dissimile e ancora una volta in *incipit* di verso, il termine ritorna in un componimento di *Vocativo*: «stai nella

luce / immodesta e pur vera / nella luce inetta ma credibile, / sospinto nella vita» (*Ineptum, prorsus credibile*, I, vv. 9-12). *stimolo del vento*: si tratta dell'incitamento, della diretta spinta operata dal vento nei confronti degli uomini. Parola con cui si conclude anche la lirica *A una morta*, il *vento* – come preannunciato nel cappello introduttivo – richiama alla memoria il quinto canto dell'*Inferno*. Ad avallare l'ipotesi di un collegamento con il passo dantesco è proprio la presenza di «sospinti», che compare nell'appassionata narrazione di Francesca da Rimini («Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso», vv. 130-131). Recuperando l'analisi di Bortolazzo, che ha visto in *Nell'era della silenziosa pace* l'ingresso della storia nei fatti umani, assai pertinente appare quindi l'immagine finale della bufera, metafora degli eventi bellici che sarà impiegata poi da Montale come titolo della sua raccolta uscita nel 1956.

Nei giorni delle insonni primavere

L'avvio del componimento ricalca *l'incipit* di *Nell'era della silenziosa pace* sia nella struttura sintagmatica, sia sul piano metrico. Spetta infatti di nuovo a un endecasillabo aprire il discorso poetico, che recupera – quasi mediante un legame di *capfinidad* – l'immagine del *vento* con cui si è interrotta la poesia precedente, richiamata inoltre da «insonni» per la sua affinità con «I sonni» (v. 4). Parimenti a *Nell'era della silenziosa pace*, anche *Nei giorni delle insonni primavere* possiede una nutrita e preziosa serie di aggettivi, in cui in prevalenza il determinante precede il determinato (cinque casi). Questa volta, tuttavia, al centro della scena è posto l'io lirico, che conduce una previsione su ciò che avrà luogo nel futuro, nella stagione primaverile foriera di nuovi amori. Si dischiuderanno allora le soglie di una diversa dimensione dell'esistenza, alla quale tuttavia l'individuo non avrà ancora accesso e che gli resterà in fondo oscura e impenetrabile. La solarità cui alludono i primi versi è velata dall'ombra della dimenticanza («febrili amori / dimenticati») e dall'indefinitezza della visione («oscuri vestiboli / interminabili cortili»), cosicché l'intero componimento rimanda alla duplicità del reale, nel quale alla speranza si contrappone un senso di smarrimento e di vacuità. Eppure, nel futuro considerato, la negatività – rappresentata dalle *nubi* e dal *nulla* – è relegata in un luogo differente e lontano. È forse il vento, assimilabile allo Zefiro primaverile, a spazzare via quelle nuvole, assicurandosi quindi una funzione vitalistica altrove negata. Dal Bianco associa la poesia al modello metafisico di De Chirico [Dal Bianco 1999, 1393].

Una versione anteriore e assai più lunga del componimento si legge nelle carte dattiloscritte del giovane autore: «Nei giorni in cui la primavera / è insonne bambina / terrò, appoggiato / sotto le mura / delle umane città / e sotto la terra del cielo / il sole sulle ginocchia / come un agnello d'argento. // Il più soave e raro amore / trapelerà con ogni fibra / del mio cuore / gonfio di tepido verde / di umide piogge grige. // Nei vestiboli delle case / sarò dimenticato / con gli abiti oscuri dell'inverno, / chiuso in stanze d'odore / avrò dolcezza di vivanda / lungamente preparata. // La mattina nuda di fili / e d'aspri venti / si verserà nell'acqua /

può escludere che l'insonnia – disturbo che si intensifica in primavera a causa dell'aumento delle ore di luce e che per lunghi anni ha vessato il poeta – sia determinata dal rinnovato ricordo degli amori perduti (i «febrili amori dimenticati») e da uno stato di turbamento leopardiano («io doloroso, in veglia, / Premea le piume», *La sera del dì di festa*, vv. 42-43). La forma plurale suggerisce un protrarsi della situazione nel corso degli anni. Il motivo primaverile, accanto a quello notturno e all'amore, torna in almeno una lirica di *Dietro il paesaggio*: «Sul libro aperto della primavera / figura mezzodì per sempre, / è dipinto ch'io viva nell'isola, / nell'oceano, ch'io viva nell'amore // d'una luna che s'opponne al mondo» (*A foglia ed a gemma*, vv. 17-21). **2. mi verrà contro**: l'espressione segnala la direzione del vento, che sembra colpire frontalmente il volto dell'io lirico con l'intento di ridestarlo e conferirgli una nuova energia. *il vento che abbaglia*: lo Zefiro primaverile porta con sé una maggiore luminosità, indice di vitalità ma anche di un'intrinseca pericolosità. Il vento, capace di abbagliare la vista e l'intelletto, induce infatti l'uomo a *febrili* imprese amorose. Attinto dall'area semantica del sole, il verbo evoca per la sua posizione finale di verso un passo montaliano («E andando nel sole che abbaglia», *Meriggiare pallido e assorto*, v. 13), riecheggiato anche dalla presenza delle *mura*. **3. ai febrili amori**: si tratta di amori intensi e passionali o – con un'accezione negativa – di rapporti sofferti, wertheriani. **4. dimenticati**: con forte inarcatura, il termine è da riferire ai «febrili amori», che proprio l'impeto del vento sembra far riaffiorare alla memoria. Duplice rimane però l'ipotesi di lettura: potrebbe essere l'io lirico ad avere in precedenza rimosso quegli *amori* verso i quali la brezza primaverile in futuro lo rispingerà, o, diversamente, l'accesso al mondo dell'amore potrebbe rappresentare per lui un caso eccezionale, in quanto dimensione a cui gli altri uomini hanno rinunciato, ponendola ai confini della propria realtà. È l'assenza di punteggiatura al quarto verso a generare tale voluta ambiguità. **4-5. alle mura / delle umane città**: un *enjambement* separa anche questa espressione, interessante sul piano fonetico data la ripetizione della consonante laterale geminata [ll] e del gruppo vocalico u – a in presenza della bilabiale [m]. L'equivoca interpretazione si estende a questo passo, considerato il suo possibile rapporto di dipendenza da «dimenticati» o dal verbo «spingerà» – nel secondo caso, ponendosi a un pari livello sintagmatico con «ai febrili amori». **6-8. Le porte aperte lasciano intravedere dall'esterno spazi sconfinati ed oscuri. 6. Le porte aperte mostreranno**: sono forse le porte della cerchia muraria o di generici edifici urbani. La loro apertura, verosimilmente provocata dal moto del vento, non permette all'io lirico di oltrepassare fisicamente quella soglia, a cui è possibile accedere unicamente con lo sguardo, come denotano il verbo “mostrare” e le percezioni visive che seguono («oscuri», «interminabili»). L'immagine richiama, pur con differenze sostanziali per quanto concerne lo scenario rivelato oltre quell'uscio, due *loci* montaliani: «Quando un giorno da un malchiuso portone / tra gli alberi di una corte / ci si mostrano i gialli dei limoni» (*I limoni*, vv. 43-45) e «(Nuvole in viaggio, chiari / reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiusate porte!)» (*Corno inglese*, vv. 7-9, in cui il vento appariva dotato di una forza positiva). **7. oscuri vestiboli**: la nuova dimensione ha l'aspetto di un luogo oscuro, scarsamente illuminato alla vista (non vi spira perciò il «vento che abbaglia») e forse di difficile comprensione per l'intelletto umano. Un'immagine di indefinitezza è offerta in questo verso, in cui l'oscurità appare dotata di un fascino misterioso, come emerge in taluni componenti successivi di Zanzotto, ove il termine “oscuro” ricorre in ogni strofa (∞ā∞ē, in *Pasque*) o è ripetuto con una frequenza elevata («vieni, chine già salite su chine, l'oscuro, / vieni, fronde cadute salite su fronde, l'oscuro, / succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro», (*PERCHÉ*) (*CRESCA*), ne *Il Galateo in Bosco*, vv. 12-14). **8. interminabili cortili**: la vastità sconfinata del cortile interno colpisce l'osservatore. Il verso possiede un aspetto analogo al precedente e, come esso, trasmette un senso di vaghezza. **9-12. Muta il focus della scena, che si sposta verso ciò che non è visibile dalla prospettiva dell'io lirico a causa della lontananza. In**

particolare, le entità assenti sono delineate seguendo un asse verticale: dapprima l'attenzione è rivolta al cielo (e quindi alle nuvole *non vedute*), poi agli uomini e alla vanità del mondo terreno. **9.** *Nubi azzurrognole come ghiaccio*: le nuvole, portatrici di pioggia e simbolo perciò dell'inquietudine umana, sono descritte *in absentia* di un colore azzurro sbiadito e tenue. La similitudine con il *ghiaccio* conferisce loro opacità e le pone in relazione con la rigidità del clima invernale. **10.** Una cesura separa il verso in due emistichi, di sei e sette sillabe. *lontano*: Il riferimento spaziale è del tutto impreciso. L'avverbio, caro a Leopardi, rimanda al lessico indefinito dei versi 7-8. Così il poeta recanatese lo definiva in un'annotazione datata 21 settembre 1821: «Le parole *lontano*, *antico*, e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse» (*Zibaldone*, [1789], corsivi dell'autore). *le sentinelle*: piuttosto criptica è la comparsa di tali figure all'interno del componimento, delle quali si sottolinea la vanità del servizio svolto. Esse potrebbero costituire un accenno alla guerra che altrove imperversa e conferiscono alla poesia un tono ungarettiano: «Innalzata / di sentinella / a che?» recita infatti la prima edizione di *San Martino del Carso*, versi espunti ne *L'Allegria*. **11.** *come monumenti*: a breve distanza dalla prima, una seconda similitudine occupa la conclusione del testo, con lo scopo di rendere mediante un'immagine concreta la posa rigida e statuaria assunta dalle *sentinelle*. **12.** *al nulla fanno la guardia*: il ruolo delle sentinelle viene fortemente sminuito, ridotto al lavoro di vedetta in un *deserto dei Tartari ante litteram*. Un velo di nichilismo avvolge quindi la scena finale.

Togli dalla finestra i fiori

Un'atmosfera notturna e gelida diviene l'occasione del componimento, nel quale la *finestra*, motivo già apparso in *Villanova*, assume a principale *discrimen* tra l'ambiente esterno e quello domestico. Le basse temperature, l'oscurità e i rumori uditi in lontananza conferiscono al primo un aspetto ostile, al quale si contrappongono la protezione e il calore interni. Il poeta si rivolge perciò a un interlocutore – di cui ignota è l'identità – esortandolo a porre i *fiori* al riparo, affinché si preservino dal freddo. Ad essere perseguita è la sopravvivenza di tali piccoli gioielli naturali, che sembrano rappresentare l'unico ricordo del tempo primaverile trascorso e il simbolo del desiderio di una fioritura a venire. Cure meticolose devono quindi essere rivolte ai fiori, incarnanti la speranza in una rinascita e in un rinnovamento futuri, preannunciati dalla visione positiva con cui si conclude il testo: il cielo si mostra sereno e stellato, indizio della lontananza delle nuvole. L'antitesi tra la vitalità connaturata ai fiori e il gelo notturno è centrale nel componimento, in cui Sandra Bortolazzo legge una «allegoria dell'impotenza e fragilità della poesia rispetto alla freddezza della storia» [Bortolazzo 2002, 389]. Sara Bubola [Bubola 2015/2016, 72-73] vi rinviene invece un'eco hölderliniana e accosta questa lirica a *Hälfte des Lebens* (vv. 8-11): «Weh mir, wo nehm' ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde?» [Ahimè, dove trovare, quando / È inverno, i fiori, e dove / Il raggio del sole, / E l'ombra della terra?].

Costituita da frasi brevi e incisive, *Togli dalla finestra i fiori* si contraddistingue per le notevoli riprese lessicali interne e per la sintassi giustappositiva, che dona alla poesia un ritmo rapido e incalzante. La sospensione della scena in un tempo indefinito è resa dall'alternanza nell'uso del presente e del passato remoto, quest'ultimo prediletto nella descrizione del paesaggio e degli elementi che lo vivificano.

ANALISI METRICA: Suddivisa in due brevi strofe di cinque e di quattro versi, la poesia è contraddistinta dalla totale assenza di rime. Un unico legame – tenuto conto tuttavia della

diversa lunghezza consonantica – è ravvisabile tra le parole *oscuri* (v. 5) e *azzurri* (v. 8), che fanno eco a *fiori* (vv. 1, 8). Malgrado la scarsità di figure del suono, tre parole polisillabiche onomatopeliche di carattere espressivistico appaiono nel testo: si tratta dei verbi *abbaiarono* (v. 3), *stridettero* (v. 4) e *abbrividisce* (v. 7). Per quanto concerne la varietà metrica, si registrano quattro novenari (vv. 1, 6, 7, 9, con *ictus* di 1^a-6^a-8^a ai versi 1 e 7), due decasillabi (vv. 2 e 4, entrambi con accenti di 2^a-6^a-9^a), un settenario anapestico (v. 3) e un quinario (v. 5). Il penultimo verso è infine un dodecasillabo, spartito in due senari dalla cesura centrale.

Togli dalla finestra i fiori
 e guardali dal gelo notturno.
 Abbaiarono i cani
 stridettero le saracinesche
 nei monti oscuri.

5

Il ghiaccio già appanna la vasca,
 più non abbrividisce il pioppo.
 Togli i fiori azzurri. Chiudi la finestra.
 Quando già apparvero le stelle.

1-5. Il poeta chiede al proprio interlocutore di spostare all'interno dell'abitazione i fiori posati sul davanzale, con lo scopo di proteggerli dal freddo sopraggiunto con le tenebre. Dall'esterno provengono intanto alcune percezioni uditive. **1.** *Togli dalla finestra i fiori*: l'avvio della poesia ricorda da vicino il celebre "osso" *Portami il girasole ch'io lo trapianti*. Entrambi i componimenti si aprono infatti con un imperativo rivolto a un soggetto misterioso, non precisato nel testo, e la richiesta concerne in ambedue i casi lo spostamento spaziale di un fiore, che nella poesia zanzottiana rimane generico, mentre in quella montaliana coincide con l'eliotropio. Un'ulteriore affinità consiste nell'iterazione – con talune variazioni – della formula iniziale, qui ribadita al verso 8 («Togli i fiori azzurri. Chiudi la finestra»), che torna anche in Montale («Portami tu la pianta che conduce / dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza; / portami il girasole impazzito di luce», vv. 9-12). La vicinanza all'"osso" breve induce a intravedere dietro il "tu" una presenza femminile (potrebbe trattarsi dunque di un'interlocutrice), ma – poiché nessuna notizia è ricavabile dal testo né da altre fonti – non è da escludere che il poeta parli invece a se stesso. In merito al significato dei *fiori*, vale forse la pena di citare un interessante giudizio di Antonio Prete: «Il fiorire: irraggiamento della vita e, allo stesso tempo, figura che dice, della vita, il cerchio che la stringe, l'arco che la

designa e consuma. Tra il nascere e il morire un'efflorescenza di colori, di suoni. Il visibile e il creaturale sono in questo intermezzo: luce, espansione, infogliarsi di pensieri, cespugli di parole. L'esistenza dei singoli, e della moltitudine, è nel movimento di un fiore» [Prete 2011, 34-35]. **2.** *guardali*: 'proteggili', 'offri loro un riparo'. *dal gelo notturno*: nella produzione di Zanzotto, alla notte è spesso associato il freddo, naturale conseguenza del tramonto del sole. Il *gelo* fa riferimento altresì alla stagione rigida, richiamata dal successivo «ghiaccio» (v. 6). **3.** *Abbaiarono i cani*: primo dei verbi al passato remoto che compaiono nel testo, esso assegna valore aspettuale all'azione [Dal Bianco 1999, 1393]. L'evento infonde irrequietezza nella scena e torna, in combinazione con il «gelo notturno», nel primo componimento di *Fosfeni* («e tutto è lievitato eppure compreso nel gelo, / comprimario del gelo / [...] non abbaiare / [...] non abbaiare / ma non notte, ma sobbalzare nella notte, / [...] non abbaiare», *Come ultime cene*, vv. 5-6, 8, 12-13, 17). **4.** *stridettero le saracinesche*: con il calare della notte, ciascuno si ritira nella propria abitazione. La sola traccia di altre presenze umane è il cigolio delle *saracinesche* che si abbassano, il quale rinforza il senso di inquietudine. Nell'ordine dei costituenti, il verso possiede una struttura parallela al precedente, a cui lo accomuna anche il verbo proparossitono al passato remoto. Se il sostantivo "saracinesca" è poco usuale in poesia, assai più frequente è invece l'impiego di "stridere", alla cui fortuna contribuisce forse il suo valore onomatopeico. Non si può escludere che si tratti ancora una volta di una reminiscenza montaliana («Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo», *Cigola la carrucola del pozzo*, vv. 7-8) o leopardiana («Spente nell'imo strideran le stelle», *All'Italia*, v. 122), in armonia rispettivamente con l'ambientazione oscura e con il finale della poesia. Inoltre, ad avallare l'ipotesi di un legame di *Togli dalla finestra i fiori* con *Hälfte des Lebens* di Hölderlin è proprio tale verbo, che – come rilevato da Bubola [Bubola 2015/2016, 72-73] – compare anche nelle traduzioni di Contini del 1933 e in quella di Traverso del '37: «im Winde / Klirren die Fahnen» [nel vento / Stridono le bandiere], vv. 13-14. **5.** *nei monti oscuri*: immagine vaga e fortemente poetica, costituisce un possibile riferimento al paesaggio solighese. È quindi l'oscurità la ragione per la quale la descrizione dell'esterno è resa unicamente mediante sensazioni uditive.

6-9. Proseguono nello scenario notturno il ritratto del freddo e la richiesta da parte del poeta di portare in casa i fiori. **6.** *Il ghiaccio già appanna la vasca*: il freddo fa ghiacciare l'acqua raccolta in una vasca esterna, rendendone velata la superficie. Evidentemente la notte è già scesa da alcune ore o – come suggerisce l'avverbio «già» – le temperature sono particolarmente rigide, quasi l'inverno fosse giunto repentinamente e in anticipo sui tempi. Un rapporto metonimico lega fra loro i diversi referenti: il *ghiaccio* è la principale conseguenza del *gelo notturno*, mentre il termine «vasca» sta in realtà a indicare il suo contenuto. **7.** *più non abbrivisce il pioppo*: con una negazione di tono foscoliano posta in apertura al verso, si comunica l'acquietarsi dell'albero dovuto alla cessazione del vento (il quale tuttavia non viene menzionato in un nessun luogo della poesia). Lo stormire delle foglie somiglia infatti a un brivido che percorre l'intera fronda della pianta, ora fredda e "intirizzita" e priva di movimento. L'oscillazione del pioppo è anche nei *Tempi di Bellosguardo, III* di Montale («l'inclinarsi del pioppo / del Canada, tricuspidi, che vibra / nel giardino a ogni strappo», vv. 4-6). L'opera, edita nel 1939, non è però probabilmente nota a Zanzotto all'altezza in cui redige questi primi versi giovanili. Si confronti invece con la poesia di Zanzotto (precedente al '38) intitolata *Autunno*: «Abbriviscono gli alberi di gelo / Sopra l'immenso piano» (vv. 15-16). **8.** *Togli i fiori*: è ripreso in anafora l'incipit della poesia, rispetto al quale il luogo («dalla finestra») è qui sottinteso, in quanto ripetuto nel secondo emistichio del verso. Una formula simile compare in *Elegia e altri versi*: «questa luna, questa sera che ti manca / ti toglie i fiori e l'infinita piazza» (*Ore calanti, II*, vv. 15-16). *azzurri*: si tratta dell'unico dettaglio dei *fiori* fornito, malgrado la centralità

degli stessi nella poesia. La scelta di tale colore potrebbe essere dettata dal ricordo dei fiordalisi (anche in *Dietro il paesaggio, L'amore infermo del giorno*, v. 12) o delle veroniche che abbelliscono i prati nella stagione estiva; ma di quest'ultima l'azzurro richiama altresì il cielo limpido e sereno, la luminosità diurna custodita dai *fiore*, mentre intorno domina l'oscurità invernale. Non si può escludere un'inconscia suggestione rimbaudiana da *Les chercheuses de poux*, poesia precocemente conosciuta da Zanzotto e da lui stesso tradotta: «Elles assoient l'enfant devant une croisée / Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs» (vv. 5-6) [Lo fan sedere accanto a una finestra aperta / Dove l'aria turchina bagna un folto di fiori]. Ma un *fiore azzurro* è anche in Trakl («Eine blaue Blume», *An Novalis, Fassung (a)*, v. 4) e in Gatto («Ceruleo eterno fiore / di nuvola sul vapore», *Inverno*, in *Morto ai paesi*, vv. 6-7). In *Dietro il paesaggio* si incontra inoltre un «animale azzurro» (*Là sul ponte*, v. 18). *Chiudi la finestra*: il poeta esorta il proprio interlocutore ad adottare un comportamento affine a quello degli altri uomini, che già hanno abbassato le *saracinesche* delle loro abitazioni. È auspicata pertanto una chiusura intimistica dettata dall'esigenza prioritaria di porre a riparo i *fiore azzurri*. L'invito appare più tardi smentito dall'autore, il quale – commentando la propria lirica *Per la finestra nuova*, appartenente alla raccolta *IX Ecloghe* – dichiara in un *Intervento* del 1981: «L'apertura di una finestra è anche l'apertura di una prospettiva nuova della realtà, della vita; è simbolo della speranza di rinnovamento» [Zanzotto 1999, 1269]. In *Togli dalla finestra i fiori* la rinascita sembra al contrario risiedere in quei fragili fiori, per salvare i quali si deve essere disposti a collocarsi in una posizione straniata. **9. Quando già apparvero le stelle**: «Quando» ha il significato di 'quand'ecco' e introduce una frase dipendente dalle precedenti. La conclusione riecheggia il verso dantesco «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (*If XXXIV*, v. 139). Spetta perciò all'organo della vista riconoscere nel buio notturno un segnale di luminosità e di speranza.

Invano esorta il sacerdote

Impiegando la forma metrica della quartina e una sintassi fortemente paratattica, il poeta avvicina tra loro fugaci immagini accomunate da un senso di dolore e di inutile attesa, in un crescendo di disincanto che culmina nella conclusiva e tragica constatazione che «l'anima è già nella tomba» (v. 13). «Invano», termine che si legge nell'*incipit*, risuona nell'intero componimento come una condanna da cui l'uomo non ha più la possibilità di svincolarsi. Così la fede – nella quale *il sacerdote* incita a riporre le speranze – appare ormai insufficiente a colmare il vuoto e il dolore della vita. Riprendendo il motivo religioso della prima strofa, la successiva sembra quindi denunciare la vanità delle immagini sacre: la vera salvezza non può forse provenire neppure da loro. È la vista degli «aridi monti» a suscitare una riflessione, frutto dell'emersione di un ricordo o di una visione avuta: affiorano perciò alla mente alcune *fanciulle* – attorno alle quali è costruita la terza strofa – anch'esse riconducibili al medesimo clima languido e di sospensione. La loro essenza risiede nell'attesa di una pioggia ristoratrice che dilegui la *polvere* del freddo e sterile inverno. Il tono funebre e desolato del tredicesimo verso, indicante la vanità delle illusioni e il fallimento della speranza, è accompagnato dalla furia dei cavalli, per descrivere la quale sono usati nessi consonantici complessi («spronati», «scalpitano», v. 15). L'intero componimento, risalente al 1939, può essere letto come un «presagio della guerra vicina e imminente» [Dal Bianco 1999, 1393], richiamata in particolar modo nella quartina conclusiva.

Numerosi elementi di continuità lessicale si ravvisano nella lirica in quartine *Polvere*, appartenente alla raccolta *Dietro il paesaggio* e di poco successiva, nella quale – oltre a scorgersi in un'ambientazione invernale i *monti* (vv. 5-6) e una *tomba* (v. 10) – compaiono alcuni passi affini. Un interessante confronto coinvolge infine il breve racconto *Segreti della pioggia*, redatto nel 1947 e poi confluito nella prosa *Sull'Altopiano*: «Sotto la pioggia azzurra [...] usciranno allora dalle case e dalle vetrine tutte le fanciulle, la cui naturale bellezza apparirà completata dalla pioggia [...]. Tutto è rimasto allo stato di preparativo, tutta la festa è rientrata in se stessa, le nuvole si sono abbassate e si sono unite con il

intrizzate scaldano sulla fiamma.

L'anima è già nella tomba.

Soffia polvere il vento d'inverno.

Spronati i cavalli scalpitano

15

nelle vie della valle.

1-4. Il sacerdote – probabilmente nel corso di un funerale – prega per coloro che molto hanno sofferto e li esorta ad affrontare con coraggio la vita. La chiesa è però *deserta*, e sua unica compagna si mostra essere la *noia*. La strofa è caratterizzata da parole ricorrenti nei *Canti leopardiani*. **1.** *Invano*: l'avverbio designa l'inefficacia delle preghiere del sacerdote e dell'azione dell'uomo rispetto a qualcosa che appare già stabilito. La figura religiosa viene perciò destituita dalla propria principale funzione. **2.** *chi a lungo soffrì*: sono le persone che hanno vissuto per lungo tempo nel dolore a causa di esperienze difficili, per aver subito gravi lutti o per malattia. L'espressione costituisce altresì il primo accenno alla sofferenza portata dagli sconvolgimenti sociopolitici e dalla situazione storica. **2-3.** *nella chiesa / deserta*: l'evidente inarcatura pone in rilievo l'aggettivo, che comunica il vuoto nello spazio ecclesiastico dovuto all'assenza di fedeli. Quest'ultima potrebbe essere motivata da una crisi religiosa o, più semplicemente, dal fatto che si stia celebrando il funerale di una persona morta in solitudine. Un senso di desolazione è ad ogni modo trasmesso. **3.** *E la noia lo sorprende*: l'inquietudine – conseguenza forse della solitudine – coglie di sorpresa il sacerdote, afflitto forse dalla consapevolezza della vanità delle proprie parole. La *noia* si mostra qui concepita nel suo significato provenzale di 'senso doloroso'. **4.** *dolorosa*: con un nuovo *enjambement*, l'aggettivo è posto in anastrofe rispetto al suo determinato («noia»), al quale conferisce una connotazione particolarmente forte. Si tratta quindi di una chiara percezione del *taedium vitae*. *ed il capo gli china*: l'iterazione della congiunzione, che torna nella terza strofa, stabilisce un andamento polisindetico nel passo. Il portamento adottato dal chierico possiede un importante valore simbolico: l'atto di chinare il capo, segno di umiltà e rassegnazione, acquisisce un tono di sottomissione nei confronti della «noia dolorosa». Inoltre, lo sguardo del sacerdote, abitualmente rivolto verso il cielo e il divino, è portato ora verso il basso, a contemplare turbato i dolori e le rovine umani.

5-8. La strofa si apre con un'interrogativa, in cui il poeta – in un monologo condotto forse nelle vesti del sacerdote – si chiede a quale icona sacra potrà appellarsi per vedere esaudite le proprie preghiere. L'ambientazione è ancora la chiesa, dall'interno della quale si scorgono il profilo degli «aridi monti» e «i lunghi festoni dei fili». **5.** *santa immagine*: sono le immagini sacre, ovvero le effigie dei santi. *preci*: il latinismo dona alla domanda un aspetto aulico, a cui contribuisce l'inversione sintattica tra il verbo e il complemento diretto. **6.** *volgerò*: 'indirizzerò'. *Di tra le ogive*: la doppia preposizione costituisce una forma antiquata. Appartiene invece al lessico specialistico il termine "ogiva", che denota un elemento architettonico della chiesa corrispondente al sesto acuto. Esso sembra alludere alle finestre che presentano tale peculiare struttura. **7.** *affiorano gli aridi monti*: attraverso le alte vetrate spunta, appena percepibile allo sguardo, l'ombra dei *monti*. Alla luce dei riferimenti alla «prima pioggia» e alla stagione invernale che si leggono nelle strofe seguenti, i *monti* sono definiti *aridi* a causa della siccità o del freddo che hanno reso spoglia la vegetazione. Pur

all'interno di un luogo sacro, l'attenzione del soggetto appare perciò portata verso il paesaggio esterno, come suggerisce la quartina successiva; tuttavia, è anche possibile avanzare una differente ipotesi interpretativa e considerare i *monti* quali una raffigurazione dipinta sul soffitto o sulle pareti della chiesa, richiamando quell'interesse per l'arte pittorica già osservata nel giovane Zanzotto. **8. e i lunghi festoni dei fili:** potrebbero essere un motivo ornamentale nella chiesa, oppure – nel territorio collinare circostante e in senso figurato – i tralci delle viti. L'immagine ricorda inoltre i preparativi per una festa e riecheggia un giovanile passo montaliano: «un gruppo di abitati che distesi / allo sguardo sul fianco d'un declivio / si parano di gale e di palvesi» (*Vento e bandiere*, vv. 18-20).

9-12. Il pensiero del poeta si rivolge ad alcune giovani donne che attendono l'arrivo della pioggia, mentre si riscaldano le mani sul fuoco. Bortolazzo vi legge un richiamo alla *Piccola fiammiferaia* di Andersen e interpreta le *fanciulle* come «un'immagine struggente delle sorelline del poeta» [Bortolazzo 2002, 378]. **9. fanciulle:** già presenti in *Villanova* («dalle finestre / vedremo fanciulle scendere / a chi le attese», vv. 13-15), esse ritornano in *Polvere*, ove si legge: «Oltre il vento le fanciulle pensano / alla pioggia che non fu mai, / pesa negli occhi delle fanciulle / il riverbero delle candele» (vv. 13-16). **10. nella valle sorpresa:** la visuale sulla *valle*, posta al di sotto dei *monti*, è preclusa all'io lirico, il quale vi accede allora per mezzo del pensiero. *sorpresa:* è forse da intendere secondo un'accezione arcaica del vocabolo, ovvero con il significato di 'velata', 'offuscata' (dalla *polvere*, dalle nuvole basse e minaccianti pioggia o dal fumo prodotto dal fuoco su cui le *fanciulle* riscaldano le loro «dita intirizzate»). Ma la *valle* sarà certo colta di sorpresa anche dall'arrivo della pioggia, mancata per lungo tempo. **10-11. la prima / pioggia:** trattandosi della prima pioggia dopo un lungo periodo di assenza di precipitazioni, aumentano il senso di attesa e la funzione purificatrice e fecondatrice dell'acqua. Il motivo dell'aspettazione della pioggia è anche negli *Ossi di seppia* («La buona pioggia è di là dallo squallore, / ma in attendere è gioia più compita», *Gloria del disteso mezzogiorno*, vv. 11-12). Il fatto che all'inverno, stagione generalmente umida e piovosa, sia attribuita una siccità tipicamente estiva induce a riconoscere nella descrizione un paesaggio simbolico. **11. ancora:** si ripete un'azione che ha già avuto luogo nel passato, a indicare la prosecuzione del periodo invernale. Il verbo al presente («scaldano») ha perciò valore durativo. **11-12. le dita / intirizzate:** 'irrigiditesi a causa del freddo'. Domina nuovamente lo scenario invernale. **12. sulla fiamma:** è la fiamma di un focolare o di una candela (come in *Polvere*, ove si legge anche «Dalla fiamma la mano si districa», v. 21). Essa, simbolo di vita, si oppone al gelo.

13-16. Con brevi frasi dal tono sentenzioso si conclude il componimento. La strofa risuona in *Polvere*: «Nella sera che lacrima vetro / l'inverno affolla carri e polvere. / [...] Sotto valli e parapetti / inverno polvere di aridi carri» (vv. 7-8, 23-24). **13. L'anima è già nella tomba:** in termini ungarettiani, si constata l'avvenuta cessazione della vita e la fine delle speranze in essa riposte. Sebbene il corpo dell'uomo non sia ancora stato trasportato in cimitero (dai cavalli di cui sotto), l'anima appartiene a un'altra dimensione e il suo recupero diviene impossibile. La salvezza auspicata è oramai perduta. **14. Soffia polvere il vento d'inverno:** è infine resa esplicita la collocazione temporale degli eventi. Il verbo "soffiare" – impiegato transitivamente – attiene a un vento invernale e secco, che desertifica il terreno e il paesaggio. **15. Spronati:** l'aggettivo, anticipato rispetto al referente, sottintende una presenza umana. *i cavalli scalpitano:* lo spostamento dei *cavalli* contribuisce a sollevare nell'aria la *polvere* portata dal *vento*. Si assiste perciò quasi a un rovesciamento dell'ordine delle sequenze descritte (*hysteron proteron*). Al cavallo è rivolta – benché con accezione diversa – una poesia de *Il Galateo in Bosco* (XXX). **16. nelle vie della valle:** nel medesimo luogo in cui le *fanciulle* attendono ansiosamente la pioggia, irrompono i *cavalli*.

Un'associazione tra la guerra e la valle (di cui si offre un'immagine mortuaria) è riproposta nel componimento *Nella valle* (in *Dietro il paesaggio*).

In ciechi cortili non condurmi

Anche questa poesia, come la precedente, risale all'anno 1939 e allude all'incombente conflitto mondiale [Dal Bianco 1999, 1393]. Il ritmo è rapido e concitato, a causa della totale assenza di punteggiatura debole (compaiono infatti tre soli punti fermi, che scandiscono il componimento in altrettanti periodi).

Rivolgendosi a un interlocutore ignoto che pare corrispondere a un'istanza impersonale (forse di natura divina) e superiore all'uomo, l'io lirico esprime con un tono vagamente invocativo la propria richiesta di non essere condotto altrove, in luoghi turpi e tenebrosi, dall'aspetto inquietante. L'ostilità dell'ambientazione che traspare attraverso il lessico è rinforzata dai reiterati costrutti negativi («non condurmi», «non ho lacrime», «fa che niuno conosca»). Nonostante l'augurio di non doversi recare in quei luoghi e il desiderio di poter rimanere stabile nella sua attuale sede, il soggetto non si oppone al proprio destino e accetta il *pericolo*, verso cui egli si dirige in solitudine. Proprio tale *pericolo* rappresenta l'unica certezza, di fronte alla quale l'io percepisce tuttavia una forte angoscia: esso potrà infatti portarlo alla morte, all'annientamento finale. Si delinea così, in pochi versi, lo scenario di una battaglia, per cui il poeta immagina imminente la propria partenza. Egli dichiara allora la sua ultima volontà: non essere ricordato come eroe di guerra né come vittima, bensì essere condannato alla dimenticanza.

ANALISI METRICA: La poesia si compone di un'unica strofa di otto versi sciolti ed è caratterizzata da ampia varietà metrica. Si contano tre decasillabi (vv. 1, 5, 6) con ritmi differenti, un novenario (v. 3), un ottonario (v. 7) e un senario (v. 4). Chiude il componimento un endecasillabo (v. 8), mentre il secondo verso – di quindici sillabe – è il più lungo sinora registrato in Zanzotto. L'*incipit* della poesia è allitterante, data l'incalzante presenza della velare sorda [k] in *ciechi*, *cortili* e *condurmi*, che prosegue con *crudele* al secondo verso, ove per altro si incontra la ripetizione dei suoni consonantici [d] e [v]. Numerose all'interno della poesia sono infine le parole chiave che possiedono una [u]

fonosimbolica e che trasmettono anche a livello semantico un senso di gravezza: si tratta di *condurmi* (vv. 1 e 3), *crudele* (v. 2), *oscure* (v. 3), *lumi* (v. 4; il termine assume una connotazione negativa in relazione all'aggettivo che segue, *spettrali*), *laggiù* (v. 7), *niuno* (v. 8).

In ciechi cortili non condurmi

Dove oda la voce crudele delle bestemmie

non condurmi alle oscure case

ai lumi spettrali.

Solo contro il pericolo vado

5

non ho lacrime ma solo angoscia.

Se laggiù dovrò cadere

fa che niuno conosca il mio passaggio.

1-4. L'io lirico chiede di non essere portato in luoghi bui e *spettrali*, nei quali risuonano parole ingiuriose. Dominano in questi primi versi sostantivi preceduti o seguiti dai rispettivi aggettivi. **1.** *In ciechi cortili*: sono *cortili* oscuri, dove la luce non filtra, e perciò impenetrabili alla vista, oppure, con diversa accezione, luoghi privi di una via di uscita e da cui è difficile fare ritorno. Il seguente riferimento alla «voce crudele delle bestemmie» induce altresì a considerare la cecità morale del posto da cui il poeta rifugge, o il buio della ragione che vi dimora. L'espressione ricorda un passo di *Nei giorni delle insonni primavere* («Le porte aperte mostreranno / oscuri vestiboli / interminabili cortili», vv. 6-8). *non condurmi*: l'interlocutore detiene quindi la funzione di guida. **2.** *la voce crudele delle bestemmie*: la voce emessa dagli uomini che abitano quel cortile o che vi si riuniscono (magari per la presenza di un'osteria) è definita «crudele» a causa del suo contenuto e del tono adirato e sprezzante. L'asperità fonica di questi primi versi si accorda perciò con il loro argomento: la *voce* che si ode è triviale e conferisce alla scena un aspetto infernale. Essa è inoltre contraria al dettato poetico, in quanto «non-autentica, dissacrante, oltraggiosa» [Bortolazzo 2002, 378]. **3.** *non condurmi*: si tratta quasi di un'anadiplosi, dal momento che la tessera – contenuta alla fine del primo verso – si ripete invariata all'inizio del terzo. L'ordine rispetto all'indicazione di luogo è chiastico. *alle oscure case*: rappresenta una *variatio* di «in ciechi cortili», ma il referente sembra essere il medesimo. Come spazio di perdizione, le «oscure case» potrebbero equivalere ai postriboli. **4.** *ai lumi spettrali*: la fioca illuminazione costituisce un nuovo riferimento all'oscurità dei *cortili* e delle *case* e all'ospitalità del posto, ma l'immagine richiama anche le lugubri fiaccole dei campisanti. L'espressione è forse un'eco ungarettiana: «Ti vidi, Alessandria, / Friabile sulle tue basi spettrali / Diventarmi ricordo / In un abbraccio sospeso di lumi» (da *Sentimento del Tempo, 1914-1915*, vv. 1-4), ma rievoca altresì i «notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose» di Mario Luzi (*Strada di Creva*, vv. 29-30). **5-6.** Il protagonista della lirica si dirige da solo verso il *pericolo* e la sua agitazione è così forte da impedirgli di piangere. Stefano Dal Bianco accosta il quinto verso

al distico finale di *Arse il motore*, in *Dietro il paesaggio* («viaggiai solo in un pugno, in un seme / di morte, colpito da un dio», vv. 25-26) [Dal Bianco 1999, 1393]. **5. Solo**: collocata in posizione iniziale, la parola acquisisce particolare rilievo. Non vi è ora alcuna guida né alcun compagno, e l'uomo è lasciato solo con se stesso, abbandonato al proprio destino. *contro il pericolo*: è il chiaro indizio di una minaccia, identificata con la guerra. Il vero *pericolo* è però la morte. **6. non ho lacrime ma solo angoscia**: il pianto in cui generalmente sfocia l'affanno è qui trattenuto. L'angoscia si esplica nel concreto timore che accompagna la terribile guerra e si associa all'inesorabile *pericolo*, come già in Leopardi («Negli alterni perigli e nelle angosce / Della guerra comune», *La Ginestra*, vv. 134-135) o in Foscolo («avranno cari i pericoli, e quell'angoscia, e la morte», *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, lettera del 17 Marzo). Essa rievoca tuttavia anche l'angoscia esistenziale baudelairiana, personificata accanto alla piangente speranza: «l'Espoir, / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir» [singhiozza prigioniera / la Speranza; l'Angoscia sul mio riverso cranio / pianta, esosa e feroce, la sua nera bandiera] (*Les Fleurs du Mal*, LXXVIII, *Spleen*, vv. 18-20). Proprio all'angoscia, infine, Rimbaud dedica una delle sue *Illuminations*. **7-8. È contemplata l'ipotesi di un esito nefasto dello scontro bellico**, in seguito al quale l'io lirico chiede di non essere ricordato. **7. laggiù**: l'indicazione di luogo è vaga e designa il teatro della battaglia, posto lontano in senso geografico o concepito come tale per la sua alterità. Il deittico è un *hapax* nei *Versi giovanili*, mentre torna con maggiore frequenza in *Dietro il paesaggio*: «ed il fiume che chiama laggiù» (*Montana - IV*, v. 12), «Sono andato laggiù col fiume» (*Le case che camminano sulle acque*, v. 27), «Ecco raccolgono laggiù dalla brina» (*Al bivio*, v. 22). *dovrò cadere*: si riferisce appunto alla morte, cui il soggetto potrà andare incontro nel conflitto. Dietro il verbo “dovere” si leggono l'idea di predestinazione e la volontà irrevocabile del fato. **8. fa che niuno conosca il mio passaggio**: la conclusione del componimento si colloca a metà tra una preghiera e una disposizione testamentaria. L'io non avanza la richiesta di ricevere pietà ed essere risparmiato, né di essere onorato dopo la sua morte; egli domanda invece di restare nell'anonimato. *niuno*: pronome dalla forma arcaica che – seppur causando un effetto di straniamento nel contesto – permette al verso di mantenere il valore endecasillabico, altrimenti perduto con l'uso di «nessuno». *passaggio*: il termine sembra essere stato appositamente scelto per l'ampiezza interpretativa che offre. Esso, infatti, non indica unicamente l'attraversamento dello scenario bellico e la partecipazione a quell'impresa, ma anche il *passaggio* nell'esistenza terrena o – con significato antitetico – a nuova vita.

Figura

Con *Figura* si apre la seconda sezione dei *Versi giovanili*, caratterizzata in gran parte da poesie di lunghezza maggiore rispetto alle precedenti e dal periodare più disteso, perciò sintatticamente più complesse. Il componimento, redatto tra il 1938 e il 1939, è stato posto per ragioni cronologiche in apertura alla *plaquette A che valse?*. Proprio a causa della sua collocazione, oltre che per la sua rilevante componente allegorica, la lirica ha attirato in modo particolare l'attenzione della critica, che ha offerto interpretazioni interessanti e complementari del testo.

Il titolo preannuncia un quadro bozzettistico dalla portata simbolica, esito di una subitanea visione poetica che consiste nella possibile emersione di un ricordo o di un sogno. Il titolo e il suo intento *figurativo* evocano altresì il rapporto di Andrea Zanzotto con l'arte pittorica, che diviene centrale come stimolo per l'immaginazione e la scrittura. Oltre ad alludere a un componimento figurale, *Figura* potrebbe quindi richiamare le miniature paterne, cui già si è fatto riferimento a proposito di *Ballata*. Il sostantivo che dà il nome alla poesia – il quale torna anche al verso 19 della medesima («e le rosse labbra di figura») e che già è comparso in *Nell'era della silenziosa pace* («I sonni in figura di monti», v. 4) – afferisce infatti allo stesso campo semantico a cui appartengono i «profili alti» (*Ballata*, v. 11) e «l'ombra del diluvio» (*ivi*, v. 13), ma anche i termini «forma», «sembianza», «aspetto», «immagine», «specchio», «parvenza», «orma» e «lineamento» che ricorrono nei seguenti versi giovanili o in *Dietro il paesaggio* [Cardolini Rizzo 2013, 84]. Il vocabolo diviene nel complesso, secondo quanto afferma Claudio Pezzin, uno dei più costanti della produzione dell'autore, dal momento che si incontra almeno sino a *Pasque* («Figura. A catena qual cane, la figura», *Biglia*, v. 129). Esso testimonia pertanto la «fitta ragnatela che Zanzotto ha costruito tra i microtesti del suo sistema, con connessioni e rimandi che vanno oltre ogni schematismo e immobilismo diacronico» [Pezzin 1988, 72].

Differentemente dalle poesie sinora analizzate, in cui l'ambiente esterno e i suoi elementi paesaggistici assumono di frequente un ruolo di rilievo, in *Figura* essi si riducono al «lontano azzurro» del cielo scorto dai convitati attraverso le finestre. L'ambientazione

coincide interamente con la «casa illustre», nobile dimora impreziosita da beni di lusso all'interno della quale ha luogo un banchetto: mentre gli ospiti riflettono con leggerezza sulle loro vite, un giullare offre spettacolo di sé. Il clima di festa apparente – cui la morte si rivela infine essere tacita e nascosta testimone («muto splendido cane è la morte», v. 24) – è adombrato da taluni segnali lessicali di modello simbolista [Dal Bianco 1999, 1393], tra i quali si annoverano per certo l'aggettivo «pallidi» (v. 5), i verbi «gemono» (v. 8), «consuma» (v. 16) e l'espressione «Braci e spine premono intorno» (v. 20). La poesia, di natura prevalentemente descrittiva, presenta quindi dei tratti grotteschi, che Giuliana Nuvoli riconduce al racconto di Edgar Allan Poe *La maschera della morte rossa*, con il quale *Figura* possiede evidenti analogie (*in primis* l'ambiente aristocratico e l'epilogo funebre). Ed è nuovamente Nuvoli ad accostare questo primo componimento di *A che valse?* al testo con cui si apre la raccolta del 1951, *Arse il motore* (di poco successivo), individuando un *fil rouge* che lega le due poesie alla conclusione di *Dietro il paesaggio (Nella valle)* e alle liriche poste agli estremi di *Elegia e altri versi* [Nuvoli 1979, 17]. La terza quartina di *Arse il motore* si apre infatti con il verso «Figura non creduta di stagioni» (v. 9), ove «“figura” sta per “atto del fingere”, e quindi “finzione” stilistica, immagine astratta fino alla trasparenza [...]: una specie di autodenuncia della retorica compositiva» [Spampinato 1996, 52].

Per quanto concerne la componente allegorica della poesia, Sandra Bortolazzo – che individua nel *giullare* un personaggio risalente alla tradizione trobadorica – avanza l'ipotesi che *Figura* ritragga la decadenza della lirica occidentale e la sua stessa fine; accanto a questa, tuttavia, la studiosa propone un'ulteriore duplice lettura, ravvisando nel testo «un riferimento del poeta alla situazione del suo microcosmo familiare, che sente minacciato dalla realtà» o il «richiamo alla condizione generale umana (di cui la festa/convivio è la figura pregnante), minacciata dal disfacimento e dalla morte, ma confortata dal canto del poeta» [Bortolazzo 2002, 373].

ANALISI METRICA: Suddivisa in tre strofe di lunghezza irregolare (di dieci, nove e cinque versi), la poesia è caratterizzata da metrica libera, con versi prevalentemente di misura

e gli occhi
in cui sporge la perla
e le rosse labbra di figura.

Braci e spine premono intorno, 20
le candele
alzano mura di marmo,
sotto le mense
muto splendido cane è la morte.

1-10. È il primo spaccato di un momento conviviale che ha luogo presso una dimora signorile. Protagonisti ne divengono, accanto al buffone di corte, gli oggetti che danno lustro alla casa, il «pingue cibo» e il vino, indicatori di agiatezza economica. Se l'intera scena ricorda la petroniana cena di Trimalcione, Lucia Conti Bertini individua altresì alcune co-occorrenze lessicali con la seconda sezione di *The Waste Land* [Conti Bertini 1984b, 204-205]: «The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble, where the glass / Held up by standards wrought with fruited vines / [...] Reflecting light upon the table as / The glitter of her jewels rose to meet it, / From satin cases poured in rich profusion; / In vials of ivory and coloured glass» [Il Seggio su cui ella sedeva, come un trono brunito, / Ardeva sul marmo, dove lo specchio / Sostenuto da colonne lavorate a tralci di vite / [...] Riflettendo la luce sul tavolo mentre / Il luccichio dei suoi gioielli si levava ad incontrarla, / Versato a profusione da astucci di raso; In boccette di avorio e vetro colorato] (*A Game of Chess*, vv. 1-3, 7-10). Abbondano sin dalla prima strofa gli aggettivi. **1. casa illustre:** l'aggettivo può valere nel suo duplice significato di 'nobile' o 'splendente' (dal latino *illūstre(m)*, 'luminoso'). Alla luce di quanto segue si propende per il significato che risale all'etimo, come suggerito anche da Stefano Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1393]. **1-2. di scolpiti / avori:** per metonimia, si tratta di oggetti in avorio accuratamente intagliato al fine di rappresentare delle *figure*. Questa è la prima della copiosa serie di inarcature che si incontra nel testo. **2. di stemmi preziosi:** come si addice a un palazzo aristocratico, non mancano gli stemmi della casata, *preziosi* in quanto segno di nobiltà e prestigio e legati alla nomea della famiglia. **3. di foglie e fiori di vetro:** si conclude l'enumerazione avviatasi nel primo verso della poesia, il cui contenuto è evocato nel titolo di una lirica di *Dietro il paesaggio, Oro effimero e vetro. Foglie e fiori*, elementi naturali, sono trasposti all'interno dell'ambiente domestico nella loro versione artificiale e pregiata, ornamento forse di eleganti e antichi lampadari o candelabri in vetro. Si spiegherebbe così, con la rifrazione della luce sul vetro, l'aspetto *illustre* della casa. **4. un giullare canta:** la figura anacronistica, appartenente alla dimensione cortese e specialmente di età medievale, è quindi un cantore esperto nell'arte della voce, che si immagina accompagnata dal suono di uno strumento a corde (magari la cetra). Egli ricorda i *saltimbanchi* che si esibiscono nella *piazza* nel componimento giovanile *A una morta* (v. 1). **4-5. lungo / i pallidi conviti:** mediante la separazione della preposizione da quanto segue, si istituisce un *enjambement* forte [Dal Bianco 1997, 118]. Il *giullare*, la cui presenza è volta a intrattenere gli ospiti durante il banchetto, si pone di fronte a loro nel corso del pasto. L'uso della preposizione «lungo» ha perciò valore temporale piuttosto che locativo. Si oppone alla luminosità della casa il pallore dei *conviti*, spiegabile per ipallage come il colorito dei commensali, il cui volto scialbo preannuncia la

morte che veglia su di loro; meno probabile è invece riferire l'aggettivo all'esiguità delle portate, lettura che creerebbe disaccordo con il «pingue cibo» del decimo verso. **6.** *la lode delle mense*: il *giullare* tesse una sorta di panegirico, con il quale rende omaggio al padrone di casa e lo ringrazia dell'ospitalità e del cibo offerti. **7-8.** *su cui di rosee nevi i vasi / gemono colmi*: da riordinare: “su cui [sulle *mense*, ovvero sulle tavole imbandite] i vasi gemono [gorgogliano] colmi di rosee nevi”. *rosee nevi*: la metafora potrebbe rimandare allo schiumare del vino, che pare fuoriuscire da una fontana per ricadere in piccoli zampilli all'interno di una vasca che lo raccoglie. Il colore roseo funge da contraltare al precedente pallore dei *conviti*. La neve, distaccata dal suo ideale di purezza, sembra qui anticipare la sua mescolazione al rosso del sangue cui si assiste in *Per vuoti monti e strade come corde* e, più tardi, nell'opera *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. L'immagine comunica perciò l'abbondanza che si conviene a un lauto banchetto, di cui il vino è elemento essenziale in ogni tempo (e non manca, infatti, ne *La maschera della morte rossa* né in Petronio). Concludendo con una breve nota metrica, si osservi il parallelismo – sul piano fonetico e sintagmatico – di «rosee nevi i vasi» con «esigue nevi i rami» (*Esigue nevi i rami*, v. 1). **9.** *brilla l'aroma dell'arancio*: la sinestesia, che Dal Bianco definisce di eredità simbolista [Dal Bianco 1999, 1393], associa la fragranza del frutto o dei fiori d'arancio diffusa nell'aria con la luminosità dell'ambiente. Anche l'*arancio* e il suo colore richiamano il senso della vista, allo stesso modo del verbo “brillare”. Secondo Matteo Giancotti, il verso è un calco da Eluard («le parfum noir rayonne», in *L'amour la poésie, Comme une image*, v. 1) o da Gatto («l'odore dell'arancio», *Cielo*, in *Morto ai paesi*, v. 7) [Giancotti 2018, 264]. **10.** *il pingue cibo*: ‘alimenti grassi e unti’, ma anche ‘pasto sontuoso, abbondante’, in riferimento alla quantità delle portate. L'aggettivo pertiene all'alta società. *i calici arricchisce*: i *calici* sono riconducibili per metonimia al vino e comprovano perciò la sua presenza nel convito. Il verbo – posposto nella frase – indica la funzione del «pingue cibo» di accompagnare degnamente il vino.

11-19. L'attenzione si sposta sui *commensali*, i quali con atteggiamento meditativo portano il loro sguardo oltre le finestre, verso il cielo. Un pensiero d'amore sembra invadere la loro mente. **11.** *Ma*: l'avversativa è l'indizio di un cambiamento rispetto a quanto sinora descritto. Infatti, l'atmosfera conviviale si incupisce e assume un tono più grave. *raccolti*: ‘riuniti’, ‘custoditi’. I convitati tengono per sé i loro dolori, cui ora – quasi in un momento di raccoglimento – rivolgono il pensiero. **12.** *i nobili dolori*: sono preoccupazioni importanti, che denotano una certa elevatezza spirituale; tuttavia, possono essere definiti *nobili* anche per mera allusione al ceto aristocratico a cui essi appartengono. Dietro l'uso di questo aggettivo si intravede forse un intento antifrastico del poeta. *nel cuore*: ovvero nella leggendaria sede dei sentimenti e dei turbamenti amorosi. **13.** *per le mirabili trifore*: ‘attraverso le mirabili finestre’. Il sostantivo rinvia a un palazzo di architettura medievale, le cui finestre sono *mirabili* a causa della loro grandezza e della particolare estetica (tipicamente veneziana). Il verso mostra una speciale cura nella scelta lessicale, in merito alla quale si rileva l'accostamento di due parole proparossitone, di cui Dal Bianco sottolinea la frequente presenza nel componimento, specialmente a inizio di verso [Dal Bianco 1999, 1393-1394]. **14.** *il lontano azzurro*: ‘il cielo’. È invalso in Zanzotto l'uso di entrambi i termini, che possiedono qui l'aspetto di una tessera leopardiana. Dopo i «pallidi conviti», le «rosee nevi» e l'«arancio», prosegue in questa espressione il cromatismo del testo, elemento simbolista. L'*azzurro*, il colore per eccellenza degli occhi della donna amata, ne ridesta il ricordo, tanto che essa viene di seguito delineata nei suoi tratti fisici peculiari. Anche il concetto di lontananza è assimilabile all'assenza della figura femminile. **15.** *e l'oro dei capelli*: si propone un altro tratto caratteristico della donna nella lirica di età medievale. Ha qui inizio una sequenza polisindetica, in cui la congiunzione si manifesta in anafora (vv. 15, 17, 19). **16.** *consuma*: il rapporto d'amore – evidentemente sofferto o

non corrisposto – provoca consunzione nell’uomo e gli conferisce un aspetto travagliato. I «nobili dolori» dei commensali paiono quindi avere attinenza con la situazione sentimentale vissuta. Al medesimo verbo sono da ricondurre anche i versi successivi. *le loro sembianze*: il turbamento si riconosce già nell’aspetto esteriore di questi uomini. Delle *sembianze* – che si accordano sul piano semantico con il titolo della poesia – Bortolazzo evidenzia l’origine occitanica (dal provenzale *semblar*, ‘sembrare’) [Bortolazzo 2002, 373]. **17-18. e gli occhi / in cui sporge la perla**: l’espressione è metaforica e descrive il riverbero dello sguardo, la sua intensa luminosità. Si stagliano perciò nel ricordo dell’amata i suoi occhi, nei quali si ravvisa una nuova eco eliotiana: «I remember / Those are pearls that were his eyes» [Io ricordo / Quelle sono perle che erano i suoi occhi] (*A Game of Chess*, vv. 48-49). **19. e le rosse labbra**: sono simbolo di femminilità e di passionalità, dunque di eros, come poi in *Dietro il paesaggio* («rosse labbra», *Lorna*, v. 2) e in *Elegia e altri versi* («la bocca rossa», *Elegia*, vv. 58-59). *di figura*: si tratta del già accennato esplicito richiamo al titolo della poesia. Qui la *figura* consiste nell’immagine femminile dipinta nella mente dell’uomo e nella sua evanescenza.

20-24. Il clima diviene infine rovente e oppressivo e il momento conviviale non pare lasciare agli ospiti alcuna possibilità di fuga. **20. Braci e spine premono intorno**: gli accostamenti fonetici rallentano il ritmo del novenario, «dando luogo talvolta nella sequenza a una sorta di inerzia alla rovescia, dovuta alle difficoltà scansionali» [Dal Bianco 1997, 49]. Le *braci* e le *spine* si presentano come il correlativo oggettivo dell’ardore e della passione (in senso etimologico, la sofferenza) d’amore, ma le prime anticipano anche la fiamma delle *candele*. Il verbo comunica un’idea di angosciante oppressione: un’ombra sembra infatti cingere in un macabro abbraccio l’intero palazzo, gravando sugli uomini riuniti attorno al banchetto. **21. le candele**: sono i lumi che rischiarano la casa. In Eliot (*A Game of Chess*, v. 15) sono citate le «fiamme allungate delle candele» («the prolonged candle-flames»). **22. alzano mura di marmo**: non si elevano nella stanza iperboliche *mura* di fuoco, come si è indotti a immaginare alla lettura del verso 21, bensì «mura di marmo», materiale che potrebbe rivestire le pareti della casa, rischiarate in questo punto dalla flebile luce delle candele. Le *mura* si mostrano come un confine invalicabile, mentre il *marmo* – che trasmette una sensazione di freddezza contrastante con il calore sprigionato dalla fiamma della candela – costituisce la prefigurazione di una lapide. **24. muto splendido cane è la morte**: la metafora introduce il conclusivo apparire della morte sotto le spoglie di uno «splendido cane» che assiste al banchettare dei commensali. Sulle ragioni della scelta di questo animale si possono addurre la connotazione negativa talora assunta dal termine e il suo ruolo di veglia sugli uomini. In quanto *muto*, il cane passa inosservato e rappresenta perciò una minaccia celata, (ma si veda Montale, *Sarcofaghi*, *Ora sia il tuo passo*, v. 11). Piuttosto ossimorica è inoltre l’associazione tra la *morte* e lo splendore, probabile riferimento alla maestosità della fiera. La doppia aggettivazione e l’inversione tra il soggetto e il predicato nominale donano solennità al verso, il quale – per il richiamo alla morte – suona come un’ulteriore allusione alla *Cena Trimalchionis*, terminante con un rito funebre.

Davvero soffici pennellate

In *Davvero soffici pennellate* – composta nel biennio 1939-1940 – il poeta propone uno scenario naturalistico che ricorda, specialmente nella prima parte, la lirica di apertura dei *Versi giovanili*. Ad accomunare il componimento e *Ballata* è anche la particolare attenzione che l'autore rivolge alle percezioni visive e pittoriche, che sembrano derivate dai dipinti paterni e divengono oggetto della scrittura [Dal Bianco 1999, 1394].

La ripartizione delle strofe segue, almeno per le prime due, un criterio di ordine spaziale: all'imprecisa designazione «lassù», indicante una dimensione ove vige la serenità, occupata dalla vegetazione boschiva e dall'acqua di un torrente, il deittico «qui» con cui si avvia la seconda strofa conduce a una realtà vicina all'io lirico, contraddistinta da ostilità e da pericolosa staticità. Entrambi gli ambienti sono descritti nelle loro componenti naturali, appartenenti al mondo vegetale (*alberi, bosco, erbe*), animale (*cicale, lucertola, falchi*), o piuttosto connesse alla luminosità solare e al vento. La distanza tra i due luoghi non è però unicamente spaziale: essa concerne anche il valore simbolico degli stessi, che si traduce nel contrasto cromatico tra il verde e il grigio. I colori si moltiplicano nella terza strofa, nella quale differenti immagini sono giustapposte con lo scopo di delineare un quadro dal carattere metaforico. Tali raffigurazioni – che occupano generalmente un distico ciascuna – costituiscono la ripresa di alcuni degli elementi naturali sopra ritratti: così gli *uccelli* sono in rapporto di iperonimia con i *falchi* (e richiamano l'*incipit* di *Ballata*, «Piume verdi fu il bosco»), i *ruscelli* evocano il *fiume* e le sue diramazioni, nelle *bufere* si manifesta un forte *vento* e l'accecamento è conseguenza della luce del *sole*, a cui rimanda anche il *cielo*. Attraverso questi rapidi accostamenti di immagini è rappresentato l'intero spettro visibile dei colori, dalle variopinte piume dei volatili sino all'oscurità (v. 17) e alla luce accecante (v. 18), per concludere con l'azzurro celeste e l'*oro*. Quest'ultimo, associato alla *gioia* e dunque in opposizione alla «paura del sole», assurge a trasfigurazione del dettato poetico e diviene un motivo fondamentale in Zanzotto, che «già a questa altezza cronologica sembra apparentare lingua e paesaggio sotto una medesima insegna positiva» [Dal Bianco 1999, 1394].

ANALISI METRICA: La poesia, di 23 versi complessivi, si compone di tre strofe di diversa lunghezza. La metrica è varia, con versi che non superano la misura dell'endecasillabo (vv. 15 e 19, entrambi con *ictus* di 3^a-6^a-10^a): oltre a decasillabi, novenari, ottonari e settenari, sono presenti due senari (vv. 6, 10), due quinari (vv. 2, 23) e un quaternario (v. 12), quest'ultimo collocato in chiusura della seconda strofa e in posizione centrale rispetto al componimento. Le figure fonetiche – la cui scarsità è motivata probabilmente dalla preminenza ottica della scena – si riducono a sporadiche assonanze. Si individuano infatti corrispondenze vocaliche tra le parole-rima *fiume* (v. 4) e *fessure* (v. 10), tra *rattrappito* (v. 8) e *nido* (v. 11, in rima grafica con *pallido* al verso 2), ma anche tra *sole* (v. 11) e *code* (v. 13). Il ventesimo verso, nel quale compare l'accostamento vagamente assonantico tra *eccelsa* e *vela*, è caratterizzato dalla ripetizione del gruppo fonetico [tʃɛl] (*eccelsa, cielo*) e da un'elevata ricorrenza della laterale [l], che provoca un rallentamento del ritmo. Un simile effetto è prodotto anche dalla tessera lessicale «monti lontani» (v. 19).

Davvero soffici pennellate
di verde pallido
sono gli alberi lassù nel bosco
e la loro freschezza è un fiume
perduto in minime radici.

5

Qui cicale grigie
sono ormai tutte le erbe,
il vento si è rattrappito
lucertola delle pietre
e delle fessure
ha paura del sole ch'è un nido
d'aspri falchi.

10

Gli uccelli hanno ricche code

imago il Sol dipinge, / Ed erba o foglia non si crolla al vento, / E non onda incresparsi, e non cicala / Strider, né batter penna augello in ramo, / [...] né voce o moto / Da presso né da lunge odi né vedi» (*La vita solitaria*, vv. 26-32). Esigüe differenze si individuano tra la lezione definitiva e una redazione primitiva della poesia zanzottiana: «Qui l'erba è una cicala grigia / il vento è la lucertola / delle pietre e delle fessure / ha paura del sole, nido / di aspri falchi». **6. Qui**: il forte deittico, posto nell'*incipit* della seconda strofa, oppone questa alla precedente. *cicale grigie*: la cicala è l'insetto che allietta con il proprio canto le calde giornate estive e che Zanzotto associa in *Vocativo* al ricordo dell'infanzia e alla nascita di una sorella (dietro la quale possono tuttavia celarsi entrambe le sorelle del poeta), già adombrata dal presagio della morte: «Eri bambina, giacevi nella culla / nella fiamma delle cicale» (*Altrui e mia, II*, vv. 27-28). La vicinanza tra la cicala e l'ora del meriggio è in Montale («mentre si levano tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi», *Merigiare pallido e assorto*, vv. 11-12). Il grigio, naturale colore delle cicale, comunica l'aridità del paesaggio e trasmette un senso di scadimento rispetto all'estate. **7. tutte le erbe**: ovvero il manto erboso e i suoi fiori, ma anche, per sineddoche, il resto della vegetazione. L'associazione tra le *cicale* e le *erbe* è metaforica. **8. il vento si è rattroppito**: in conseguenza del calore del sole, l'aria si secca e si adagia al suolo al pari di una lucertola. **9. lucertola**: l'apposizione, riferita al *vento*, stabilisce un'analogia interessante tra i due referenti, che Dal Bianco definisce di stampo ermetico [Dal Bianco 1999, 1394]. La scelta della *lucertola* è motivata verosimilmente dal suo colore – che richiama le «cicale grigie» – e dalla sua pelle squamata, che suggerisce un'idea di secchezza. **9-10. delle pietre / e delle fessure**: sono i luoghi abitati dalle lucertole, nei quali esse si appostano per ricevere il calore del sole o per celarsi e sfuggire ai predatori. Così si legge in un "osso": «Ricordi la lucertola / ferma sul masso brullo» (*Falsetto*, vv. 26-27). **11. ha paura del sole**: sembra essere più pertinente assumere «lucertola» come soggetto della frase, resta tuttavia sullo sfondo l'immagine del vento. I raggi solari, ai quali generalmente il piccolo rettile si espone, divengono troppo pericolosi a causa del loro eccessivo calore. **11-12. ch'è un nido / d'aspri falchi**: una nuova metafora avvicina il sole (ma in realtà, per metonimia, il cielo) al concetto di *nido*, sede ove volano e vivono i *falchi*. L'esposizione al sole determina quindi un'ulteriore minaccia per la *lucertola*, vale a dire il pericolo di essere avvistata dall'alto da un predatore. L'uccello, la cui asprezza è riconducibile all'indole di rapace diurno, rinvia a sua volta alla canicola estiva, come nel montaliano «falco alto levato» (*Spesso il male di vivere ho incontrato*, v. 8) e nel «falchetto che strapiomba / fulmineo nella caldura» (*Non rifugiarti nell'ombra*, vv. 3-4).

13-23. Si smarrisce a questo punto la coerenza semantica incontrata nelle strofe precedenti: diversi soggetti naturali vengono accostati, quasi a voler tratteggiare con rapidità e in termini metaforici un quadro composito. **13. Gli uccelli**: lo sguardo rimane stabile sul cielo, o è portato verso gli *alberi* già descritti nella prima strofa. A causa degli sgargianti colori, appare poco probabile ravvisare in questi *uccelli* i *falchi* appena menzionati, sebbene la vicinanza lessicale tra i due termini crei un fenomeno paragonabile alla *capfinidad*. *ricche code*: la ricchezza delle *code* è dovuta ai colori vividi delle penne o alla loro imponenza, come nel caso del pavone o del gallo cedrone. Proprio di quest'ultima specie Zanzotto ricorda, come già sottolineato, la presenza negli affreschi paterni. **14. si mostrano dai loro colori**: il soggetto sono ancora «Gli uccelli», i quali risaltano tra la vegetazione per il loro piumaggio vivace, in contrapposizione con il grigio delle *cicale*. Questo verso non compare nella precedente lezione della poesia: «Gli uccelli hanno ricche code / hanno beccato nello scrigno / l'estate tutta di grano;» (per evitare la ripetizione del verbo, Zanzotto suggerisce inoltre a penna di sostituire il primo «hanno» con la semplice preposizione «di»). **15. raro sonno**: un sonno *raro*, quindi straordinario, rivelano gli occhi di un bambino. Potrebbe trattarsi di un autoritratto del poeta in tenera età, quando veniva sorpreso dal sonno mentre ammirava le miniature

dipinte dal padre lungo le pareti della stanza. L'immagine comunica perciò uno stato di quiete che, per la sua eccezionalità, preannuncia i problemi di insonnia in seguito conosciuti da Zanzotto. *traluce*: 'traspare'. Il verbo è un *hapax* nei *Canti* di Leopardi, ove compare in presenza di alcune co-occorrenze lessicali con i versi zanzottiani: «Rara traluce la notturna lampa: / Tu dormi, che t'accolse agevol sonno / Nelle tue chete stanze» (*La sera del dì di festa*, vv. 6-8). **15-16. dalle ciglia / di bimbo dei ruscelli**: nell'espressione impiegata si assiste alla commistione tra due aree semantiche differenti, che il poeta tesse insieme con estrema originalità. Le *ciglia* (gli occhi, per sineddoche), il bambino e il *sonno* pertengono al medesimo ambito; l'inserzione di un nuovo elemento inatteso, i *ruscelli*, induce tuttavia a rileggere il passo adottando una prospettiva diversa, vale a dire come antropizzazione del referente naturale. Le *ciglia* divengono pertanto le rive del corso d'acqua (probabilmente il *fiume* della prima strofa), il cui scintillio prodotto dal movimento ricorda la luminosità di uno sguardo ingenuo e volubile come quello di un bambino. La quiete e il silenzio sono così trasfusi in un ambiente naturale, al quale è conferito un aspetto benevolo, cui contribuisce il tono affettuoso della parola «bimbo». **17. le bufere oscurissime**: sono il segnale del maltempo e minacciano, per la loro oscurità, abbondanti precipitazioni. Esse rievocano l'«ombra del diluvio» (*Ballata*, v. 13) e sembrano introdurre un breve momento di negatività nella sequenza, che si dissolve però nella visione estatica dell'azzurro. L'uso del superlativo rallenta il ritmo del verso e riduce l'affinità vocalica tra l'aggettivo e il sostantivo che precede. **18. accecate negli occhi**: con una nuova personificazione che concerne ora le *bufere*, queste ultime sono definite «accecate» a causa della loro oscurità o, al contrario, per effetto della rifrazione sulle nubi della luce solare, alla quale è dunque attribuita l'intrinseca pericolosità già riscontrata nella seconda strofa del componimento. Non si esclude l'ipotesi che si possa individuare nel testo il passaggio dal significato passivo a quello attivo del verbo: in tal caso sarebbe l'oscurità del cielo o un improvviso abbagliamento a rendere cieco colui che rivolge il proprio sguardo verso l'alto. Gli *occhi* sono legati dal punto di vista semantico alle *ciglia*, rispetto alle quali si situano nella medesima posizione finale di verso. **19. sono monti lontani**: la lontananza della bufera e delle nuvole – già annunciata nella poesia *Nei giorni delle insonni primavere* (vv. 9-10) – rimuove l'idea di negatività, ristabilendo una visione positiva e serena del paesaggio. L'associazione tra le *bufere* e i *monti* – di natura metaforica – è resa possibile dalla distanza dell'osservatore e, di conseguenza, dalla vaghezza della visione; inoltre, essa è verosimilmente suggestionata dalla notevole altitudine e dall'imponenza che accomuna le nuvole ai rilievi montuosi. Il passo dischiude un'ulteriore dimensione, oltre a ciò che risiede «qui» e «lassù». **e mai veduti**: sul piano semantico, la clausola richiama l'accecamiento al verso 18 e ripropone un motivo presente in *Villanova* («non vedute le nuvole», v. 17). L'assenza delle *bufere* rimanda a una realtà di pace, non minacciata dalle tenebre né dalle piogge: è ora riconsiderata la luce per la sua forza vitalistica, che anticipa il trionfo finale. **20. L'eccelsa vela del cielo**: nella versione dattiloscritta, «L'eccelso scudo del cielo». Si tratta di un'espressione figurata suggestiva, che recupera l'immagine della cupola del cielo. La *vela* che avvolge l'atmosfera terrestre segna il confine dello sguardo umano, il quale appiattisce la tridimensionalità del cielo su un unico piano visivo. La *vela* è *eccelsa* per la sua altezza, ma anche in quanto celeste e appartenente a un'altra sfera – spirituale e divina, come dimostra l'uso dell'aggettivo nei contesti biblico e dantesco («Vedi l'eccelso omai e la larghezza / de l'eterno valor», *Pd. XXIX*, vv. 142-143), forse riecheggianti nella mente del giovane Zanzotto. **21. è tanto azzurra che si curva**: l'affermazione e il carattere consecutivo della proposizione sono piuttosto enigmatici e sembrano derivare da un'immagine hölderliniana (si veda il *Compianto di Menone per Diotima*). L'intento del poeta in questo verso potrebbe essere quello di descrivere un effetto ottico che si verifica nei giorni in cui il cielo è particolarmente terso e luminoso, per cui esso appare più chiaro in corrispondenza dell'orizzonte.

Lievemente diverso e di maggiore lunghezza è lo stesso passo nella sua precedente versione dattiloscritta: «è tanto azzurro che si fa rotondo / che si gloria delle chiome sparse / di un astro e di un fiore». **22-23.** *Oro oggi è la gioia / della mia lingua*: un nuovo deittico, questa volta temporale, inquadra il distico finale del componimento, che nella lezione anteriore del testo costituisce un'unità strofica a sé. Un'interessante analogia avvicina l'*oro*, colore simbolo di splendore e ricchezza, alla *gioia* dell'io lirico, il quale fa finalmente esplicita irruzione all'interno della poesia. Il poeta conosce quindi una fase di intenso fervore letterario, vive un momento felice e proficuo per la scrittura. La luminosità del sole e il suo duplice valore sono riscattati dalla *gioia* a cui l'*oro* si accompagna. I riferimenti alla natura, la condizione emotiva, l'interesse artistico e cromatico e lo slancio poetico sono così unificati in un'unica breve sentenza. L'*explicit* risuona nel quinario conclusivo di *Là sovente nell'alba* («della mia vita», v. 27, in *Dietro il paesaggio*).

Solitudine non umana

La poesia risale agli anni 1939-1941 ed è caratterizzata, come altri componimenti zanzottiani già analizzati, dalla convivenza di forze contrastanti, l'una positiva e vitalistica, incarnata nell'immagine della *primavera* e dei suoi *colori*, ovvero nel tripudio della natura, l'altra cupa e mortuaria, rispetto alla quale la prima si situa in una condizione di prigionia. La *solitudine* – parola con cui si apre il testo e che ne diviene la centrale chiave di lettura – coincide con l'acquisizione di una nuova consapevolezza da parte dell'io lirico, il quale percepisce di fronte a sé la *vanitas vanitatum*: egli riconosce infatti la fragilità dell'intero creato e prevede la dissoluzione a cui esso è condannato. Non si tratta perciò di una situazione passeggera, bensì di un «ordine esteso incredibilmente» e senza tempo, concernente l'intera realtà. La *solitudine* non equivale unicamente alla sorte del singolo individuo, che avverte una distanza fra sé e l'ambiente circostante, ma sembra riguardare persino le forme di vita *non umane*, come dimostra l'ottenebramento cui va incontro la terra («Già nelle tarde nuvole che sono / sera sulle tue porte / o grande terra ti dissolvi», vv. 22-24).

Ogni strofa ripercorre il medesimo motivo intrecciando tra loro momenti descrittivi e riflessivi di ascendenza leopardiana. Ed è proprio dal poeta di Recanati che – secondo Sandra Bortolazzo – Zanzotto recupera questa raffigurazione del pessimismo cosmico o, più precisamente, della «*solitudine cosmica*» (corsivo nel testo): la studiosa giudica infatti l'uomo e la natura compartecipi dello stesso destino, di uguali regole di annichilimento. La caducità e la vanità coinvolgono anche la poesia, che si riduce a un «grido sanguinoso». Sebbene essa sia simbolo di elevatezza e di piena consapevolezza, assai esigui sono il riparo e la consolazione che offre all'uomo [Bortolazzo 2002, 387-388]. *Solitudine non umana* travalica quindi il senso di isolamento sociale del poeta (riecheggiante nella dichiarazione montaliana «Solo gli isolati comunicano», ripresa anche come titolo di un intervento di Claudio Varese indirizzato a Zanzotto, datato 2 settembre del '74 e uscito lo stesso anno in «Studi Novecenteschi»), dal momento che l'uomo è solo in senso esistenziale, così come ogni entità vivente – appartenente a un paesaggio «psichizzato» [Dal Bianco 1999, 1394].

La poesia evoca infine gli scenari di disfacimento onnipresenti in Trakl (per esempio in *Abendland*), nonché la solitudine e la comunione con la natura di modello hölderliniano, autore a cui sembra rimandare anche la solennità del dettato. Dal Bianco associa per ragioni metriche *Solitudine non umana* al componimento *Scendono primavere eteree* di Mario Luzi (dalla raccolta *La barca*, del 1935), contraddistinto dal quinario in posizione prefinale [Dal Bianco 1997], nonché dominato dai motivi della primavera e della morte («Scendono primavere eteree / dal sole e dalla luna / o terra, e il lume / tuo ci consuma come un'inquieta ombra bruna», vv. 1-4).

ANALISI METRICA: La poesia si compone di quattro strofe, le prime di sette versi ciascuno e l'ultima di otto, quasi a stabilire alla fine un'inattesa irregolarità della struttura. Ogni strofa contiene un solo periodo ed è sintatticamente conclusa. La varietà metrica è piuttosto ampia, con versi di misura compresa per lo più tra il settenario e l'endecasillabo, mentre un quinario ricorre in modo sistematico nel penultimo verso di ogni strofa, seguito da un endecasillabo (nella seconda strofa), da un dodecasillabo (forma ipermetra dell'endecasillabo, nella terza strofa) e da un ottonario (nella quarta strofa). Una *variatio* si registra invece nella prima strofa, dove il quinario e l'endecasillabo appaiono invertiti nell'ordine; tuttavia – come nota anche Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1394] – la cesura al verso 6 porta a leggere il primo emistichio («io ti ritrovo», di cinque sillabe) separatamente dal secondo («grido sanguinoso»), sintatticamente legato al verso seguente, con cui costituisce una nuova unità endecasillabica. Frequenti – sebbene irregolari – sono i legami fonici nel testo, ove si individuano la rima *trasparente* : *incredibilmente* (vv. 2, 5) – inclusiva rispetto al successivo *mente* (v. 19) e in rima imperfetta con *piante* (v. 3) – e la rima ipermetra *indura* : *murato* (vv. 11, 13), che si riverbera in *occulta* (v. 9), *offusca* (v. 12) e *profusa* (v. 18). Malgrado la differente lunghezza consonantica, anche tra *nettare* e *seta* (vv. 15, 18) si registra una rima ipermetra. Inoltre, nella poesia si annoverano alcune assonanze, per esempio fra *ritrovo* e *sanguinoso* (v. 6), *sera* e *pena* (vv. 23, 25) o *porte* e *forme* (vv. 23, 26). Non mancano accostamenti allitteranti che coinvolgono di volta in volta diversi nessi consonantici (o semiconsonantici), come in «frequentati [...] fragili» (v. 16),

così che l'inquieta mia pena

25

si decide in queste forme

che a me dintorno reggono

tutti i miei danni

tutti i miei dubbi sinistri.

1-7. L'io lirico entra in contatto con la *solitudine*, che tuttavia non percepisce come proprio stato esclusivo: essa appare invece regnare sull'intera realtà, svuotata della sua consistenza. Alla *solitudine* l'uomo oppone un *grido* di dolore, unica manifestazione della sua pena. **1. Solitudine non umana:** il testo si avvia con un'apostrofe alla *solitudine*, che sottolinea lo stato di desolazione e di abbandono in cui riversa non solo l'uomo in quanto essere pensante, ma la natura nelle sue molteplici entità. Essa si rivela un fattore costitutivo della vita, è l'«ordine esteso incredibilmente» che regola il mondo. Si espande perciò in misura considerevole la sensazione di isolamento che il poeta ha descritto nelle liriche *Esigue nevi i rami* e *In ciechi cortili non condurmi*. La *solitudine*, che diviene una realtà estremamente concreta, visibile e pressoché tangibile nel paesaggio circostante, evoca la leopardiana «solitudine immensa» (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 89). Per quanto concerne la litote, vale la pena di citare in questa sede un passo dello *Zibaldone* del 1821 [679]: «La *solitudine* è lo stato naturale di gran parte, o piuttosto del più degli animali, e probabilmente dell'uomo ancora». **2. trasparente:** 'invisibile', 'incorporeo'. L'aggettivo comunica l'inconsistenza assunta dalle *piante* e la loro assenza di colore, legata al destino di dissoluzione della materia che il poeta già avverte nella natura. **3. il verde fai di queste piante:** la *solitudine* – a cui la poesia è direttamente rivolta – rende *trasparente* la vegetazione e annienta la vitalità del verde, colore a cui Zanzotto conferisce nella sua produzione sempre un valore positivo, e che suggerisce una collocazione primaverile della scena (mentre l'assenza del verde, e dunque del fogliame, rinvia all'inverno). Il dimostrativo sottolinea la vicinanza fisica fra l'io lirico e l'ambiente rappresentato, ma può essere ricondotto anche alla consapevolezza da parte dell'uomo del destino che lo accomuna alle *piante*. Il deittico si connota pertanto di un senso affettivo. **4. ed essenza ogni odore:** è sottinteso il verbo del verso precedente. Secondo un processo di astrazione, ciò che in un primo momento è percepibile per mezzo dell'olfatto (vale a dire l'*odore*, probabilmente con riferimento al profumo dei fiori e della natura), si riduce poi alla sua *essenza*, ovvero muta in qualcosa che non si coglie attraverso i sensi. Il passaggio è analogo a quello tra il colore verde e la trasparenza: ogni cosa perde la propria forma e diventa una mera realtà concettuale. **5. ordine esteso incredibilmente:** 'sistema di ampiezza straordinaria', ordine immanente e *universalis* che regola la vita. L'espressione – apposizione di «Solitudine non umana» – sembra ricalcare l'«ordine immenso» dell'*Inno ai patriarchi* (v. 38) e, parimenti ad esso, è caratterizzata da ampia vaghezza. L'avverbio contribuisce con la sua eccezionale lunghezza a rallentare il ritmo della strofa. Una precedente stesura del testo conta in questo punto un verso aggiuntivo («e luce più alta che il cielo»). **6. io ti ritrovo:** il soggetto e il verbo della frase principale sono differiti nella strofa. L'io lirico, posto ora in primo piano, entra in contatto con la *solitudine* e ne scopre l'intrinseca legge, l'«ordine esteso incredibilmente»: egli riconosce un'identità tra la condizione personale e quella della natura. Il prefisso, dotato di valore iterativo, potrebbe riferirsi proprio a questo duplice riconoscimento (in sé e negli altri) della *solitudine* o, più probabilmente, esso appare spiegabile come l'acquisizione di una forte consapevolezza («alla mia conscia mente», v. 19) e come il recupero memoriale di una passata fase

negativa, in cui il poeta si *spense*. *grido sanguinoso*: manifestazione di angoscia e di dolore, ricorda un grido di battaglia nella guerra contro la *solitudine*. L'apposizione, di impianto metaforico, costituisce l'estrema voce del poeta, incarnata forse nella poesia stessa, come propone Sandra Bortolazzo [Bortolazzo 2002, 387]. E d'altra parte l'identificazione del sangue con la poesia è resa assai più esplicita in uno dei successivi *juvenilia* (*Cielo vivente di supreme bufere*, vv. 22-23). **7.** *in cui mi spensi*: il verbo al passato remoto indica un'azione puntuale e completamente trascorsa. Esso designa la cessazione dell'impulso vitale o della speranza.

8-14. È resa esplicita l'ambientazione primaverile della scena, di cui sono tuttavia celati i caratteri lieti e solari. **8.** *Delle fortune e dei trionfi*: si tratta di una dittologia sinonimica se si attribuisce al termine "fortuna" il significato positivo di 'evento felice, che ha buon esito', anziché quello di 'sorte, alternativamente favorevole e avversa'. Antitetica ai *trionfi* è invece la lettura – che tuttavia si ritiene meno probabile in questo contesto – di "fortuna" come fenomeno meteorologico caratterizzato da abbondanti venti e precipitazioni. I *trionfi* rappresentano l'esplosione della natura nella stagione primaverile, con i suoi colori e i suoi profumi. Entrambi i sostantivi appartengono inoltre al vocabolario bellico, già richiamato dal «grido sanguinoso» e al quale Zanzotto associa anche l'immagine della valle (si veda a tal proposito il componimento conclusivo di *Dietro il paesaggio, Nella valle*). **9.** *di queste valli*: l'espressione è parallela a «di queste piante» (v. 3). *occulta è la presenza*: l'inversione del normale ordine sintattico pone in risalto gli aspetti caratterizzanti la valle, ovvero le *fortune* e i *trionfi*. Essi si rivelano tuttavia nascosti, forse in quanto collocati in un luogo recondito e solitario: affiora perciò nuovamente il sentimento di vanità che il poeta percepisce nei confronti del paesaggio. L'aggettivo «occulta» rimanda al precedente «trasparente» (v. 2). **10-11.** *in una primavera / che l'eternità indura*: il paesaggio – che per Dal Bianco costituisce una «matrice atemporale» [Dal Bianco 1999, 1394] – è sottoposto alle leggi dell'*eternità*. La primavera appare cristallizzata e immobile, distante dalla percezione umana tanto da divenire essa stessa foriera di negatività e di morte. All'estensione illimitata del tempo si oppone la brevità della vita dell'uomo e della civiltà, che partecipano al medesimo e universale ciclo di consunzione. È pertanto interessante istituire un confronto tra l'idea zanzottiana e la teoria di Leopardi, il quale accosta l'eternità della luna («solinga, eterna peregrina», *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 61) a quella di una natura che «procede / Per sì lungo cammino / Che sembra star» (*La Ginestra*, vv. 292-294). *indura*: vale 'consolida' e al tempo stesso 'irrigidisce'. **12.** *talvolta*: l'avverbio, posto in *enjambement*, ridimensiona la portata dell'affermazione che precede. *e offusca*: 'oscura', segnando la fine della stagione luminosa nonché della sua vitalità, ma anche impedendo all'uomo di godere di tale visione. *come ferro*: la similitudine designa il grigio che prende il sopravvento e adombra i colori primaverili. **13.** *orto murato*: è apposizione riferita alla *primavera* e indica un terreno di misure contenute, delimitato da un muro che è il simbolo di un limite invalicabile. Pare perciò recuperato il concetto medievale di *hortus conclusus*, che raccoglie le primizie e i colori della primavera. Dietro tale espressione è possibile individuare un'eco montaliana del «rovente muro d'orto» (*Merigiare pallido e assorto*, v. 2), associazione semantica che torna nella lirica posta *in limine* agli *Ossi di seppia*: «qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario. [...] / Un rovello è di qua dall'erto muro» (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*, vv. 3-5, 10). Di questa poesia, Zanzotto sembra inoltre evocare sia la «ruggine» (v. 18) sia la fuga attraverso «una maglia rotta nella rete» (v. 15), riproponendo rispettivamente l'immagine del colore ferrigno e la prigionia all'interno dell'orto. **14.** *dove i colori stanno prigionieri*: gli orti divengono – in termini zanzottiani – delle «colture dei colori» (*La perfezione della neve*, in *La Beltà*, v. 29). Il

muro che circonda il perimetro dell'orto occulta tutte le vivaci sfumature della primavera (e della vita), anch'esse *prigioniere* dell'«ordine esteso incredibilmente».

15-21. Il poeta invoca alcuni elementi del paesaggio tipici della stagione primaverile, che conferiscono all'ambiente un aspetto idillico e risvegliano nel lettore un ricordo petrarchesco (*Rerum vulgarium fragmenta* 126). Le sensazioni positive che dalla vista scaturiscono nell'animo dell'osservatore sono tuttavia attenuate dall'acuta consapevolezza di quest'ultimo, che ravvisa nella natura dei segnali di morte. **15.** *O alberi e fiori*: la strofa si apre con un vocativo, in cui il poeta si rivolge direttamente alla natura e, *in primis*, alla vegetazione. *di nettare*: la specificazione è volta a sottolineare la fioritura delle piante e a regalare serenità all'immagine. L'ordine del sintagma è rovesciato rispetto al suo senso logico ("nettare di fiori"). **16.** *frequentati da fragili uccelli*: usuale è l'associazione tra gli *alberi* e gli *uccelli*, che torna anche nella successiva produzione zanzottiana, come in *Elegia e altri versi* («Là germina la selva di molti uccelli», *Partenza per il Vaud*, v. 5) e in *Pasque* («Uccelli / crudo infinito cinguettio / su un albero invernale», *Subnarcosi*, vv. 1-3). A differenza di quanto accade in *Davvero soffici pennellate*, ove agli uccelli sono attribuiti un piumaggio colorato e «ricche code» (vv. 13-14), l'unico tratto peculiare di questi animali è qui la fragilità, che trasmette un'idea di delicatezza ed è forse riconducibile alle loro piccole dimensioni. Essa si spiega inoltre con la loro esigua capacità di difesa e con il carattere effimero della vita, che rimanda alla condizione terrena a cui è soggetto anche l'uomo. La fragilità, però, è altresì la conseguenza della stagione invernale appena trascorsa, durante la quale aumenta per gli animali selvatici la difficoltà di reperire nutrimento, provocando così il loro indebolimento. L'uso dell'aggettivo «fragili» compare in matita già nel dattiloscritto, come variante di «freschi», lezione posta a testo. **17.** *acqua, cuore dell'azzurro*: prosegue così il tono allocutivo della strofa. Con l'arrivo della primavera e l'aumento delle temperature, il ghiaccio si scioglie e l'*acqua* torna a fluire in natura. Il poeta si rivolge all'*acqua* attribuendovi un'apposizione metaforica che conferisce allo scenario un aspetto sereno: se nel *cuore* si identifica – in senso traslato – un centro propulsivo e un principio vitale, l'*azzurro* (sostantivato), potrebbe rappresentare il riflesso del cielo sulla superficie cristallina dell'*acqua*, che in *Dietro il paesaggio* Zanzotto definisce «sana azzurra sostanza» (*Perché siamo*, v. 33). In *Alle scale del mondo*, invece, essa diviene *verde*, mentre giunge a tingersi d'*oro* nella poesia *Nel mio paese*, in *Dietro il paesaggio* (v. 16). **18.** *ombra profusa fredda seta*: le due espressioni analogiche – poste in chiasmo nell'ordine dei costituenti – corrispondono a differenti percezioni sinestetiche, l'una afferente alla vista, l'altra soprattutto al tatto. *ombra profusa*: 'ombra diffusa', potrebbe designare lo specchio d'*acqua*, opaco e torbido sul fondo, o l'approssimarsi dell'ora del tramonto – annunciata nell'ultima strofa – e la conseguente diminuzione della luce solare. Non si può tuttavia escludere che l'«ombra profusa» sia quella prodotta sul terreno dagli alberi e dal loro recente fogliame. *fredda seta*: il movimento dell'*acqua* crea un effetto che ricorda la *seta* non solamente alla vista, ma anche al contatto con la pelle. Il freddo deriva dal calore ancora esiguo della stagione e sopravvive come ultimo segnale dell'inverno da poco volto al termine. Ma la *seta* potrebbe altresì trovare una corrispondenza nell'«eccelsa vela del cielo» di *Davvero soffici pennellate* (v. 20), e in tal caso il freddo farebbe riferimento alla sfera celeste o alla tonalità dell'azzurro. **19.** *alla mia conscia mente*: ciò che contraddistingue l'io lirico è la sua consapevolezza, che lo porta ad avere uno sguardo non edulcorato sulla realtà e a non condividere le umane illusioni. L'uso indefinito della preposizione "a" è un tratto tipicamente ermetico, che tuttavia già si incontra in Leopardi, per esempio nella frequente tessera «alla campagna». Del poeta recanatese l'espressione ricorda anche il «conscio letto» (*Le ricordanze*, v. 114). **20-21.** *troppa ogni gioia / vi fa distanti*: la serenità che domina lo scenario ha svelato il proprio volto tremendo agli occhi dell'io lirico, divenuto

consapevole dell'inganno che si cela dietro l'apparenza di un paesaggio ameno. La *solitudine* e il senso di esclusione dell'individuo si rinnovano quindi per la distanza che egli stabilisce tra se stesso e le piante, gli animali o gli altri elementi naturali, lieti in quanto inconsci del destino che li attende. *troppo*: 'eccessiva', riferito alla *gioia*, ma in fondo anche 'immotivata'. Il termine «gioia» rinvia al valore attribuito nel componimento precedente alla lingua, qui però rovesciato: la parola poetica abbandona infatti il suo splendore («Oro oggi è la gioia / della mia lingua») e muta in un «grido sanguinoso». **21. in augusti cimiteri**: il poeta proietta la visione presente in un futuro di desolazione e di morte. Il cimitero – luogo d'elezione della lirica preromantica e decadente – sottolinea l'aspetto abbandonato e desertico del luogo e pone in rilievo l'esito funebre verso cui l'intera realtà è convogliata e dal quale neppure la poesia è forse risparmiata. Esso richiama sul piano semantico e figurativo l'«orto murato» (v. 13, con il quale condivide il senso di prigionia e di separatezza trasmesso) e anticipa uno dei successivi versi giovanili («Nei cimiteri fonti /dell'acqua e del verde», *Nei cimiteri fonti*, vv. 1-2). L'aggettivo offre una connotazione positiva ai *cimiteri*, definiti «augusti» per l'aspetto prezioso e ridente di tale isola di terra, popolata dagli elementi naturali. Gli «augusti cimiteri» sembrano rappresentare inoltre la sede ove giacciono le *fortune* e i *trionfi* della valle (v. 8).

22-29. Con le nuvole sopraggiungono anche le tenebre notturne; il mondo perde allora la propria usuale consistenza e all'io non resta che riconoscersi nell'angoscia personale. **22-23.** *Già nelle tarde nuvole che sono / sera sulle tue porte*: i due versi, come nota Dal Bianco, sono di ascendenza ermetica, mentre l'avvio segue piuttosto il modello di Leopardi e Ungaretti [Dal Bianco 1999, 1394]. Si tratta nel complesso di un'interessante analogia, spezzata da una forte inarcatura. **22. tarde**: in riferimento all'ora del giorno, che ormai volge al termine, o alla comparsa lenta delle *nuvole* nel cielo. **23. sera**: oltre all'imbrunire che accompagna la conclusione di una giornata, indica forse anche una fine di tipo esistenziale. *sulle tue porte*: le *porte* della *terra* potrebbero raffigurare la porzione dell'orizzonte da cui si osservano il tramonto del sole e il progressivo avvicinamento delle *nuvole*, ovvero la soglia tra la dimensione celeste e quella terrestre. **24. o grande terra**: una nuova invocazione è diretta non più ai singoli elementi del paesaggio (*alberi, fiori, acqua...*), bensì all'intera terra, come nella quartina finale di *Montana, IV*, in *Dietro il paesaggio*: «O terra invano medicata / da tutto il verde / che promettevi negando le tue sere» (vv. 14-16). L'aggettivo specifica l'estensione della terra e il suo potere, nonostante il quale anch'essa va incontro a un destino di dissoluzione. *ti dissolvi*: 'ti annulli'. Con le tenebre, che confondono la realtà e tutto ciò che vi appartiene, la terra raggiunge uno stadio di dissolvenza e rarefazione, tanto da assumere la vaporosa consistenza delle *nuvole* e ridursi a mera ombra. La terra cessa così di mostrarsi nel suo aspetto consueto e già pare lasciare spazio a uno scenario apocalittico. Come notato da Nicola Gardini, il verbo ricorre in termini simili in una poesia di Montale datata 1924 («la terra dissolve», *Clivo*, v. 7) [Gardini 1995, 93]. **25. così che l'inquieta mia pena**: è infine dichiarato in modo esplicito il dolore a cui conducono la *solitudine* e la consapevolezza. L'inquietudine deriva perciò dallo stato d'animo travagliato e afflitto dell'io lirico, dai suoi pensieri tormentati che non trovano requie neppure con il sopraggiungere della *sera*. Posponendo il possessivo all'aggettivo qualificativo, l'anastrofe innalza il tono del verso. **26. si decide**: 'si manifesta', 'si palesa', o 'si definisce'. Insieme al verso precedente, evoca un passo montaliano di *Fine dell'infanzia* («la musica dell'anima inquieta / che non si decide», vv. 17-18) [Gardini 1995, 93]. *in queste forme*: nell'oscurità notturna, sono le figure che circondano il soggetto della lirica, le quali si immaginano appena visibili nei loro contorni. Gardini enuclea l'influsso montaliano su questa strofa presentando inoltre due casi in cui «forme» è in posizione finale di verso: «in levità di forme» (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, v. 14) e «di

guardare le forme» (*Non rifugiarti nell'ombra*, v. 7) [Gardini 1995, 93]. **27.** *che a me dintorno reggono*: l'aspetto acquisito dalla realtà durante la notte determina il rinnovarsi delle pene e dell'angoscia. «A me dintorno» è una tessera leopardiana (*Bruto minore*, v. 116). **28-29.** *tutti i miei danni / tutti i miei dubbi sinistri*: i due versi conclusivi – anaforici e paralleli fra loro – chiudono la poesia all'insegna della negatività. La *gioia* e la solarità del paesaggio sono infatti abbandonate in funzione del ripiegamento dell'io nel proprio dolore e nei *dubbi* inquietanti: pervadono l'animo l'ansietà e lo scetticismo circa il mondo di cui l'individuo fa esperienza e il suo valore. “Danno” è un vocabolo che ricorre con notevole frequenza in Leopardi per designare la condizione di sofferenza inflitta alle creature viventi e in particolare all'umanità.

Alle scale del mondo

La poesia, scritta nell'anno 1940, recupera il tema della dissoluzione del mondo con cui si è conclusa la lirica precedente. Le quattro strofe, indipendenti sul piano sintattico, sono autonome anche semanticamente, sebbene permanga come punto fermo un senso di fine e di annullamento della realtà, relativo certo alla sfera umana, ma portato su un livello universale. Significativo è perciò il lessico adoperato, che rimanda spesso alla morte, esplicitamente nominata nel sesto verso del componimento. Alla stessa afferiscono il «vuoto» (v. 2) e «l'ultima consistenza» (v. 4), le «spine» (v. 9) che rivestono la vegetazione e le «spoglie» (v. 12) dei venti, il verbo «si spengono» (v. 14) e, infine, la «tomba» (v. 17), oggetto funebre per eccellenza già incontrato nei versi conclusivi di *Invano esorta il sacerdote* (v. 13). Contribuiscono al tono grave e serio delle strofe l'elevato frammentismo metrico – per il quale il poeta sembra seguire l'andamento di un singulto – e le strutture iterative che compaiono sin dai versi iniziali («Alle scale del mondo / ai balaustri del vuoto / ai cancelli delle isole») e proseguono nella ripetizione di preposizioni («della morte / [...] / dei boschi / [...] di spine») e di aggettivi («dorati e dorati»).

Il componimento e la fine che esso annuncia potrebbero essere riconducibili al clima di guerra e ai timori che ne conseguono. Interessanti sono le somiglianze che si ravvisano con la lirica *Todesfuge* di Paul Celan, poeta di lingua tedesca particolarmente apprezzato negli anni a venire da Zanzotto, il quale gli dedica lo scritto *Per Paul Celan* che entra in *Auree e disincanti nel Novecento letterario* (Mondadori 1994, pp. 345-49; ha una prima uscita sul «Corriere della Sera» del 27 maggio 1990). I parallelismi che si individuano tra i due testi concernono i «dorati capelli» («dein goldenes Haar Margarete», v. 6), il *vento* come custode di *spoglie* umane e la *tomba* («ein Grab in den Lüften», v. 4), la presenza della *casa* («Ein Mann wohnt im Haus», v. 5). *Todesfuge* – poesia di tema bellico che fa della ripetizione il proprio elemento chiave – è stata scritta però intorno alla metà degli anni Quaranta ed è divenuta nota al pubblico a partire dal 1952, ovvero all'uscita della raccolta *Mohn und Gedächtnis*. È impossibile pertanto pensare ad un contatto tra i due componimenti, le cui affinità inducono tuttavia a ritenerli entrambi condizionati dallo scenario di guerra.

ANALISI METRICA: Il componimento raccoglie quattro strofe sintatticamente concluse e di lunghezza differente, di 5 - 4 - 5 - 3 versi. Sul piano metrico, non sono presenti versi di misura superiore al novenario; si annoverano invece, oltre ad alcuni ottonari, a settenari e senari, versi molto brevi come un quinario (v. 5) e due trisillabi (vv. 8 e 11). Questi ultimi, ciascuno dei quali preceduto da un senario (vv. 7 e 10) a cui è legato per *enjambement*, formano con esso due perfetti novenari, secondo una tecnica compositiva del verso di derivazione ungarettiana. La poesia è caratterizzata dalla totale assenza di ricorrenze rimiche. Un'unica assonanza si individua tra le parole-rima *venti* (v.12) e *capelli* (v. 13), mentre tra *brilla*, *capelli* e *nella* (v.7) si ha consonanza grazie alla laterale geminata [ll]. Allitterante è il verso 10 («verde l'acqua lava»). Lugubre è infine il tono con cui si conclude la poesia, dovuto all'iterazione della cellula -lu- in *lumi*, *pullula* e *luna*, cui si aggiungono le *ù* toniche in *tuo* e *più*.

Alle scale del mondo
 ai balaustri del vuoto
 ai cancelli delle isole
 l'ultima consistenza
 susse la terra. 5

La simmetria della morte
 brilla nella neve
 dei boschi
 circoscritti di spine.

Verde l'acqua lava 10
 le piazze,
 emergono spoglie di venti,
 dorati e dorati capelli
 si spengono ai balconi.

Di lumi pullula il tuo sonno,
già ogni casa è la più bianca
tomba della luna.

15

1-5. Si registra la fine – sul piano fisico ed esistenziale – della realtà conosciuta dall'uomo. I primi tre versi, fra loro costruiti in modo parallelo, sono tesi a indicare che ogni parte del globo è coinvolta nel medesimo evento. Un forte rilievo assume il motivo del margine, ovvero del confine del mondo. Si noti l'uso indefinito della preposizione articolata, anche altrove riscontrato. **1.** *Alle scale del mondo*: in questo e nei seguenti versi, la terra è descritta impiegando il lessico che si addice a un edificio (*scale, balaustri, cancelli*). Le *scale*, ascendenti o discendenti, potrebbero rappresentare per analogia rispettivamente i rilievi montuosi e le vallate della superficie terrestre o, in termini danteschi e metafisici, esse potrebbero essere identificabili con il tramite che dischiude una nuova dimensione del reale («Attienti ben, ché per cotali scale» / disse 'l maestro, ansando com' uom lasso, / «conviensi dipartir da tanto male»», *If XXXIV*, vv. 82-84). Il *mondo*, nella sua pienezza, si oppone al *vuoto*. **2.** *ai balaustri*: sono gli elementi che tracciano il limite oltre il quale non è ammesso spingersi, dato il pericolo del *vuoto* che più in là incombe. *del vuoto*: un dirupo, una fossa o una valle. Il *vuoto*, qui sostantivato, compare con funzione aggettivale e in posizione finale di verso nell'*Elegia pasquale* (in *Dietro il paesaggio*), in riferimento al «tempo vuoto» (v. 11) con cui si designa la vacuità della vita terrena. Profondo è il baratro di fronte a cui l'uomo avverte un senso di desolazione, come nell'"osso" montaliano *Forse un mattino andando* («il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco», vv. 3-4). La parola richiama infine «il ricchissimo nihil» di *Vocativo* (*Da un'altezza nuova*, I, v. 10). **3.** *ai cancelli delle isole*: i *cancelli* stabiliscono un nuovo limite, che garantisce l'accesso o – viceversa – la chiusura delle *isole*, entità raffiguranti l'incontro tra il mare e la terra. Un'espressione simile si individua nella poesia *Serica*, raccolta in *Dietro il paesaggio* e cronologicamente vicina a *Alle scale del mondo*, nonché inserita anch'essa all'interno di una struttura anaforica e prepositiva («dalle dighe che guidano le tenebre / dal musco che occlude le valli / dai rotti cancelli dell'alba», vv. 4-6). **4-5.** *l'ultima consistenza / susse la terra*: la *terra* è oggetto di consunzione e conosce perciò la sua *ultima* (in quanto estrema, ovvero conclusiva) forma di esistenza. L'aggettivo rimanda al concetto di limite e alla rovina, mentre il verbo – il cui passato remoto, di rarissimo uso, conferisce spessore al dettato e inesorabilità alla scena – ha il significato di 'succhiare'. La sopravvivenza della terra è forse delegata alla poesia.

6-9. L'«ultima consistenza» della terra si proietta ora su uno scenario meno indefinito rispetto al precedente e più familiare, invece, al lettore di Zanzotto: ritornano, in continuità con molte poesie dei *Versi giovanili*, il paesaggio boschivo e la neve. **6-7.** *La simmetria della morte / brilla nella neve*: la *morte* non è dunque caos, bensì ordine, esito forse di un preciso progetto. La sua *simmetria* equivale alla *perfezione della neve* e al fascino dei piccoli fiocchi ghiacciati. Come si evince dalla presenza della *neve*, l'ambientazione è verosimilmente invernale ed è proprio il freddo a portare con sé un desolante senso di staticità e di morte. La *neve*, per la sua effimera durata, ricorda inoltre il destino dell'uomo e del mondo. *brilla*: parimenti al successivo «spine», il verbo compare anche in *Figura*. Esso rinvia al fulgore nivale, che riflette la luminosità del cielo. La morte in questo caso non è quindi connessa all'oscurità e all'assenza di luce, bensì a un acceso sfavillio e all'armonia. **8.** *dei boschi*: luogo zanzottiano per eccellenza che richiama il territorio pievigino, il

bosco è di frequente correlato alle descrizioni della stagione primaverile o, come in questo caso, di un ambiente innevato. Ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Zanzotto definisce la neve «la bella anestetizzata nel bosco» (v. 153). **9. circoscritti di spine**: il verso fa riferimento agli arbusti spinosi cresciuti nel sottobosco o ai margini di una selva. La natura si mostra pertanto ostile a colui che desidera attraversarla e i rovi che la circondano sembrano volerla rendere impenetrabile. Le *spine* evocano altresì il momento della coronazione e della crocifissione, e conferiscono al luogo così delineato l'aspetto di un campo di concentrazione, di cui questo passo diviene quasi una prefigurazione: i *boschi*, in quanto *circoscritti*, paiono infatti cinti intorno da un filo spinato che delimita l'area impedendone non solamente l'accesso dall'esterno, ma anche l'eventuale fuga.

10-14. La scena si sposta in un paese, come suggerisce la presenza delle *piazze* e dei *balconi*. Sono introdotti taluni elementi vitalistici, sebbene permanga un'ombra di negatività. **10-11. Verde l'acqua lava / le piazze**: Dal Bianco accosta l'avvio della strofa ad alcuni versi della *Canzone lombarda* di Vittorio Sereni, edita nel 1938 («Nell'ampio respiro dell'acqua / ch'è sgorgata col verde delle piazze», vv. 3-4) [Dal Bianco 1999, 1394]. *Verde*: è il colore attribuito in molti testi zanzottiani all'acqua, quest'ultima identificabile con una pioggia purificatrice – come indica il verbo “lavare” – foriera forse di un nuovo ordine (si confronti con «l'infinito verde delle piogge», *Prima persona*, v. 25, in *Vocativo*). In contrasto cromatico con il bianco della *neve* e semanticamente lontano dalla *morte*, il *verde* allude in genere alle stagioni più calde. In una prima redazione del componimento, il verso 10 suona «Verde l'acqua cinge», ma una correzione a matita già segnala l'intento del poeta di modificare il verbo con il poi definitivo «lava». *le piazze*: già incontrate nella lirica *A una morta*, esse costituiscono una porzione dello spazio urbano e si oppongono perciò ai *boschi*. **12. emergono spoglie di venti**: un alito di vento soffia nelle *piazze*, possibile impulso vivificatore che rianima la terra (non dissimile, nella sua funzione, dall'*acqua*). Tuttavia, l'aria è capace altresì di enfatizzare il senso di vuoto e l'annichilimento, come nella stazione «deserta, percorsa dal vento» di *A una morta* (v. 14). *emergono*: comunica l'affiorare del vento dall'acqua, il suo dilagare attraverso la pioggia. *spoglie di venti*: l'analogia possiede un tono funereo. Nella spoglia si riconosce la rimanenza, ovvero ciò che non è stato vittima della generale consunzione, «l'ultima consistenza» che ancora sopravvive. **13. dorati e dorati capelli**: la duplicazione ha valore di superlativo assoluto, ma sottolinea altresì la pluralità del referente, dietro il quale si celano evanescenti figure femminili (forse le sorelle del poeta). Una simile occorrenza è già in *Figura* («l'oro dei capelli», v. 15). **14. si spengono**: la lucentezza dell'oro si affievolisce e i capelli paiono divenire di cenere (ulteriore parallelismo con *Todesfuge*, ove si legge «dein aschenes Haar» [i tuoi capelli di cenere], v. 16). *ai balconi*: i *balconi* – che semanticamente rinviano ai «balaustri del vuoto» – rappresentano le logge o (in Veneto) le finestre con gli scuri, da cui si immagina che le donne osservino il paesaggio esterno, esponendosi all'*acqua* e ai *venti*. Il passo descrive quindi la cessazione della speranza e della vita per le persone, contrapposta a un ambiente che sembra percorso da un rinnovamento.

15-17. Cala infine la notte sul paese, rischiarato dalla pallida luce lunare. Una figura umana viene appena accennata, ritratta nell'atto di dormire. **15. Di lumi pullula il tuo sonno**: si riverbera nel sonno la luce delle stelle che popolano il cielo o l'oro dei capelli conservato nella mente come ricordo di una visione estatica. Si delinea così un idillio notturno, dominato dalla pace e dalla serenità; tuttavia, il seguito della strofa rivela una nuova nota mortuaria, la quale induce il lettore a cogliere in questo verso un riferimento ai *lumi* cimiteriali. Si tratta comunque di un indizio dell'antagonismo tra la luce e le tenebre, ricorrente nel testo e in generale nella produzione zanzottiana (si confronti, per esempio, con *Villanova* e *Nei giorni delle insonni primavere*). «Pullula» è anche nell'*incipit* di *Elegia* (in *Elegia e altri versi*, v. 1). Infine, il possessivo «tuo» svela

un inatteso interlocutore – introdotto solo a questo punto – dietro cui è possibile ravvisare una donna o forse il poeta stesso. **16.** *già*: l'avvio della frase, eredità leopardiana e ungarettiana, è ripreso anche dal precedente componimento (*Solitudine non umana*, v. 22). **16-17.** *ogni casa è la più bianca / tomba della luna*: l'intonaco delle abitazioni, rischiarato dalla *luna*, recupera sul piano cromatico il candore della *neve*. L'istanza lunare sembra perciò discesa al medesimo livello degli uomini, quasi effigiata sulle pareti esterne delle case, che ne divengono il simulacro. Il senso della fine pervade dunque anche la *luna* – identificabile secondo il mito con la dea degli inferi Proserpina – che ricorda nei toni sommessi *Il fanciullo di Selinunte* di Gatto (ne *La memoria felice. 1937-1939*): «Forse la morte [...] / la grande luna fermerà nell'alto / silenzio delle case» (vv. 20, 23-24). Il verso conclusivo – un senario – è legato al precedente per *enjambement*.

«Alla bella»

Scritta durante il biennio 1940-'41, «Alla bella» è la sola poesia, accanto a *Figura*, uscita nella *plaque* *A che valse?* con un titolo proprio. Come specifica lo stesso Zanzotto all'interno delle *Note* conclusive, il nome appartiene – parimenti a *Villanova* – a una località sita nei pressi di Follina e dunque poco a nord di Pieve di Soligo, così chiamata in ricordo di una leggendaria ostessa originaria del posto [Dal Bianco 1999, 1395].

L'intero componimento è la rappresentazione di un notturno, introdotto sin dall'*incipit* con un'immagine della *sera* e del tramonto tratteggiata in maniera delicata e armoniosa. La natura – con le sue acque e i *monti* – diviene la sede prediletta di una pace e di una perfezione che sovrastano il trambusto del giorno: cala allora il *silenzio*, a dischiudere quasi una dimensione atemporale dell'esistenza. Con la notte giunge anche la *luna*, capace forse di attrarre a sé l'uomo e di stabilire un nuovo corso degli eventi. Alla quiete presente delineata nella prima strofa seguono la pioggia e gli affanni del *domani*, ovvero le incertezze che paiono avvolgere la vita e i *paesi*. Tornano perciò all'interno della lirica i temi fondanti di questa stagione poetica zanzottiana, in parte comuni alla sensibilità hölderliniana e incontrati in *Solitudine non umana* e *Alle scale del mondo*, ma già annunciati anche in *Villanova*: si tratta, in primo luogo, dello scenario notturno e dell'opposizione tra la vivacità cromatica (l'*oro* e il *rosso*) e l'oscurità dilagante; ma a questi si affiancano altresì il rapporto tra l'uomo e la natura (incarnata nei suoi elementi più concreti, come l'*acqua*, la *luna* e i *monti*) e la consapevolezza di un dolore immanente, dovuto all'esperienza di perdita e influenzato dal clima bellico. «Alla bella» si mostra nel complesso un nuovo movimento del poeta nell'acquisizione di una visione disincantata del mondo e della fine.

Stefano Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1395] e Giuliana Nuvoli [Nuvoli 1979, 17] convengono nell'avvertire nel componimento un tono rimbaudiano, equiparabile per taluni aspetti a *Le bateau ivre*.

La lirica zanzottiana trova infine un contraltare nel crepuscolo di *Ore calanti, IV* (in *Elegia e altri versi*): «per gli attenti raggi del crepuscolo // [...] / da ombre ombre e campane / ecco

la mia sordità / che si forma così dolce e sola / irraggiungibile / prospettiva di silenzi» (vv. 3, 6-10).

ANALISI METRICA: Composta da quattro strofe di diversa misura, la poesia è caratterizzata da un'ampia varietà metrica, con versi per lo più medio-brevi (tra il senario e il decasillabo), sino a toccare punte di particolare brevità (ai versi 5 e 21) o lunghezza (spicca il verso doppio finale, di quattordici sillabe). Assenti sono le rime, con la sola eccezione dell'inclusiva *tramonti : monti* (vv. 4 e 15), ribadita in posizione interna (v. 10). Frequenti sono invece gli accostamenti assonantici, a cominciare proprio da *tramonti* (v. 4), *remoti* (v. 5), *fuochi* (v. 6), e tra *perfetta* (v. 3) e *conserva* (v. 4). Seguono ulteriori assonanze tra *guardato* e *tanto* (v. 8), tra *occhi* e *dolorosi* (v. 11) e tra *campane* e *cave* (vv. 20, 21). Infine, il verso 14 («Blande distanze darà domani») è allitterante a causa dell'insistita ricorrenza della consonante alveolare [d] (ma *Blande* e *distanze* sono a loro volta assonanti).

Dagli esili fondi della sera
cresce in corolle il silenzio
e l'acqua è perfetta
perché conserva i tramonti
d'anni remoti 5
perché è soglia di lisci fuochi.

Vi chiamerà la luna
che vi ha guardato tanto
e con tanto lume di sepolcro?
L'oro dei monti non coglierete 10
con gli occhi dolorosi,
il vostro cuore ormai
non sa che il suo rosso.

Blande distanze darà domani

Georg Trakl: «Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht, / Das rote Gold meines Herzens» [L'azzurro dei miei occhi si è spento in questa notte, / L'oro rosso del mio cuore]. **7. Vi chiamerà la luna:** la luna, uno dei soggetti prediletti nella produzione zanzottiana, esercita dunque una forza attrattiva sull'uomo, chiamato a porre la propria attenzione su di lei, o addirittura a mutare la propria sede originaria. Non si comprende se tale vocazione sia da intendere come un'elevazione o piuttosto un declino, sebbene il «lume di sepolcro» porti a propendere per la seconda interpretazione. *Vi:* interlocutore della poesia che compare solo all'interno di questa strofa, il «voi» sembra riferirsi agli abitanti dei *paesi* e, nello specifico, del borgo che dà il titolo al componimento, o – in termini più ampi – all'intera umanità. **8. che vi ha guardato tanto:** si rovescia il rapporto in genere istituito nella lirica tra l'istanza lunare e i suoi osservatori, coloro che Zanzotto definisce più tardi, evidentemente con una connotazione negativa, i «guardoni» (*Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, v. 6). L'immagine contemplativa riguarda ora una luna personificata, dietro il cui arcano sguardo potrebbe scorgersi un istinto protettivo, ma anche un'ignota minaccia. **9. e con tanto lume di sepolcro:** l'iterazione di «tanto» sottolinea il valore semantico dell'avverbio e provoca un lieve rallentamento ritmico. Il «lume di sepolcro», che richiama la strofa conclusiva della poesia precedente e i «lumi spettrali» di *In ciechi cortili non condurmi* (v. 4), è un'analogia che rappresenta la luce fredda e soffusa della luna: essa conferisce alla realtà un aspetto tetto e preromantico. In quanto simbolo della morte, il *sepolcro* pare annunciare l'*exitus* verso cui la luna guida l'uomo. **10. L'oro dei monti:** il costrutto pone in rilievo l'elemento cromatico rispetto a quello naturale, entrambi centrali nella strofa. *L'oro* è il colore assunto dalle montagne rischiarate dalla luce solare (non visibile perciò nelle ore notturne) e segnala gioia e positività. *non coglierete:* 'non vedrete', 'non godrete'. Il poeta si rivolge nuovamente al proprio interlocutore. **11. con gli occhi dolorosi:** è lo sguardo di chi è vessato dalla sofferenza e non riesce a cogliere i tratti vitalistici del reale. L'impossibilità di vedere *l'oro* potrebbe derivare anche dalla cecità provocata dalle tenebre o dalle lacrime che opacizzano la vista. L'associazione tra la luna e il dolore umano torna in *Balsamo, bufera* (in *Dietro il paesaggio*). **12-13. il vostro cuore ormai / non sa che il suo rosso:** la spezzatura tra il soggetto e il verbo della frase è attenuata dall'inserzione dell'avverbio. La capacità percettiva del *cuore* è limitata al *rosso*, per metonimia il sangue (quindi il dolore della vita), nonché simbolo della *caritas* cristiana, come evidenzia Tatiana Santin [Santin 1998/1999, 122]. Il *rosso* – in opposizione all'*oro* – è inoltre il colore del sole e del cielo al crepuscolo, ed evoca pertanto i «tramonti / d'anni remoti». Sandra Bortolazzo avvicina il passo a *La Poesia, IV* di Pascoli («tua madre!... nell'ombra senz'ore, / per te, dal suo triste riposo, / congiunge le mani al suo cuore / già róso!», vv. 15-18) [Bortolazzo 2002, 378].

14-17. Un futuro imprecisato lascia il posto al *domani* dai tratti espressionistici, caratterizzato dall'avvento della *pioggia*. **14-15. Blande distanze darà domani / la pioggia a questi monti:** sintatticamente legati tra loro, i due versi fanno riferimento ancora una volta a un paesaggio esterno dominato dalla vista dei *monti* (elemento su cui il poeta insiste e che rimanda – anche per l'uso del deittico – al territorio in cui si situa La bella, circondata da colline e rilievi montuosi). L'ordine invertito dei costituenti frasali (OVS) esalta le «blande distanze», accostabili all'avvio mite della lirica. *La pioggia* annuncia un cambiamento, coincidente forse con un nuovo inizio e paragonabile alla poesia precedente («Verde l'acqua lava / le piazze», in *Alle scale del mondo*, vv. 10-11). L'allontanamento cui alla vista sono soggetti i *monti* potrebbe essere spiegato come un fenomeno ottico provocato dalla pioggia; viceversa, quando rischiarate dalla luce, le montagne appaiono più vicine. **16. troppo alti:** dall'eccessiva altezza dei *monti* che sovrastano e circondano il luogo consegue un senso di costrizione provato dall'uomo di fronte alla natura grandiosa. L'avverbio

«troppo» sottolinea infatti la sproporzione tra la dimensione dei *monti* e quanto collocato alle loro pendici. *alle porte*: ‘sino alle porte’. Esse designano per sineddoche le abitazioni o, con riferimento ai *fortilizi*, gli ingressi murari o di una fortezza. Tuttavia, recuperando un’immagine già adoperata nella prima strofa, vi si può leggere un’eco della «soglia di lisci fuochi». **17. con file di fortilizi**: la figura dei *monti* si confonde sino a congiungersi con gli edifici più elevati del paese, o con la cinta muraria che lo circonda. Ne deriva – come nota Dal Bianco – un senso di protezione frammisto a clausura (si confronti, per esempio, con le «mura di marmo» in *Figura*, o con l’«orto murato / dove i colori stanno prigionieri» di *Solitudine non umana*) [Dal Bianco 1999, 1395]. L’accostamento tra i due sostantivi crea un effetto allitterante. *fortilizi*: il termine ricorre in posizione finale di verso anche in *Reliquia* (in *Dietro il paesaggio*, v. 8) e in *Adunata* (*ivi*, v. 4, per giunta a breve distanza da «porte»). Considerata la vicinanza all’avverbio «domani», potrebbe trattarsi di una reminiscenza montaliana: «dirocca i fortilizi / del tuo domani oscuro» (*Falsetto*, vv. 40-41) [Gardini 1995, 94].

18-23. In continuità con la strofa iniziale, si ritorna al presente e alla notte ormai calata sulla terra, per cui è ribadita l’opposizione tra la *luce* e le tenebre. Per mezzo della focalizzazione esterna, il poeta adotta uno sguardo distaccato sulla scena (che giustifica perciò il precedente uso del “voi”, indicante un’indistinta pluralità di interlocutori). Emerge un andamento sintattico franto, reso grazie all’estrema varietà metrica. **18. Le ombre dei paesi**: dopo il tramonto del sole è il buio a prendere il sopravvento nel paese, le cui forme si immaginano appena riconoscibili. L’ombra – oltre a costituire una chiara allusione all’assenza di luce – indica la figura dei *paesi*, ovvero il loro contorno indefinito e appena percepibile. **19. si reggono ancora**: vale ‘permangono’, ‘sopravvivono’. Il verbo è perfettamente contrario, sul piano del significato, al successivo «precipitata» (v. 23), attribuito invece alla *luce*. Al moto del sole fa perciò da contrappunto la stasi del buio. **19-20. per suoni / di estinte campane**: i *paesi* si mostrano animati dalla sola eco – ormai spenta – delle campane. I rintocchi sono rappresentati come evento trascorso, e il *suono* lascia ora spazio al crescente *silenzio* della notte. Nelle campane vespertine, di cui Zanzotto scrive anche in un componimento di *Vocativo* («in un marzo perpetuo le campane / dei Vesperti», *Colloquio*, vv. 17-18), si può forse ravvisare un debito leopardiano: «La vespertina squilla, / Il fuggitivo Sol. / Invan brillare il vespero / Vidi per muto calle, / Invan sonò la valle / Del flebile usignol» (*Il Risorgimento*, vv. 51-56). **21. in vie cave**: quasi un equivalente dei «ciechi cortili» (*In ciechi cortili non condurmi*), sono *vie* interne ai *paesi*, ove regna l’oscurità. Esse appaiono anguste e vuote, ridotte a mera *ombra*. **22. la luce**: ‘il bagliore del sole’, è anche metonimia designante quest’ultimo. **23. precipitata lungi da nuvole in rovina**: verso alessandrino (in quanto composto da due settenari) oppure, secondo una diversa e meno probabile ripartizione, somma di un quinario e di un novenario. L’attenzione del poeta si sposta dai *paesi* alle lontane regioni del cielo. *precipitata*: si illustra così il moto discendente del sole, celatosi oltre la linea dell’orizzonte simulando una rovinosa caduta. *lungi*: forma arcaica, impiegata nel verso conclusivo (e in posizione di arsi) per rendere solenne l’*explicit* della poesia. *da nuvole in rovina*: le nubi, annunciatrici del maltempo, sono foriere della *pioggia* che bagnerà *domani* la terra. La clausola del verso suggerisce inoltre un’idea di consunzione. Matteo Giancotti vi individua un calco dalle *Nuove poesie 1936-1942* di Quasimodo («cieli in rovina», *Delfica*, v. 20) e da *La vacca* di Lorca, secondo la traduzione in lingua italiana del 1940, ad opera di Carlo Bo («nella rovina dei cieli rigidi», v. 20) [Giancotti 2018, 264].

Cielo vivente di supreme bufere

Coeva alla precedente, ovvero redatta tra il 1940 e il 1941, la poesia ha come unico soggetto il *cielo*, invocato a più riprese in qualità di silenzioso interlocutore a cui l'io lirico rivolge le proprie parole. Al centro dell'interesse dell'autore si colloca quindi il legame tra il *cielo* e l'individuo: una relazione impari nella quale l'uomo – con i propri timori e *dolori* – è consapevolmente debole, in quanto sottoposto alla volubile (ed eterna) supremazia celeste, di fronte alla quale si definisce suo «schiavo». Ma il rapporto tra le due istanze, che coinvolge la sfera più emotiva del poeta, è altresì estremamente personale ed intimo, pressoché carnale («e l'immortale tuo sangue ascolto / che mi si scioglie dalle mani», vv. 22-23). Il cielo si mostra sin dall'*incipit* dotato di una forza vitale («Cielo vivente», v. 1), capace di animare anche il cuore del poeta; sede del sacro e del divino, esso porta su un piano allegorico il componimento, interpretabile come una descrizione dell'ispirazione poetica e della folgorazione che colpisce l'uomo indirizzandolo all'atto del pensiero e della scrittura. Tale lettura viene approfondita da Sandra Bortolazzo nella sua indagine sui *Versi giovanili*, ove spiega la vicinanza tra *Cielo vivente di supreme bufere* e *Solitudine non umana*, liriche nelle quali la *solitudine*, la natura e l'eternità sono correlate fra loro e si identificano sotto un medesimo concetto [Bortolazzo 2002, 375].

Malgrado la lunghezza sintattica delle due strofe, la poesia – costruita con la tecnica dell'enumerazione – è strutturalmente lineare (con accostamenti per lo più asindetici). Costante è il riferimento al cielo e agli eventi atmosferici, che fungono da cornice al paesaggio in numerosi versi già incontrati e assurgono qui a motivo cruciale, anticipando esiti molto più tardi (in particolare la raccolta *Meteo*, del 1996).

ANALISI METRICA: Di ventitré versi complessivi, il componimento si articola in sole due strofe assai distese (in particolare la prima, che raggruppa i versi 1-17), ciascuna delle quali costituisce un unico periodo sintattico. La metrica, piuttosto differenziata anche in questa poesia, segue uno schema libero: dopo i primi due versi – rispettivamente un dodecasillabo

e un ottonario – si annoverano alcuni settenari ed endecasillabi variamente distribuiti, con accenti tonici irregolari nella serie (vv. 3-12, con la sola peculiarità del novenario sdrucchiolo al verso 10, convertibile in endecasillabo solo operando in due casi la dialefe tra le parole). Occupano la seconda parte della strofa due novenari (vv. 13, 16, entrambi con *ictus* di 2^a-5^a-8^a), un quinario (v. 14), un ottonario (v. 15) e un decasillabo conclusivo (v. 17). Una minore varietà si osserva invece all'interno della seconda strofa, con versi che si attestano tra il novenario (vv. 19, 23) e il decasillabo (vv. 18, 20, 21 e 22). Malgrado l'assenza di rime perfette, numerose sono le ricorrenze foniche nel testo, a partire dalle assonanze tra *supreme* e *bufere* (v. 1) e tra *prodigiose* e *forme* (v. 12), ma anche tra *dirupi*, *illumini* (in ipermetria) e *frutti* (vv. 10-11). Nella seconda strofa l'assonanza ricorre tra le parole-rima *pari* (v. 20), *esalti* (v. 21) e *mani* (v. 23), e tra *bare* (v. 19), *turate* (v. 20) e *immortale* (v. 22). Completano quindi la rassegna metrica sporadici casi di quasi-rima (*mortali* : *uguale*, vv. 3 e 6, e *bare* : *pari*, vv. 19 e 20). Frequente è la presenza di vocaboli proparossitoni, specialmente in posizione finale di verso.

Cielo vivente di supreme bufere
che le loro spire appena
tralucono ai mortali,
cielo ch'io scorgo ancora
al di là d'ogni vortice 5
nelle sue grigie combustioni uguale,
quel terrore e quel fuoco
che dal tuo aspetto un tempo mi toglieva
rinasce in me tuo schiavo,
e dove i tuoi dirupi illumini 10
d'oro d'acque e di frutti innumerevoli,
di prodigiose forme,
i lampi disegnano i limiti
d'ogni sostegno
travolgono ogni più esile 15
e dolce rilievo del verde

nudano i miei dolori d'infante.

Da sempre tu nel mio cuore in scene
di città, in camere e bare
turate dal torpore ti pari,
nelle gabbie del tempo t'esalti,
e l'immortale tuo sangue ascolto
che mi si scioglie dalle mani.

20

1-17. Il *focus* del poeta è diretto a una natura tempestosa e anti-idillica, di ascendenza romantica e apparentemente ostile all'uomo. Sono affini a questa immagine la descrizione leopardiana che ha luogo nell'*Ultimo canto di Saffo* (vv. 9-18) e la burrascosa notte che domina nel tragico epilogo di Jacopo Ortis (secondo la redazione del 1798). Dal Bianco individua nella prima strofa della lirica un evidente debito nei confronti del recanatese [Dal Bianco 1999, 1395]. **1-3.** La prima unità frasale della poesia, parimenti alla seconda (vv. 4-6), è vocativa e non possiede al proprio interno un verbo principale. **1.** *Cielo*: si apre proprio con un'apostrofe questa poesia dedicata *in toto* al cielo e ai fenomeni climatici che lo vedono protagonista. Il leopardismo («o divo cielo», *Ultimo canto di Saffo*, v. 19) è qui coadiuvato dalla memoria hölderliniana, *in primis* dal componimento dedicato al «Padre Etere» («Vater Aether», *An den Aether*, v. 51), come suggerisce Sara Bubola [Bubola 2015/2016, 71]. *vivente*: il cielo si mostra dotato di vita propria, analogamente all'uomo e alle altre creature; ma a conferirgli particolare vivacità sono anche le tempeste che lo animano. *di supreme bufere*: *supreme* per la loro potenza e forza devastante o, semplicemente, per la loro origine celeste. **2-3.** *che le loro spire appena / tralucono ai mortali*: la congiunzione che introduce i due versi – tra loro in legame di *enjambement* – è pleonastica. Il sostantivo «spire» rende la circolarità di una tromba d'aria e dei vortici creati in cielo dal vento. *tralucono*: vale, con un uso fattitivo del verbo, 'lasciano trasparire/trapelare', ed è la prima di una fitta serie di parole sdruciole. Del termine, di uso letterario e leopardiano (*La sera del dì di festa*, v. 6) si è registrata una precedente occorrenza in *Davvero soffici pennellate* («traluce», v. 15). La luminosità a cui il verbo allude sembra provenire dallo sfondo su cui, in controluce, si staglia l'immagine della scura bufera. *ai mortali*: l'aggettivo sostantivato designa gli uomini, la cui condizione si oppone all'eternità del cielo (o di ciò che esso può designare, che si tratti di Dio o della poesia). **4.** *cielo*: è ribadita in anafora l'invocazione d'attacco. *ch'io scorgo*: l'io lirico si discosta dai *mortali*, rispetto ai quali possiede una capacità percettiva superiore dovuta certo a una sensibilità che è propria esclusivamente del poeta. A lasciar trapelare la vista limitata degli altri uomini è l'avverbio «appena» (v. 2). Pare perciò che il poeta si collochi in una posizione intermedia tra i *mortali* e il *cielo*, ovvero tra due dimensioni antitetiche. *ancora*: la facoltà dell'io lirico permane in continuità con il passato («un tempo», v. 8). **5.** *al di là d'ogni vortice*: così acuta è la percezione del soggetto (riconducibile forse a una sorta di sesto senso che oltrepassa i limiti dello sguardo umano), da superare addirittura il turbinio della bufera che si interpone e offusca il cielo. *vortice*: rimanda al precedente «spire». **6.** *nelle sue grigie combustioni uguale*: è un segno dell'invariabilità nel tempo dei fenomeni celesti. *sue*: 'del vortice'. Se fosse rivolto al cielo, si leggerebbe infatti «tue», in quanto diretto interlocutore dell'io lirico (come nei versi successivi, a partire da «tuo aspetto», v. 8). *grigie combustioni*: l'espressione metaforica allude

verosimilmente ai vortici d'aria e al loro effetto distruttivo sulla terra, comunicato anche dal colore grigio che sembra avvolgere l'intera realtà. Le *combustioni* sono connesse al *fuoco* di seguito nominato. *uguale*: l'aggettivo posposto è da riferire al *cielo*. **7. *quel terrore e quel fuoco***: 'quel terrore del fuoco'. Si tratta di un'endiadi, come conferma l'uso del verbo al singolare («mi toglieva», v. 8). Il *terrore* torna, in associazione al cielo, anche nel titolo di un testo accluso in appendice a *Vocativo, Là nel cielo, là nel terrore*. *fuoco*: ne risulta la rappresentazione di un cielo carico di fulmini che ricorda la pioggia di fuoco dantesca (*If XIV*, v. 29), a sua volta eredità della biblica distruzione di Sodoma e Gomorra (*Genesi XIX 24*). Sandra Bortolazzo propone un rapido raffronto con l'*Elévation* di Baudelaire («Le feu clare qui remplit les espaces limpides» [fuoco disseminato negli spazi sublimi], v. 12), pur escludendo una lettura mistica del componimento zanzottiano: il *fuoco* diviene invece passione poetica, ispirazione proveniente dal cielo e talora terrificata, che rischiarata e edifica una nuova realtà [Bortolazzo 2002, 375-377]. Secondo Giovanna Cordibella, questa poesia è debitrice dello scritto holderliniano *Das himmlische Feuer* [Il fuoco celeste], alla quale la accomunano anche il termine «Sturmwind» (tradotto con «bufera» da Vincenzo Errante) e la contrapposizione tra *mortali* e *immortali* [Cordibella 2002, 391-414]. **8. *che dal tuo aspetto un tempo mi toglieva***: 'che un tempo mi sottraeva alla tua immagine'. Quasi un moto repulsivo dettato dalla forte apprensione induceva l'io lirico in passato – ancora in età immatura – a fuggire la visione spaventosa del cielo. Viene così dipinta in questo punto la difficoltà dell'uomo di reggere lo sguardo innanzi al sacro, nonché di accettare il proprio *status* di poeta dando voce all'ispirazione da cui è guidato. **9. *rinasce in me***: si assiste all'avvicinamento dell'individuo al cielo e alla trasposizione del fuoco su un piano differente. *tuo schiavo*: apposizione dell'io lirico, descrive la sua nuova condizione di soggiogato rispetto a una volontà superiore, cui egli cessa di sottrarsi. **10. *i tuoi dirupi illumini***: i precipizi, indicanti i luoghi più oscuri della terra, divengono proprietà del cielo che li sovrasta in quanto illuminati dalla luce originatasi da quest'ultimo, senza la quale nulla proverebbe la loro esistenza. I bagliori che rischiarano la realtà circostante provengono – dato il clima tempestoso – dall'improvviso guizzo dei *lampi*. **11-12. *d'oro d'acque e di frutti innumerevoli, / di prodigiose forme***: l'enumerazione è interrotta dall'inarcatura e dalla virgola, assente nella carta dattiloscritta recante questo testo. Sono elencati gli elementi che, illuminati dalla luce dei lampi, si stagliano nel grigio della bufera. *oro*: colore vitalistico per eccellenza incontrato già numerose volte nei *Versi giovanili*, non si crede necessariamente associato a un preciso elemento naturale (sebbene esso possa richiamare i campi di grano o un ridente paesaggio estivo), bensì appare scelto per la sua opposizione al grigio delle *combustioni* e del maltempo. Esso simboleggia inoltre – sin da *Davvero soffici pennellate* («Oro oggi è la gioia / della mia lingua», vv. 22-23) – la positività dello slancio poetico. *frutti innumerevoli*: l'ambientazione del temporale è dunque estiva, come attesta la varietà dei frutti sugli alberi, degna di una raffigurazione arcadica. Ed è proprio in un noto idillio pastorale come la quarta egloga virgiliana – che Zanzotto afferma in un saggio di aver spesso riletto [Zanzotto 1999, 1106] – che i campi biondeggiano di spighe e le terre donano spontaneamente le loro primizie agli uomini. La lunghezza dell'aggettivo rallenta il ritmo incalzante dell'enumerazione e il suo uso è forse di memoria ungarettiana, comparando all'interno di una tessera simile: «Sono un frutto / d'innumerevoli contrasti d'innesti / maturato in una serra» (*Italia*, da *Il Porto Sepolto*, vv. 4-6; la lirica si avvia per di più con la dichiarazione «Sono un poeta», v. 1). *prodigiose forme*: in chiasmo nell'ordine di determinante e determinato rispetto a «frutti innumerevoli». Si intravedono figure mirabili, scenari di grande bellezza e pressoché divini. **13-14. *i lampi disegnano i limiti / d'ogni sostegno***: i *lampi*, unica fonte di luce nel cielo funestato dalla bufera, rivelano i contorni di tutto ciò che popola la terra. Spetta insomma al poetico «far sussistere la realtà e [...] modificarla, sempre in un movimento di genesi dall'alto verso il basso» [Bortolazzo 2002, 377]. L'espressione è

naturalmente figurata. **15. travolgono:** con l'irruenza tipica della bufera, i fulmini raggiungono la superficie terrestre e la sconvolgono. **15-16. ogni più esile / e dolce rilievo del verde:** il riferimento va alle colline verdeggianti che il poeta nota attorno a sé in quegli improvvisi attimi di luce, ma anche al concetto di «alterità e violenza della scrittura rispetto alla natura», ritratta qui con delicatezza («esile e dolce») [Bortolazzo 2002, 377]. Il *verde*, presente con frequenza pressappoco analoga all'*oro* nel repertorio cromatico zanzottiano, conferma l'ambientazione estiva della scena. Infine, dall'insistenza sulla parola «ogni» – iterata ai versi 14 e 15 – si evince che l'intera realtà è mostrata dai *lampi*, ed è quindi condizionata dal *cielo* e dalla poesia. **17. nudano i miei dolori d'infante:** con il graduale avvicinarsi dei *lampi* dalla natura all'io lirico, questi paiono colpire l'uomo nei suoi punti deboli e lasciarlo senza difese, per cui riaffiorano i *dolori* provati in tenera età. La poesia diviene allora riflessione sul Sé e subisce l'influsso delle sofferenze vissute. *infante:* dal latino *infānte(m)*, derivato del verbo *fāri*, 'colui che non sa parlare' ed è pertanto ancora incapace di accogliere l'ispirazione celeste e di convertire quelle vivide emozioni in un messaggio poetico.

18-23. Proseguono le parole rivolte al medesimo interlocutore, ma l'attenzione è ora portata verso l'impatto che il cielo ha *da sempre* sull'io, mentre i fatti atmosferici divengono marginali. **18. Da sempre:** alla vastità spaziale del *cielo* si accompagna la sua estensione temporale. *nel mio cuore:* è ammesso il legame profondo stabilitosi nel tempo tra i due interlocutori. **18-19. in scene / di città, in camere e bare:** si tratta di un'enumerazione in anticlimax, dal momento che gli elementi compaiono secondo un ordine di progressiva chiusura del luogo, a partire da un ambiente urbano che si suppone abitato e ravvivato da molte presenze umane, alla dimensione domestica e intima della casa, concludendo con l'angusto e soffocante spazio della bara. Molteplice è la realtà da cui l'ispirazione si origina e, di conseguenza, diversi sono i temi che la poesia sviluppa. Dietro questo elenco può leggersi il rapporto con gli altri (la *città*), con se stessi (le *camere*) e con la morte (le *bare*). **20. turate dal torpore:** le *bare* sono chiuse, oppresse dal *torpore* dei corpi privi di vita. L'accostamento tra i due termini suona allitterante. *ti pari:* 'ti mostri', 'ti poni'. La scelta del verbo è senz'altro dettata da esigenze foniche, considerata la paronomasia con il precedente sostantivo. **21. nelle gabbie del tempo t'esalti:** il cielo si innalza al di sopra dei limiti temporali – di cui l'uomo è invece prigioniero – e per tale posizione riceve lodi e onori presso i *mortali*. Questo verso, come i seguenti, possiede un elevato grado di metaforicità ed è caratterizzato dal verbo in posizione finale. **22. e l'immortale tuo sangue ascolto:** il *sangue* è l'essenza propria del *cielo* e coincide con la parola poetica che da esso discende, *immortale* per definizione e perciò libera dalle «gabbie del tempo». La relazione sinestetica tra il *sangue* e la percezione uditiva («ascolto») si spiega alla luce dell'interpretazione allegorica del passo. Peculiare è la scelta dell'anastrofe aggettivale (per cui il possessivo giunge a trovarsi in posizione centrale), non attuata in precedenza nel componimento ma conforme alla chiusura di altre liriche, ove con modalità differenti si persegue l'elevazione del dettato. **23. che mi si scioglie dalle mani:** la voce del cielo (il suo *sangue*) cala sull'io lirico e si converte in ispirazione, sciogliendosi ('sprigionandosi', 'liberandosi') dalle mani del poeta (per metonimia la scrittura) come si addice appunto al sangue o all'inchiostro (ma anche alla neve, che tuttavia non pare qui allusa). Il *sangue* rimanda alla sensazione di dolore e al *fuoco* celeste.

Nei cimiteri fonti

La lirica, composta tra il 1940 e il 1942, ripropone i temi cardinali dei precedenti versi della *plaquette* mediante la giustapposizione di brevi sequenze descrittive che hanno come principale interesse il paesaggio, affiancato dalle attività antropiche che vi si svolgono. Ritornano, conformemente alla maggior parte delle poesie di questa prima produzione zanzottiana, immagini di vitalità intrise di tinte mortuarie che segnano l'approdo al tempo autunnale, secondo uno sviluppo cronologico che ricalca l'evolversi delle stagioni su cui è costruita anche la raccolta *Dietro il paesaggio*. Se nella prima strofa l'*acqua*, il *verde* e le «benigne erbe» trovano collocazione in un luogo funebre (i *cimiteri*) e in un tempo autunnale, nella seconda strofa si assiste alla vera e propria affermazione del «grave autunno», in un paesaggio che porta i segni della coltivazione e dell'attività cinegetica esercitate dall'uomo. Le due sfere – naturale e umana – si avvicinano nuovamente nella serenità della terza strofa, dove il torpore della vegetazione si oppone alla vivacità dei *fanciulli*, forse un mero ricordo della concitazione che ha scosso quei luoghi ora dormienti. La coerenza dei primi ventidue versi si interrompe tuttavia in corrispondenza della quartina finale, che appare criptica e retta sulla compenetrazione del bene e del male, in un passo che necessita di un'attenta lettura allegorica.

Il testo si mostra nel complesso assai interessante poiché riunisce molti elementi lessicali di registro medio già incontrati all'interno di altre liriche: si prendano come esempi i *cimiteri* («in augusti cimiteri», *Solitudine non umana*, v. 21), il *paese* («Le ombre dei paesi», «*Alla bella*», v. 18) e le *valli* («nelle aperte valli», *Nell'era della silenziosa pace*, v. 2; ma anche in *Invano esorta il sacerdote* e in *Solitudine non umana*), o i *ponti* e i *confini*, che preannunciano le poesie successive e la conclusione della raccolta (*A questo ponte*). Permangono inoltre come punti fermi il *verde* e l'*oro*, che trovano una nuova collocazione in questi «climi in rovina». La versificazione, affine più a *Alle scale del mondo* che ad altri testi, è responsabile di un rallentamento a livello prosodico che, unito all'impiego esteso di una sintassi paratattica (con strutture frasali che occupano in tutti i casi appena due o tre versi), rappresenta un'importante novità rispetto all'ermetismo, cui pure Zanzotto mostra in

questa poesia di aderire. Condivisi con i pressoché coevi compagni ermetici sono infatti i plurali indeterminati e i singolari non introdotti da articoli («benigne erbe», «grave autunno», «gelide stelle», «semplici colli», «valli innocenti» e «cibo santo»), le sequenze nominali (vv. 19-22), l'uso transitivo del verbo “correre” («Semplici colli corsi / dai fanciulli», vv. 19-20) l'utilizzo talora indefinito delle preposizioni («ai suoi dolori», v. 25) e, non da ultimo, la copiosa aggettivazione (per lo più nell'ordine “determinante + determinato”, come in «benigne erbe» e «antica sera», vv. 4-5). Per tali ragioni Matteo Giancotti dedica alla poesia alcune utili pagine di commento, nelle quali tiene conto dei debiti letterari non solo italiani, ma anche d'Oltralpe, nello specifico di Georg Trakl e del suo *Autunno trasfigurato (Verklärter Herbst)*, in cui «tutto tramonta in pace e silenzio» («Das geht in Ruh und Schweigen unter», v. 12). Giancotti avanza inoltre una lettura parallela di *Nei cimiteri fonti* e di *Ormai*, appartenente a *Dietro il paesaggio* ma contraddistinta, come la prima, da uno specifico momento stagionale e dai relativi segni di cui la natura si effigia, con la quale il poeta ha in comune il proprio sentire [Giancotti 2016, 16-28].

Si muove invece su altri fronti la proposta interpretativa di Sandra Bortolazzo, che espone la portata allegorica e cristologica del testo e giudica il componimento scisso in due momenti: il primo (vv. 1-18) descrive la violenza storica e il rapporto conflittuale che l'uomo stabilisce nei confronti della natura; il secondo (vv. 19-26) redime tale rapporto grazie alla sacralità insita nella parola poetica [Bortolazzo 2002, 379-381].

ANALISI METRICA: La poesia si articola in quattro strofe di diversa lunghezza (una di sette e una di undici versi, seguite da due quartine), assai varie anche per la metrica utilizzata. I versi, in prevalenza settenari, sono medio-brevi, compresi tra il ternario («è il sangue», con sinalefe, v. 24) e l'endecasillabo (vv. 9 e 21); numerosi sono anche i quinari (vv. 5, 6, 12, 26) e i quaternari (alternati nella terza strofa, vv. 20 e 22), che aderiscono a un frammentismo di stile ungarettiano. In due casi in particolare l'unione tra versi adiacenti determina la creazione di un endecasillabo: «perirono tra i solchi / e tra i giardini» (vv. 11-12, divisione che non compare nel foglio dattiloscritto del 1945 e che è stata quindi

introdotta solo in seguito) e «Semplici colli corsi / dai fanciulli» (vv. 19-20). Le ricorrenze foniche sono concentrate nella seconda strofa, dove si individuano le parole rimanti *giardini* (v. 12) : *confini* (v. 14), a loro volta in rima imperfetta con *selvaggine* (v. 10) e *rovina* (v. 16), e assonanti rispetto a *gentili* (v. 13) e *climi* (v. 16). Risuonano nella medesima strofa anche l'accostamento vocalico *a – e* (*alle affannate, ignare, case, bacche*) e l'assonanza tra *prati* e l'adiacente aggettivo *setentrionali* (v. 18), nonché l'allitterazione della consonante velare [k] in *bacche* e *macchia* (v. 17). Quest'ultima si incontra anche all'interno della strofa successiva (*colli corsi*, v. 19), in cui emerge con insistenza la geminazione della laterale [ll] (*colli, fanciulli, valli*, vv. 19-21). Si nota, infine, l'artificio dell'assillabazione in alcune parole collocate in posizione ravvicinata, particolarmente evidente nel caso di *confini* e *conforma* (vv. 14, 15), e in *santo* e *sangue* (vv. 25, 26).

Nei cimiteri fonti
dell'acqua e del verde
il paese riposa,
benigne erbe pascono
l'antica sera
e grave autunno
nei laghi si trasfigura.

5

Alle affannate vendemmie
gelide stelle donano conforto,
le ignare selvaggine
perirono tra i solchi
e tra i giardini
delle case gentili;
sotto i ponti e i confini
il silenzio muta e conforma
a sé l'oro dei climi in rovina,
di rosse bacche si macchia il vento
dei prati settentrionali.

10

15

Semplici colli corsi

dai fanciulli

20

valli innocenti dove odora il sonno

delle selve.

Ora denso di bene

è il sangue,

cibo santo ai suoi dolori

25

s'offre la terra.

1-7. La poesia si avvia con un'esile *descriptio* – condotta al tempo presente – in cui compaiono i segni di un autunno ormai inoltrato. Il *paese* giace in un'atmosfera di quiete che, dai cimiteri, avvolge l'intera natura. **1-2.** *Nei cimiteri fonti / dell'acqua e del verde*: uno specifico luogo del *paese* assume particolare rilievo nel componimento, vale a dire il cimitero, spazio deputato ai defunti e, tuttavia, sorgente di *acqua* e di *verde*, simboli di una rigenerazione e quindi di una nuova vita. L'espressione è ossimorica – come afferma anche Dal Bianco individuando negli accostamenti antitetici una peculiarità zanzottiana [Dal Bianco 1999, 1395] – ma è accettabile se si escludono il carattere tetro del luogo e la linearità del tempo umano, e si fa riferimento, invece, alla ciclicità della natura, per cui dall'autunno e dal suo inesorabile tramutarsi nel rigido inverno ritorna la primavera (sempre raffigurata attraverso la vivacità del colore *verde* e il fluire delle acque). **3.** *il paese riposa*: il *paese* conosce uno stadio di quiescenza analogo a quello cui va incontro la natura nella stagione autunnale e che richiama, sul piano semantico, i *cimiteri*. Il verso è scandito e ritmicamente lento per lo iato (*paëse*) e a causa della sibilante sonora che compare nella medesima posizione in entrambi i trisillabi (legati da paronomasia), come nota anche Giancotti [Giancotti 2016, 26]. **4.** *benigne erbe*: quasi piante medicinali, indicano per sineddoche una natura accogliente, capace di dare beneficio alla *sera*. *pascono*: 'avvivano', 'allietano' o, più semplicemente, 'popolano', comunque con connotazione positiva del verbo, che suggerisce il passaggio delle linfe vitali dalla vegetazione alla *sera* che la avvolge, quasi traendo da essa nutrimento. Giancotti cita in proposito la traduzione di Leone Traverso – uscita nel 1937 – della lirica hölderliniana *Mnemosyne* («e pascono / Il giorno sotto guida sicura i greggi del cielo») [Giancotti 2016, 19]. **5.** *l'antica sera*: la sera torna immutata e puntuale nel corso del tempo, in continuità con il passato (similmente a quanto dichiarato anche in «*Alla bella*», vv. 3-5). L'aggettivo si addice perciò agli eventi naturali o ai fattori da sempre costitutivi del mondo, come anche il mare (si confronti per esempio con Montale, *Antico, sono ubriacato dalla voce*). **6.** *grave autunno*: l'immagine di una stagione oppressiva e malinconica anticipa il «profondo autunno» di *Ecloga IX* (in *IX Ecloghe*, v. 73); ma Matteo Giancotti collega la gravità all'abbondanza dei frutti, cui allude anche Luzi nella sua poesia *Bacca* («Ritonerà grave di pere autunno», v. 1) [Giancotti 2016, 19-20]. **7.** *nei laghi*: sono un elemento tipico dell'area pedemontana cui appartiene anche il paesaggio solighese, ove si estendono i laghi di Lago e di Santa Maria. *si trasfigura*: 'si distorce', mutando il proprio aspetto. Così Giancotti interpreta questo passo: «i laghi riflettono il paesaggio circostante e in questa trasposizione lievemente deformata della sua

immagine l'autunno risulta come più "pesante", forse più scuro» [Giancotti 2016, 20]. Il verbo – collocato in posizione finale di verso al pari dei precedenti – rimanda, come sopra accennato, alla poesia *Verklärter Herbst* di Trakl, autore per giunta di un componimento dal titolo *Verklärung* [trasfigurazione].

8-18. Ci si addentra nello scenario autunnale, di cui sono presentate più da vicino le caratteristiche salienti connesse ai cambiamenti che avvengono spontaneamente nella natura e alle attività umane che vi si svolgono. Prosegue l'intensa aggettivazione. **8. affannate:** la sensazione, da riferire per ipallage ai lavoratori presso i vigneti, sembra motivata dagli ultimi giorni di calore, cui è destinato a succedere presto il freddo. L'affanno è tuttavia conseguenza altresì della fatica fisica. **vendemmie:** la raccolta dell'uva vede impegnati gli uomini nella stagione autunnale: «In autunno era il tempo / del grande guadagno, / molto anelata vendemmia» (*Ecloga III, II*, vv. 1-3). Si tratta di un momento comunitario ben noto a Zanzotto, data la conformazione collinare del territorio di Pieve di Soligo e per i vitigni lì situati. **9. gelide stelle:** la *iunctura*, particolarmente poetica e suggestiva, è in antitesi con le «affannate vendemmie». Poste nella sfera celeste, le *stelle* sono in rapporto metonimico con la notte, la quale porta con sé un sensibile abbassamento delle temperature e reca perciò sollievo agli uomini che nelle ore diurne si sono dedicati alla vendemmia. **10. ignare selvaggine:** inconsci del pericolo che corrono a causa della ripresa dell'attività venatoria (si veda anche *In basso*, in *Dietro il paesaggio*), gli animali selvatici sono sorpresi nella loro quiete durante una battuta di caccia. Peculiare è la scelta del plurale «selvaggine», che costituisce inoltre un possibile accenno alle «lepri [...] in fuga» di *Ballata* (vv. 6-7). **11. perirono:** il passato remoto – unica eccezione al presente dominante nella poesia – rende l'istantaneità dell'evento e la sua irreversibilità. Il verbo, che si conta con eccezionale frequenza nei *Canti* di Leopardi, è consono alla morte violenta a cui le *selvaggine* vanno inconsapevolmente incontro. **tra i solchi:** sono gli avvallamenti del terreno dove gli animali hanno cercato invano un riparo dal pericolo. Il termine indica, per sineddoche, i campi coltivati retrostanti le ville gentilizie (ovvero l'*hortus*), cui fanno da contraltare, nel verso successivo, i *giardini* (dal *jardin* francese, dotato di funzione decorativa). **13. case gentili:** «case nobiliari», secondo il valore etimologico dell'aggettivo. Esse ricordano la «casa illustre» di *Figura* (v. 1). **14. sotto i ponti e i confini:** rappresentano le zone liminari nelle quali si può percepire l'evanescenza del mondo, come già nella prima strofa di *Alle scale del mondo* e, nella raccolta del 1951, in *Arse il motore* («e clessidre e quadranti mi esaltarono / l'abbandono del mondo nei suoi ponti / nei monti devastati nei lumi dei confini», vv. 18-20). **15-16. il silenzio muta e conforma / a sé:** segnala il calare dell'«antica sera» (si veda anche l'*incipit* di «*Alla bella*», vv. 1-2) o, in senso più ampio, il lento sopraggiungere dell'inverno, che annienta la vitalità della natura ghiacciando le acque che prima scorrevano «sotto i ponti» e conferendo un nuovo aspetto alla vegetazione. (È inoltre la coltre nevosa – qui tuttavia non nominata – a donare un nuovo volto al paesaggio attutendo ogni suono.) Nella realtà si registra pertanto una progressiva metamorfosi, con la quale tutto diviene *silenzio* sino a perdere la propria identità. **16. l'oro:** compare in questa lirica l'immane riferimento all'*oro*, colore che generalmente rimanda alla solarità, alla gioia poetica e alla calda luce estiva; qui, tuttavia, l'*oro* sembra collegato alle *nuances* autunnali della natura, alle foglie che – cadendo – si convertiranno in vuoto, in *silenzio*. **climi in rovina:** l'analogia designa la decadenza che contraddistingue l'avvicinarsi dell'inverno, quando il mondo precipita in uno stato di riposo. Il termine «rovina» è semanticamente opposto all'*oro*. **17. di rosse bacche si macchia il vento:** il verso, caratterizzato dall'inversione dei sintagmi frasali, è scomponibile a livello prosodico in due sottounità, ciascuna delle quali corrispondente a un quinario. L'espressione è naturalmente figurata. **rosse bacche:** sono probabilmente le bacche di vischio o di agrifoglio, che colorano i *prati*

del nord nei mesi più rigidi. Esse sono protagoniste (con il *silenzio*) di un altro quadretto stagionale in *Dietro il paesaggio*: «Dall'alto dell'autunno ho veduto / il cauto viziarsi del bosco, / ho abbandonato per suo nutrimento / moltitudini rosse di bacche / ho liberato la via dell'oblio / ho esplorato tutto il silenzio» (*La tromba fredda*, vv. 21-26). Poiché l'aggettivo è anteposto al nome, l'attenzione è portata sul colore rosso e sul suo notevole – pressoché violento – impatto visivo. *si macchia il vento*: l'aria, impalpabile e incorporea, si tinge di rosso, estrema traccia di vita nel *silenzio* e nella trasparenza che sembra assumere a poco a poco la natura. Il *vento* che accompagna il freddo porta quindi con sé le *bacche* o, per lo meno, diffonde nel mondo la loro essenza cromatica. **18. prati settentrionali**: esposti verso nord o siti nelle regioni settentrionali, i *prati* richiamano la terra d'origine di Hölderlin, Trakl e i simbolisti, oltre ai paesi dove il nonno Andrea e il padre Giovanni lavorarono.

19-22. Questa breve strofa, priva di un verbo principale e di punteggiatura (ad esclusione del punto fermo conclusivo), è costruita sull'opposizione tra la stasi della natura e il moto dei *fanciulli*. Come sottolinea l'uso passivo del verbo “correre”, volto a porre in rilievo il referente naturale, il soggetto rimane comunque il paesaggio solighese, delimitato da *colli* e da *valli* che Giacottini definisce «quasi arcadici» [Giacottini 2016, 20]. **19. Semplici colli**: ‘colli naturali, disadorni’, legati a una sorta di purezza equiparabile all'innocenza delle *valli* (e, implicitamente, dei *fanciulli*). La corsa sfrenata sui colli appare poi ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*: «Quella volta, scendendo a rompifiato di sbieco dal colle» (v. 106). **20. fanciulli**: è il primo *locus* in cui il poeta predilige i *fanciulli* in luogo delle *fanciulle*, nelle quali più volte il lettore di Zanzotto è già incorso. L'entusiasmo e la spensieratezza dei *fanciulli*, con i loro giochi e le corse, avvicinano la poesia ad alcuni testi del primo Montale (si confrontino, per esempio, *Fine dell'infanzia*, *Egloga* e *Flussi*), ma anche a un'immagine che si legge in *Povertà come la sera* di Alfonso Gatto («questi prati freschi al velo / della corsa che negli occhi / dei bambini è quasi il cielo, / questo sogno che non tocchi // liberandolo in segreto / come l'aria dei tuoi colli», vv. 5-10). **21. valli innocenti**: in chiasmo rispetto a «Semplici colli», la loro osservazione determina un abbassamento dello sguardo. **21-22. odora il sonno / delle selve**: la personificazione delle *selve* si unisce alla delicata sinestesia che coinvolge la percezione olfattiva e il *sonno*, ovvero il letargo in cui cadono i boschi (nonché gli animali che vi abitano). Giacottini individua simili co-occorrenze lessicali anche in Gatto («Ed in sollievo al sonno / il cielo vago odora», *L'Assunta*, vv. 1-2) e in Quasimodo («Dormono selve / di verde serene, di vento», *Dormono selve*, vv. 4-5) [Giacottini 2016, 21].

23-26. La descrizione dell'autunno e del paesaggio lascia spazio a una constatazione di diversa natura, ovvero a una visione d'interno allegorica e focalizzata sull'uomo, a cui la terra, come in un rito di purificazione, si concede in sacrificio. **23. Ora**: l'attualizzatore spazio-temporale riporta l'attenzione sulla precisa collocazione dello scenario, vale a dire sul momento presente e sulle novità che lo caratterizzano. *denso*: ‘ricco’, ‘pieno’. L'attributo è pertinente alla consistenza del *sangue* e alla sua maggiore o minore viscosità. **24. sangue**: generalmente simbolo di sofferenza e di violenza, rinvia alla morte delle «ignare selvaggine» e al colore rosso delle *bacche*; in quanto «denso di bene», il *sangue* assume però a mezzo di espiazione, quasi un *sanguis Christi* foriero di un rinnovamento che si incarna nella poesia. La lettura di questo termine è perciò da avvicinare alla conclusione di *Cielo vivente di supreme bufere* (v. 22), ove il *sangue* coincide con l'ispirazione poetica proveniente da una sfera superiore all'uomo e discendente dal cielo sino alle *mani*. **25. cibo santo**: è apposizione della *terra*, che diviene l'oggetto catartico e rigeneratore di fronte ai *dolori* dell'uomo. L'aggettivo «santo» può indurre a una lettura eucaristica del passo, su cui alcuni commentatori si sono spesi, in particolare Maurizio Cucchi (nelle sue pagine dedicate a Zanzotto e a *La Beltà*, su «Studi

Novecenteschi» del 1974) e, in seguito, Sandra Bortolazzo (nel suo saggio già più volte citato). *ai suoi dolori*: i dolori del sangue sono da attribuire per ipallage all'uomo e paiono equiparabili ai «dolori d'infante» di *Cielo vivente di supreme bufere* (v. 17). **26.** *s'offre la terra*: con un ordine dei costituenti analogo al verso 24, il quinario chiude il componimento. Passibile di univerbazione, «s'offre» origina una voluta ambiguità semantica.

Gli ornamenti sereni delle viti

Collocata in posizione centrale all'interno della *plaque* del 1970, anche questa lirica risale al biennio 1940-1942 ed è, al pari di *Nei cimiteri fonti*, incentrata su una descrizione stagionale che assume tuttavia un rilievo esistenziale e concerne più da vicino l'umanità. Rispetto all'ambientazione autunnale della poesia precedente, il tempo dell'anno in questo componimento sembra essere progredito verso l'inverno, che raggela la vita dell'uomo, malato e avvolto in una spirale di tenebre e sottoposto quindi a un processo di decadimento. Dopo un primo momento in cui la spoglia natura lascia intravedere alcune presenze arcadiche, si impone il tramonto con la sua oscurità, e a poco a poco la cupa atmosfera invade il paesaggio e la «piccola città» che Zanzotto delinea nella prima strofa. La desertificazione si sposta allora verso l'interno, nelle *stanze* e nelle *officine* dove la malattia e il vuoto prendono il sopravvento. L'uomo si mostra chiuso nel proprio dolore, avulso dalla realtà esterna che egli rifiuta di guardare e che diviene sempre più difficile confrontare con il mondo edenico dei libri. L'irrequietudine che percorre la poesia sfuma nel senso di perdita e di solitudine finale, di cui non viene prospettata alcuna soluzione. Come in molte altre liriche della raccolta, la voce fuori campo del poeta raffigura la violenta opposizione tra le ombre e i cromi e infonde nel testo un'angoscia che risente del periodo storico e delle coeve vicende belliche.

A proposito della cascata coloristica, è interessante notare come ogni elemento e il suo cromatismo rappresentino quasi un estremo slancio vitale prima del buio e del divenire cupo della natura, a cominciare dalle «colorate fanciulle», dallo «splendido azzurro» e dal «soave giallo» – quest'ultimo sviluppatosi poi nel motivo dei gialli fiori di topinambur «figliolini» del sole, che salutano l'estate e resistono provvisoriamente all'autunno (*Topinambur e sole*, in *Sovrimpressioni*) – per proseguire quindi con l'oro, il verde e il rosa, ma anche con gli scintillii delle «preziose polveri» e le surreali «foglie acute dei metalli».

Trionfano nel componimento gli aggettivi e il costrutto comparativo (o superlativo) di maggioranza.

le sue preziose polveri
a disseccare le fibre del crepuscolo! 15

Nelle stanze i malati
s'ammalano di buio
nascondono gli occhi d'oro
nei cassetti
hanno letto libri più verdi 20
del verde e della rosa.

Nelle officine i lumi
rimangono per anni
sospesi sulle tenebre dei pozzi
tentano il dolce sale 25
delle vivande;
le foglie acute dei metalli
si foggiano sempre più cupe.

Gli animali hanno dubbi
e improvvisi pallidi lampi 30
non abitano ormai
che rare insegne al vento
e disperse esistenze.

1-15. Affianca una raffigurazione arcadica della natura – di cui già si accennano tuttavia le tinte fosche – la descrizione dal tono pacatamente nostalgico di uno scenario urbano all'ora del crepuscolo. **1. ornamenta sereni:** il termine, attinto dal lessico artistico, si riferisce nel contesto ai pampini e all'uva, ovvero alle foglie e ai frutti che ornano le *viti*. L'idillio che si desume dall'aggettivo viene presto smentito a causa dell'assenza di tali *ornamenta* («non sanno più nascondere», v. 2), che appartengono a una stagione ormai trascorsa. *viti:* coltura che rimanda al familiare paesaggio pievigino, come si osserva in *Nei cimiteri fonti* («vendemmie», v. 8). **3. le colorate fanciulle:** sono le belle ninfe che popolano la natura e appaiono di vari e vivaci colori, quasi dipinte in una immagine pittorica. *Le fanciulle* impersonano in molte poesie il fantasma delle sorelle defunte dell'autore, figure che si è inclini a individuare in questo passo alla luce dell'ambientazione: i «filari intristiti» che si presumono coincidere con dei vitigni sono infatti il luogo *post mortem* dove dimora la sorella Angela nella lirica *A una morta* (v. 3). **4. satiri:** creature mitiche divine, sono compagni delle ninfe nelle danze e nei riti bacchici, come nella *Canzona di Bacco* di Lorenzo De

Medici. La loro presenza induce a cogliere nella scena descritta non una visione reale, bensì la trasposizione di una fantasia (magari suggerita da un ricordo figurativo mitologico) all'interno del paesaggio noto. *selvosi*: i *satiri* sono così definiti perché abitano in luoghi boschivi oppure, con una diversa accezione del termine, per il corpo ricoperto di peli che conferisce loro un aspetto in parte ferino. Si addice a introdurre questi esseri l'iterazione fonosimbolica della sibilante. **5. *il fiato dei pianeti di fuoco***: il propagarsi della luce è simile a un soffio di vento; la fonte luminosa potrebbe coincidere con il sole, considerato un pianeta secondo la cosmologia tradizionale precopernicana. Non si spiega però l'uso del plurale, volto forse a rafforzare la sensazione di incandescenza («arde», v. 6) o a includere, accanto al sole, le altre più lontane stelle (e si noti a tal proposito come «gelate» al verso 7 ricordi le «gelide stelle» di *Nei cimiteri fonti*, v. 9). Aleggja nel complesso sopra i monti una presenza descritta come mostruosa e onirica, di matrice surrealista (proprio a questa corrente Dal Bianco associa l'«asprezza metaforica» della poesia) [Dal Bianco 1999, 1396]. Sandra Bortolazzo identifica invece il «fiato dei pianeti di fuoco» con l'ispirazione poetica proveniente dal cielo che giunge sulla terra per rivelare la reale consistenza del mondo (ovvero le «gelate consistenze di materia», v. 7) [Bortolazzo 2002, 375]. *fuoco*: la parola ricorre in posizione di rima anche in «*Alla bella*» («fuochi», v. 6) e in *Cielo vivente di supreme bufere* (v. 7). **6. *arde***: 'brilla', 'sprigiona luce', il verbo è semanticamente affine al *fuoco* ed è, per Nicola Gardini, un'eco montaliana («Chi si ricorda più del fuoco ch'arse», *Sul muro grafito*, v. 5) [Gardini 1995, 94]. *sui monti*: è il consueto panorama che cinge Pieve di Soligo. *scopre*: 'rivela', 'mostra'. **7. *gelate decadenze***: in antitesi con il verbo «ardere», evidentemente connesso alla luminosità solare piuttosto che al suo calore. Esse rappresentano quanto rimane della terra, abbandonata alla degradazione e in uno stato di consunzione che rende il mondo simile a un *nihil*. *gelate*: ghiacciate per le temperature invernali, ma anche abbandonate e quasi prive di vita. *materia*: sostanza che compone il mondo o – secondo l'etimo – la *māter*-terra. **8. *O la piccola città***: la seconda parte della strofa si apre con una interiezione esclamativa dallo stile affettuoso ed elegiaco, ove il poeta pone la propria attenzione sul paese osservandolo con tenerezza. La *città* è infatti *piccola* rispetto alle forze che agiscono su di essa («il fiato dei pianeti di fuoco») e vittima perciò delle condizioni avverse da cui è vessata. L'aggettivo «piccola» non attiene unicamente alle dimensioni minute della *città*, bensì alla sua incapacità di difendersi e di porre rimedio alla situazione, al pari di una fanciulla. **8-11. *dove abita / il più splendido azzurro / dove dorme / il più soave giallo***: con una struttura semplice e parallela, i versi ritraggono innanzi tutto la sopravvivenza dell'*azzurro* presso la *città*. Colore del cielo che può essere riflesso sulla superficie terrestre dalla neve o dagli specchi d'acqua, l'*azzurro* si propaga quindi nel paese come un'anima che lo vivifica; ma la sua freddezza può richiamare altresì l'inverno e le «gelate decadenze di materia». Per il suo splendore, non sembra ravvisabile un collegamento con l'avvicinarsi dell'oscurità notturna, che opacizza ogni parvenza sotto la spinta delle *ombre*. Il *giallo* – colore tipicamente autunnale – rinvia invece alla solarità; ma esso è definito *soave*, a indicare il pallore dei raggi del sole nel periodo invernale e dunque una tinta tenue che conferisce piacevolezza alla vista del paesaggio. **10. *dorme***: 'giace', 'si posa', non dissimile quindi da «abita» e con il relativo soggetto personificato. Il verbo anticipa inoltre il tragitto del sole e la quiete in cui il mondo riversa nelle ore notturne. Il presente, qui e ugualmente al verso 8, è di natura atemporale. **12-13. *come ... e come***: le due frasi, con avvio quasi anaforico, hanno valore esclamativo. **12. *accumula ormai le sue ombre***: il buio avanza inesorabile, per cui aumentano progressivamente nel paese le zone oscure. Le *ombre*, indizio anche di un fosco evento, donano alla cittadina un aspetto inquietante. *ormai*: segnala che il processo si è avviato e che il cambiamento sta perciò avendo luogo. L'avverbio torna qui al verso 31 e nell'*incipit* (da cui il titolo) di una breve poesia di *Dietro il paesaggio*, ove si assiste, al contrario, all'incontrastato calore primaverile. **13-14. *il vento ha sollevato / le sue preziose***

polveri: si tratta probabilmente del *vento* freddo e secco di Tramontana che solleva la polvere della *città*, quest'ultima ridottasi quasi a un deserto di sabbia o di cenere. L'aridità accresce il senso di vuoto del paesaggio, mentre le *polveri* che si propagano nell'aria confondono la vista e oscurano l'ultima luce solare. L'immagine è analoga a quella incontrata nel componimento *Invano esorta il sacerdote* («Soffia polvere il vento d'inverno», v. 14) e deriva, secondo Nicola Gardini, da *Arsenio*, nota lirica montaliana uscita nel 1927 in rivista e confluita l'anno successivo nell'edizione Ribet degli *Ossi di seppia*: «I turbini sollevano la polvere / sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi / deserti» (vv. 1-3) [Gardini 1995, 94]. *preziose*: le *polveri* sono forse così definite perché conservano l'essenza del mondo e, nello specifico, della *città* (quindi anche della civiltà umana). **15. dissecare**: 'desertificare', 'inaridire', il verbo ribadisce la sterilità dello scenario. *le fibre del crepuscolo*: rappresentano la vitalità del *crepuscolo* e i suoi colori, che si riverberano sull'intero paesaggio.

16-28. Con un evidente passaggio dall'ambiente esterno a quello interno, la nuova strofa inquadra gli uomini che vivono nella «piccola città», in un'atmosfera di crescente ottenebramento e inquietudine. **16. stanze**: sineddoche designante le case. Il contesto suggerisce pure che le *stanze* appartengano a una struttura per la detenzione dei *malati*, come un ospedale o un lazzaretto. *i malati*: rappresentano gli uomini, per le loro difficili condizioni di vita e l'impossibilità di svincolarsi dalle stesse. Essi sono perciò inermi di fronte alle avversità e vivono come dei condannati a morte. Sandra Bortolazzo ritiene che vittima della malattia sia in *primis* il poeta, che sembra smarrire la propria naturale inclinazione per influsso della desolazione diffusasi [Bortolazzo 2002, 389]. **17. s'ammalano**: corradicale rispetto al relativo soggetto, con cui forma quindi una figura etimologica. *di buio*: all'infermità degli uomini si somma un'ulteriore malattia, provocata dalle tenebre che, dall'ambiente esterno, invadono l'interno delle *stanze*, avvolgendo le persone e lasciandole prive di punti di riferimento, come fossero ciechi o circondati da un vuoto esistenziale. Ne deriva un senso di forte chiusura e di negatività, per cui dietro la malattia potrebbero scoprirsi la paura e la malinconia. **18-19. nascondono gli occhi d'oro / nei cassetti**: l'espressione comunica il rifiuto da parte dell'uomo di osservare la realtà in modo edulcorato o trasognato e lo spontaneo ritirarsi nel *buio*, anche per sfuggire la vista di ciò che appare doloroso e insostenibile. Gli «occhi d'oro» rimandano al poeta e al suo potente sguardo sul mondo, che viene posto al riparo e custodito al pari di un gioiello: per analogia, gli «occhi d'oro» divengono pertanto le poesie stesse e le carte che le contengono, nascoste e conservate per tempi migliori. **20-21. hanno letto libri più verdi / del verde e della rosa**: la peculiarità della letteratura risiede nella sua capacità di superare la realtà, la quale viene trasfigurata e idealizzata. Non stupisce che Zanzotto renda tale sublimazione per mezzo del cromatismo, ma vale la pena di soffermarsi sui colori scelti, ambedue vivaci e connessi alla bella stagione, alla positività di una natura rigogliosa e in fiore (*la rosa*, al femminile, designa infatti la pianta e solo secondariamente il colore). Il riferimento ai *libri* fornisce un'utile indicazione sull'identità dei *malati*, ovvero sulla loro vicinanza alle lettere. **22. officine**: è duplice il valore semantico del vocabolo, che nel primo e più generico significato equivale al laboratorio dell'artigiano (per esempio a una fucina, dati i *metalli* in seguito nominati), come in *Batte il fabbro* («Batte il fabbro tra notte e monte», in *Dietro il paesaggio*, vv. 1-2); ma all'officina può corrispondere altresì lo studio in cui prendono vita le creazioni letterarie, dal momento che l'atto del poeta somiglia a quelli del forgiatore e del livellatore. Con entrambe le accezioni il termine compare in Leopardi, rispettivamente nell'epistola *Al conte Carlo Pepoli* («Sudar nelle officine», v. 20) e nello *Scherzo* («Quando fanciullo io venni / A pormi con le Musa in disciplina, / L'una di quelle mi pigliò per mano; [...] La mi condusse intorno / A veder l'officina», vv. 1-3, 5-6). Si propende, osservando il passo, per una commistione tra i due significati. *lumi*: è anch'essa immagine

leopardiana (si confronti con *Il sabato del villaggio*, «odi la sega / Del legnaiuol, che veglia / Nella chiusa bottega alla lucerna», vv. 33-35, e con *Le ricordanze*, «Alla fioca luce poetando», v. 115). **24. sospesi sulle tenebre dei pozzi**: in uno stato di precarietà e abbandono, come se i *lumi* potessero precipitare da un momento all'altro nell'oscurità ed esserne inghiottiti. L'espressione denota un buio profondo, l'abisso dell'oscurità e dell'angoscia che minaccia per lunghi anni i flebili *lumi*. In contrasto con la luce, le *tenebre* costituiscono l'ignoto, mentre i *pozzi* rinviano al baratro in cui precipitano i tempi e da cui è condizionato anche il poetico – collocato in una posizione critica e del quale i *lumi* sono in fondo un'analogia. **25-26. tentano il dolce sale / delle vivande**: il passo è ermetico e necessita di un'interpretazione in chiave metaforica, sulla scia di quella già avviata in questa strofa. *tentano*: 'stimolano', riferito ai *lumi* che inducono all'attività poetica. *il dolce sale*: *iunctura* ossimorica che pare volta a raffigurare la comunione tra l'acutezza della poesia, ovvero l'intensità del dettato, e la sua delicatezza e piacevolezza. L'uso della parola «sale» con tale valore ricorre già in Montale («sapide di sale greco», *Noi non sappiamo quale sortiremo*, v. 28). **26. vivande**: sono gli alimenti contenenti il *sale*, corrispondenti in senso figurato alla poesia (che si può intendere come nutrimento per l'anima). **27. foglie**: 'lamine metalliche'. *acute*: 'acuminate', dai bordi taglienti. *metalli*: sono i materiali lavorati dal fabbro e di conseguenza rimandano alla prima accezione di "officina" sopra esposta. Con essi *si foggiano* anche le armi, per cui si spiega la loro simbolica cupezza («cupe», v. 28).

29-33. La poesia si chiude sotto il segno di una desolazione e di una solitudine che non lasciano indifferenti neppure gli *animali*. Il vuoto descritto sembra derivare da una calamità che ha spazzato via ogni forma di vita umana, ovverosia dalla guerra che ha disseminato nel mondo distruzione e sconforto. Lo scenario – pressoché apocalittico – si sposta nuovamente all'esterno. **29. Gli animali hanno dubbi**: è taciuta un'eventuale presenza umana e sono nominati invece gli *animali*, in qualità di testimoni incapaci di comprendere gli eventi che hanno luogo, e tuttavia animati da insicurezza, da timori e ansietà (*dubbi*). Il loro spavento aumenta di certo per i *lampi* che accendono la notte ormai discesa (nonché il buio esistenziale calato sull'umanità) e per i rumori che si immagina li accompagnino. **30. improvvisi pallidi lampi**: sono fasci di luce che si abbattono improvvisamente sulla terra e la rischiarano, causati da un temporale (come in *Cielo vivente di supreme bufere*) o dai bagliori delle armi da fuoco e delle bombe a mano. *pallidi*: per la loro luce fredda ma anche, di riflesso, per il terrore che generano in chi li osserva. **31. non abitano ormai**: costruito di forma negativa ma con valore affermativo (limitativo). Diversamente dai *lampi* che «disegnano i limiti / d'ogni sostegno» (in *Cielo vivente di supreme bufere*, vv. 13-14), questi rimarcano l'estensione del vuoto e il nulla che è rimasto a popolare la realtà. Il verbo, di uso figurato, indica la sede dei *lampi*, i luoghi raggiunti dalla loro luce. **32. rare**: l'aggettivo enfatizza il senso di desolazione. *insegne*: 'bandiere', si possono intendere come i segni distintivi dell'esercito, che sono ciò che rimane del dolore e della guerra. *al vento*: è connessa nuovamente al *vento* l'idea del *nihil* e del deserto. Il passo ricorda – almeno nel titolo – il componimento montaliano *Vento e bandiere*, oltre all'immagine contenuta nella poesia *Fuscello teso dal muro*: «un velo / che nella notte hai strappato / a un'orda invisibile pende / dalla tua cima e risplende / ai primi raggi» (vv. 16-20). **33. disperse esistenze**: si tratta delle anime peregrine, prive di dimora e di riferimenti, smarritesi nel buio dell'esistenza. Sono così ritratti l'isolamento dell'uomo e la sua irrimediabile solitudine, conseguenze della catastrofe da cui è stato colpito. Tipiche degli *Ossi* sono le *esistenze*, al plurale («scerpate esistenze», *L'agave su lo scoglio II*, v. 11 e «monche esistenze», *Crisalide*, v. 38).

Per vuoti monti e strade come corde

Irrompe anche in questa poesia un senso di vanità che trova spazio in una nuova ambientazione invernale – suggerita dalla presenza della *neve* – in cui si osservano elementi paradossali e di forte contrasto. Ne consegue una vera e propria deformazione della realtà, agghiacciante e svuotata del suo significato, ritratta con toni surrealistici che evocano inferni allucinati. La descrizione del paesaggio assume però un rilievo secondario: al centro della scena è infatti proiettato l'io lirico con la sua corporeità («il mio nudo corpo», v. 14), il quale avverte l'ostilità di ciò che lo circonda e riversa in una condizione esistenziale di assoluto smarrimento («Ho perduto la terra sotto l'erba», v. 10). Il soggetto è condannato in uno stato di perdita (o di perdizione) in cui – privo dei propri naturali connotati – trova difficile riconoscere la propria identità di poeta e *in primis* di uomo, e si riduce perciò a mera *ombra*. Vuoto e inconsistente gli appare anche il mondo, modellato dalla *neve* che ne delimita i contorni gloriosi e terribili («splendenti inferni crea la neve», v. 12), in mezzo alla quale l'esistenza dell'io lirico è equiparabile a un «segno / di sangue» (v. 20). La violenza dell'immagine si coniuga con il valore della parola poetica che può leggersi dietro la traccia di *sangue*: l'oro della lingua di *Davvero soffici pennellate* si è convertito in rosso, la *gioia* in dolore e insicurezza.

Scritto nel 1941, il componimento si adatta al coevo clima di guerra, che senza dubbio influisce sul tono della poesia. La lirica si contraddistingue per le frequenti anfore e i diffusi parallelismi che – inseriti all'interno di una sintassi giustappositiva – stabiliscono un ritmo sostenuto e pongono in risalto le sporadiche strutture chiasmiche e gli accostamenti lessicali antitetici (si pensi alle tre arcate ossimoriche della poesia: «cieli oscuri come il sole», «sguardo senza occhi», «splendenti inferni»), volti a delineare il sovvertimento della realtà. È adeguata al contenuto l'asprezza verbale della poesia, prodotta per mezzo di incontri consonantici talora ardui.

e nel mio cuore,

il mio desiderio è un segno

di sangue sulla neve.

20

1-9. Nel paesaggio che lo circonda – dai tratti ostili e surreali – il soggetto osserva la particolare geometria degli elementi e il colore cupo del cielo, da cui ricava l'avvilimento in cui il mondo – e lui con esso – è precipitato. Diviene difficile, pertanto, conservare il contatto con la realtà, che il poeta descrive tramite l'uso di accese similitudini. Nella carta dattiloscritta originale che custodisce il componimento, spicca in questa prima parte un ulteriore verso poi cancellato, per cui la lirica si apre con una struttura parallela e iterativa più estesa (ed evidentemente considerata poi eccessiva per lo stesso Zanzotto): «Per vuoti monti e strade come corde / per tetti acuti come lance / per cieli oscuri come il sole / per acque fredde come spade» (vv. 1-4). **1. vuoti:** 'disabitati', 'non popolati', ma anche 'spogli', poiché gli alberi si ergono ormai privi di foglie, o perché il manto nevoso ricopre i *monti* uniformandone la vista. L'ordine dei due costituenti (*vuoti* e *monti*, ovvero "aggettivo + sostantivo") è chiastico rispetto ai versi successivi. *strade come corde:* sono le vie strette e irte di montagna, contorte e ricche di tornanti (da cui la similitudine con le *corde*). L'immagine richiama alla memoria un passo di una novella scritta da Grazia Deledda – autrice su cui Zanzotto ha lavorato in occasione della sua tesi di laurea – ed edita nel 1932 nella raccolta di prose dal titolo *La vigna sul mare*: «Il loro convento [...] affacciato fra due sproni di monti, attaccato al resto del mondo solo da una corda di sentiero» (*Festa nel convento*). **2. tetti:** con un moto discendente, lo sguardo si sposta sulle abitazioni, sola traccia di altre presenze umane, per poi tornare a rivolgersi nuovamente verso l'alto (i *cieli*). *acuti come lance:* 'spioventi'; la similitudine è iperbolica e introduce nel testo l'idea di violenza e di ferita, quasi lo scenario consistesse in un campo di battaglia. L'aggettivo "acuto" adduce una simile *imagérie* anche nella lirica precedente (*Gli ornamenti sereni delle viti*, v. 27). **3. cieli oscuri come il sole:** dietro l'apparente descrizione di un cielo rabbuiato da nuvole cariche di pioggia, per cui sembra vicino l'imperversare della tempesta, si scopre invece un'antitesi di stampo espressionista, che evidenzia l'avvenuto rovesciamento del mondo e il suo negativo "fotografico". Secondo Bortolazzo, la realtà è ricolorata dal poeta sul modello iconografico di Albrecht Dürer (*Melancholia*) e sull'esempio del *sole nero* di Gérard De Nerval [Bortolazzo 2002, 383]. La forma plurale segue la volontà di uniformarsi ai versi precedenti ed è perciò finalizzata a non interrompere l'ampio parallelismo. **4. avverto:** la percezione del soggetto passa principalmente attraverso la vista del paesaggio che lo circonda. *dure condanne:* nella violenza e nella vanità del mondo e nel sovvertimento delle sue leggi, il poeta trae coscienza della propria condizione di dolore ineluttabile e di miseria esistenziale, che pesa su di sé come una sentenza capitale. **5. la pietà che m'assedia di me stesso:** compaiono nell'endecasillabo l'anastrofe dei sintagmi e l'uso metaforico del verbo, che appartiene all'area semantica della guerra. L'attenzione è posta sull'interiorità del poeta e sulla *pietà* – naturale sentimento ispirato dalla condizione dell'uomo – che grava il suo animo. Il verso riecheggia l'*incipit* di una canzone di Petrarca, ovvero «I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso», (*Rvf* 264, vv. 1-2); ma «me stesso» è clausola, oltre che petrarchesca, anche leopardiana. Si confronti inoltre con la poesia *A una morta*, dedicata alla sorella («di me mostreresti pietà», v. 9). **6. mi mostra:** 'rende noto (a me)'. *fango:* *materia* (in senso etimologico) del mondo e dell'uomo, sostanza naturale e primordiale che ne compone il corpo, come narrano le Sacre Scritture. A questa si aggiunge tuttavia un'accezione morale (e negativa) del termine, dal momento che il fango è simbolo della

degradazione e perciò rappresenta l'annichilimento del soggetto (anche in quanto poeta, come già in Baudelaire). Risulta a tal proposito interessante un confronto con Leopardi, e in particolare con i testi *Sopra il ritratto di una bella donna* («or fango / Ed ossa sei», vv. 17-18) e *A se stesso* («Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo», vv. 9-10). **7. rappreso**: in *enjambement* rispetto all'elemento lessicale a cui si riferisce, specifica la consistenza densa e solidificata del *fango* plasmato per assumere forme antropomorfe. Una tessera affine ricorre anche in *Incontro* di Montale («Si va sulla carraia di rappresa / mota», vv. 19-20). *ombra*: indica una corporeità vuota e rarefatta. Si delinea così il ridursi del soggetto a un'esistenza effimera ed evanescente. La parola – che richiama sul piano semantico l'oscurità del cielo e il sole – designa nella *Commedia* dantesca le anime ormai prive del loro corpo. **8. implacabilmente**: ostinata e severa è dunque la *pietà*, paradossalmente non pietosa verso l'uomo. *persuade*: 'incita', 'spinge' l'io lirico a osservare ciò che lo circonda nella sua durezza per trarre coscienza della qualità propria e del mondo. **9. stringe**: 'serra', è azione opposta a «persuade» ed è anch'essa guidata dalla *pietà*, che alternativamente induce il soggetto a guardare la realtà con «conscia mente» (sulla scorta di *Solitudine non umana*, v. 19) e a sottrarsi alla medesima dolorosa visione. *il mio sguardo senza occhi*: l'espressione – ossimorica e deumanizzante – definisce la dissoluzione fisica dell'io lirico, la cui percezione di sé e del mondo appare di natura non visiva, bensì più profonda, legata forse al suo essere poeta e quindi al possesso di una sensibilità maggiore. La cecità è infatti caratteristica leggendaria di Omero e dell'indovino Tiresia. Dal Bianco individua nel verso un tema eluardiano [Dal Bianco 1999, 1396]. **10-16**. Aumenta il contrasto tra l'ambiente e l'io lirico, il quale – smarrito ogni punto di riferimento – viene annientato e assorbito da una natura ostile. **10. Ho perduto la terra sotto l'erba**: l'uomo perde il contatto con la propria origine e avverte di essere sospeso sul vuoto, in uno stato di forte insicurezza. La formula figurata equivale a “perdere la terra sotto i piedi”, di uso più comune. La *terra* rinvia altresì al *fango*, e dunque alla sostanza primigenia costitutiva del creato. È in questa condizione di incertezza storica oltre che esistenziale che l'uomo non può che, per dirla con Leopardi, «accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire mancamento e voto» (*Pensieri*, LXVIII). **11. e il sole come un anello**: in dipendenza dal verbo al verso precedente, la frase denota da parte dell'io lirico la perdita della capacità di vedere la luce in un cielo divenuto oscuro come nel corso di un'eclissi solare, e a causa del proprio «sguardo senza occhi». Ma la scomparsa del sole è da associare anche alla crisi della poesia, tematica sviluppata qui al verso 17, che riconduce alla seconda strofa de *Gli ornamenti sereni delle vite*. Si possono addurre molteplici ragioni concernenti la scelta dell'*anello* – che torna anche più sotto, v. 13 – come oggetto della similitudine: a richiamare il *sole* possono infatti essere sia la dorata brillantezza del gioiello e la sua preziosità, sia la forma circolare che però racchiude un vuoto, paragonabile a quello che percepisce il poeta dentro e attorno a sé. **12. splendenti inferni**: l'elegante ossimoro rovescia la cupa e atra definizione di inferno, sostituendola con una visione radiosa dello stesso. Poiché creata dalla *neve*, si immagina infatti una realtà ghiacciata – al pari del Cocito – che conserva la lucentezza solare non più osservabile in cielo. Nel fascino della visione, il mondo resta purtuttavia un luogo infernale, abitato dal male. L'espressione è affine agli «inferni di neve» di *Grido sul lago* (in *Dietro il paesaggio*, v. 18). *crea la neve*: il compito di plasmare la realtà è delegato alla *neve*, che in questa poesia sottolinea l'isolamento dell'uomo e il freddo distacco che la natura manifesta nei suoi confronti, ma anche l'annullamento del reale, il suo uniformarsi sotto una coltre bianca che ne rende indefiniti i contorni. **13. ripete**: 'rifrange', 'riflette', il verbo conferisce rilievo all'immensa quantità di fiocchi di *neve*, ciascuno dei quali brilla per la luce ricevuta dal sole. In *Serica*, componimento facente parte della raccolta *Dietro il paesaggio*, si legge, con un tono assai più delicato: «esce il sole / dal boccio di neve» (vv. 13-14). L'elisione del soggetto – che è necessariamente «la neve» – anticipa i futuri

scenari linguistici zanzottiani. *a milioni*: quantità che suona iperbolica, ma adeguata riferendosi ai fiocchi di *neve* discesi sulla terra e al loro potere quasi accecante per lo sguardo – già ferito – del poeta. **14.** *e assorbe e sugge*: al pari di una sostanza nutritiva, il *corpo* dell'uomo è assorbito dalla neve (e, con essa, dalla realtà), divenendo parte del suo ciclo naturale e obbedendo alle sue regole. Grazie all'accelerazione del ritmo del dettato, il polisindeto evidenzia l'azione rapida e violenta della *neve* ai danni del poeta. *il mio nudo corpo*: spoglio, in quanto impotente e privo di difese, si mostra l'*integumentum* dell'uomo, la cui nudità esprime la fragilità del suo essere e il patimento provato. L'intero verso, che si ritiene di misura endecasillabica, sembra tratto dall'*Inferno* dantesco a causa delle scelte lessicali cruente, oltre che per la nudità delle anime peccatrici, volta a enfatizzare l'asprezza delle pene subite. **15.** *ricerche*: rappresentano forse i desideri dell'uomo, ovvero il suo bisogno di stabilità e di reperire un senso. Comunicano perciò l'idea di un'anima e di un corpo peregrini, che anelano a conoscenze grandiose ed eccezionali. *mirabili*: così definite per la loro elevatezza, ma anche per le difficoltà e l'incertezza del risultato. **16.** *tortuosi labirinti*: è apposizione analogica di «vite», che Dal Bianco fa risalire a Eluard [Dal Bianco 1999, 1396]. Il percorso della vita somiglia a un labirinto complesso e ingannevole, che induce l'uomo a errare, e in cui è arduo orientarsi senza incorrere nelle inevitabili avversità. *di raggi*: si accresce così la metaforicità del passo. Il labirinto dell'esistenza è composto da una luce impalpabile che ne disegna le pareti e i limiti. Si tratta dei *raggi* del sole o – constatata l'ambiguità di tale referente e la sua oscurità – della lucentezza della *neve*, la quale ha infatti assorbito e racchiuso al proprio interno il corpo del poeta. **17-20.** Riprendendo la formula impiegata nel decimo verso, Zanzotto ribadisce la scomparsa del *sole* e descrive l'annichilirsi di sé e dei propri sentimenti. Si assiste perciò alla perdita della gioia e alla caduta dei valori vitalistici e della poesia, raffigurati dal *sole*, mentre trionfa nel finale la negatività. **17.** *Ho perduto il sole nella mia bocca*: l'eclissi del *sole* non concerne unicamente il sottrarsi dell'astro alla vista e il suo aspetto oscuro, bensì riguarda più da vicino il legame con l'io lirico e l'afasia che provoca in quest'ultimo, colpito da un silenzio poetico che gli impedisce di esprimersi. La formula ricalca, secondo Giancotti, il *De profundis* di Trakl («Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht», v.17 [C'è una luce, che nella mia bocca si spegne]) [Giancotti 2016, 22]. Come accennato nella presentazione iniziale relativa al componimento, questo verso è antitetico alla lieta conclusione di *Davvero soffici pennellate* («Oro oggi è la gioia / della mia lingua», vv. 22-23). **18.** *e nel mio cuore*: *enjambement* significativo, che completa l'affermazione del poeta. Con la facoltà della parola, egli smarrisce il suo profondo sentire e la sua forza vitalistica. **19-20.** *il mio desiderio è un segno / di sangue sulla neve*: tutto ciò che si conserva dell'esistenza del soggetto e dei suoi desideri (termine etimologicamente derivato da *sīdus*, *sīderis*, 'stella', che di conseguenza richiama ancora una volta il valore del *sole*) consiste in una traccia di *sangue*. Il rapporto carnale e intimo tra l'io lirico e l'ispirazione poetica è già annunciato in *Cielo vivente di supreme bufere* (vv. 22-23). La vivace metafora evidenzia il contrasto cromatico tra il rosso del *sangue* e il candore nivale (cui corrisponde quello tra il segno grafico della scrittura e il bianco della pagina), che Zanzotto approfondisce più tardi nella prosa *1944: FAIER* («nella neve insaguinata») e ne *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* («ma già dèisangui / già scola da un'incisione sulla neve / neveshocking / rossoshocking», vv. 9-11). Bortolazzo accosta a questa violenta conclusione l'avvio di alcuni versi redatti nell'anno 1945 in memoria delle vittime fucilate in paese durante la guerra: «Oggi la neve sul bianco del collo / ha un filo di sangue / che viene dalle vene di dieci morti» [Bortolazzo 2002, 381].

In un'ora in un istante

Scritta nel 1941, la poesia si presenta per molti aspetti un *unicum* nei *Versi giovanili*. La forma metrica straordinariamente regolare per la produzione di Zanzotto, lo schema rimico e lo stile compositivo si dissociano da quelli degli altri testi della raccolta e ricordano invece la lirica settecentesca di Metastasio, di cui *In un'ora in un istante* imita l'andamento canzonettistico e il ritmo rapido e incalzante, cui contribuisce la totale assenza di punteggiatura all'interno di ogni strofa. L'aura metastasiana che caratterizza questo unico testo all'interno dei *Versi giovanili* viene nuovamente sviluppata dall'autore in alcune liriche pressoché coeve raccolte in *Dietro il paesaggio*, in particolare in *Assenzio* e in *Oro effimero e vetro*, entrambe costituite da quartine di settenari a rima alternata.

Inserito in questo punto, il componimento rappresenta un virtuosistico esperimento di scrittura in versi, che raggiunge un elevato livello di letterarietà per mezzo della frequente anastrofe tra i sintagmi (già ai versi 1-4), dell'inarcatura (talora spinta, come «ma il tesoro delle pene / mie difendo intatto ancora», vv. 23-24), delle apocopi («or», «cuor», «tepor» e «ancor»), ma anche per alcune anacronistiche scelte lessicali («l'ale», v. 2, particolare forma di plurale che si adatta al contesto metrico, «novissimo», v. 11, e «seco», v. 34), che danno vita a ciò che Dal Bianco definisce un «gioco manieristico» [Dal Bianco 1999, 1396].

In un'ora in un istante – di cui Bortolazzo coglie la «dialettica multiforme poesia/vita» [Bortolazzo 2002, 389] – è un resoconto della cessazione di avverse condizioni metereologiche e descrive un nuovo inizio, celebrato in un clima lieto e di festa. Il cambiamento non concerne solo lo scenario naturale, bensì coinvolge in prima persona l'uomo e quindi il soggetto della lirica, che si affaccia nuovamente alla scrittura poetica ispirato dalla luna che si staglia nell'oscurità notturna. Il componimento, caratterizzato dalla musicalità e dall'abbondanza di espressioni analogiche, mostra una certa linearità nello sviluppo ed è infatti distinto in tre tempi: il momento in cui il *temporale* si è abbattuto sulla terra (definito come evento puntuale, dato l'uso del passato remoto, vv. 1-4), il ritorno presente della serenità del paesaggio e del cielo, celebrato dalla natura e dagli uomini (vv. 5-32), il futuro non precisato («Poi») in cui l'io lirico si dedicherà finalmente alla poesia

(vv. 33-36). Per la tematica che affronta, il testo può essere accostato a *Villanova* e alla leopardiana *Quiete dopo la tempesta*, ma anche alla *Terra desolata* di Eliot, dati l'importanza dei fatti atmosferici e il conforto che la primavera dona all'ambiente naturale, a cui il soggetto si dichiara però in parte estraneo («il tesoro delle pene / mie difendo intatto ancora», vv. 23-24). Numerosi sono inoltre i recuperi lessicali dagli *Ossi di seppia*, ai quali l'uso della quartina provvede ad avvicinare ulteriormente la poesia.

ANALISI METRICA: Sul piano metrico e prosodico, *In un'ora in un istante* è la lirica meno libera – e quindi più regolare – della raccolta. Si compone di nove quartine di ottonari trocaici, con la sola eccezione del novenario al penultimo verso (v. 35). Colpisce la costanza con cui compare la rima, generalmente poco presente nelle poesie sino a qui analizzate. Rinforzano infatti l'unità di ogni quartina le rime alternate, qualche volta ripetute (la quinta e la sesta strofa recuperano in parte rime precedenti) e talora imperfette (*istante : fragranti*, vv. 1, 3; *cielo : sereno*, vv. 9, 11, in assonanza; *monti : porti*, vv. 10, 12; *trasparenze : mense*, vv. 26, 28, quest'ultima pertinente alla fonetica veneta e alla caduta dell'elemento occlusivo dell'affricata che ha luogo in quest'area). Sporadici casi di quasi-rima sono anche in posizione interna al verso, come tra le parole *festa* e *veste* (vv. 17, 18, con ripetizione del nesso consonantico in *destino*, v. 18) e tra *divora* e *tesoro* (vv. 22, 23, e naturalmente *ancora*, v. 24). Enfatizza invece la rima *spento : lento* (vv. 29, 31) l'assonanza con *bevo* (v. 31). Nella chiusura della poesia si registra infine l'allitterazione della liquida (*l'alta lode della luna*, v. 36).

In un'ora in un istante
 sulle valli scosse l'ale
 fredde madide fragranti
 di rovina il temporale.

Or divelte le catene
 dell'età lunga ed oscura

5

il mio cuor più non contiene
l'ineffabile ventura:

bolle il suolo il roseo cielo
si dissolve in crudi monti 10
dal novissimo sereno
il tepor piove sui porti.

Sosta il vento e si ristora
della terra desolata
del suo volto s'innamora 15
primavera ancor velata.

E la festa trasfigura
ogni veste ogni destino
nei suoi vortici misura
delle età chiare il cammino. 20

Vedo infrante le catene
che la ruggine divora
ma il tesoro delle pene
mie difendo intatto ancora

ma di filtri acri delizie 25
ed auguste trasparenze
di superbi ori blandizie
mi convitano alle mense.

E dal tuo fulgore spento
dalle tue labbra che sono 30
già di coppa bevo lento
la mia morte come un dono.

Poi con le ombre che sedotte

il mio cuore seco aduna

comporrò dalla prima notte

35

l'alta lode della luna.

1-4. Il *temporale* ha sorvolato rapidamente le *valli* e vi ha scatenato la propria temibile e rovinosa potenza. **1.** *In un'ora in un istante*: la bufera si è avvicinata rapidamente e si è manifestata quasi all'improvviso. L'espressione «in un istante» appare come una precisazione rispetto alla prima e si riferisce al momento esatto in cui il *temporale*, forse non presagito, eruppe. **2.** *scosse l'ale*: 'agitò le ali', quindi con estrema rapidità e provocando – si immagina – forti raffiche di vento. Il *temporale*, soggetto posposto nella frase, è dunque “bestializzato”, assimilato a una creatura mostruosa e alata, come il dantesco Gerione dell'*Inferno* (canti XVII, vv. 97, 133, e XVIII, v. 20), cui rimanda anche l'ambientazione (le *valli*). La forma plurale «ale» è arcaica e scelta per ragioni rimiche. **3.** *fredde*: relative alla stagione invernale o alle temperature che tornano talora ad abbassarsi nella fase di transizione verso la primavera. L'aggettivo è variante della precedente lezione «chiare». *madide*: in quanto portatrici di pioggia. **3-4.** *fragranti / di rovina*: con una formula metaforica, il poeta designa l'annuncio (da parte delle ali) di un evento nefasto ormai vicino, rappresentato dal *temporale* stesso.

5-8. Il mutamento del tempo verbale è posto in evidenza dall'attualizzatore spazio-temporale «Or» (seguito da una virgola nella carta dattiloscritta), che avvia la strofa all'insegna di una sostanziale novità: si assiste infatti al termine dell'«età lunga ed oscura», per il quale una smisurata gioia irrompe nell'animo dell'io lirico. **5.** *divelte le catene*: si spezzano le catene da cui l'uomo avverte di essere oppresso. Di uso figurato, l'immagine riecheggia *La libertà* di Metastasio («sento da' lacci suoi, / sento che l'alma è sciolta; / [...] / Mostra così contento / schiavo che uscì di pena / la barbara catena / che trascinava un dì», vv. 5-6, 85-88). **6.** *età lunga ed oscura*: perifrasi indicante il periodo in cui si sono protratte le perturbazioni atmosferiche, o più in generale l'intera stagione invernale. **7.** *il mio cuor più non contiene*: l'io lirico è animato da forti sentimenti per il cambiamento che registra e che sembra perciò voler esternare. **8.** *l'ineffabile ventura*: la cessazione del maltempo – evento propizio per l'uomo e per la natura – ha del miracoloso. Si osserva il contrasto tra la necessità del soggetto di comunicare quanto accade, poiché il suo cuore non riesce a trattenerlo in sé, e la difficile ricerca di una modalità espressiva adeguata a riprodurre ciò che è inesprimibile. *ventura*: è parola-rima montaliana derivata da *Ciò che di me sapeste* («la nostra umana ventura», v. 4), “osso” di cui – secondo Gardini – questa poesia sarebbe debitrice. In entrambe le liriche segue infatti a breve distanza da «ventura» il «cielo», anch'esso in posizione finale di verso («il limpido cielo», v. 7) [Gardini 1995, 93].

9-12. Si colgono nel paesaggio i segni del rinnovamento: la quiete è ristabilita. **9.** *bolle il suolo*: raffigurazione surrealista della terra (agitata al pari di una superficie liquida), che ritrae il colore assunto dal *suolo* per effetto del cielo e annuncia il nuovo ordine instauratosi dopo l'«età lunga ed oscura». L'immagine ricorda l'*Inferno* dantesco e il Flegetonte, in cui sono immerse le anime dei violenti contro il prossimo («la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia», *If XII*, vv. 47-48), benché le tinte fosche in Zanzotto siano attenuate dal più positivo contesto. L'ordine dei costituenti forma un chiasmo con la frase giustapposta di seguito. *roseo*: è il

colore assunto dal *cielo* all'ora del crepuscolo e conferisce altresì una certa serenità alla visione. **10.** *si dissolve*: 'sfuma' delicatamente, scomparendo dietro i *monti*. *crudi*: 'ripidi', 'selvaggi', ma così definiti anche per il loro oscuro profilo, che si oppone al colore tenue del *cielo*. **11.** *novissimo*: la parola presenta una forma arcaica e descrive la modificazione del *cielo*, che ha acquisito un aspetto limpido e quindi rinnovato. *sereno*: è aggettivo sostantivato che denota il cielo, come spesse volte in Leopardi (per esempio ne *Il passero solitario*, v. 29, o nei passi de *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio* già menzionati nel commento relativo a *Villanova*). Come sopra notato, tra «cielo» e «sereno» la rima è tralasciata in favore dell'assonanza; tuttavia, tra i due termini sussiste un'interessante congruenza semantica. **12.** *tepor*: è il calore gradevole e moderato della stagione primaverile, alla quale l'autore fa poi esplicito riferimento (v. 16). *piove*: con valore figurato, il verbo richiama il *temporale* foriero di precipitazioni. *porti*: zona liminare che, segnando il confine tra la terra e il mare aperto, si pone agli antipodi in senso geografico rispetto ai *monti*.

13-16. Continua la descrizione degli elementi naturali che caratterizzano il nuovo corso degli eventi. Si rivela l'arrivo della stagione primaverile. **13.** *Sosta il vento e si ristora*: prodotto dalle ali del *temporale*, il *vento* interrompe il proprio corso per giovare ai luoghi solitari e abbandonati, quasi traendo da essi conforto e vigore. La somiglianza fonica avvicina i due verbi del verso. **14.** *terra desolata*: si tratta della condizione in cui la *terra* riversa a causa del rigido inverno che ha spogliato la vegetazione e con essa il paesaggio, opacizzando i suoi colori e conferendovi una parvenza di morte. L'espressione è inoltre la traduzione del titolo del poemetto eliotiano *The Waste Land*, cui il componimento potrebbe alludere. **15-16.** *del suo volto s'innamora / primavera ancor velata*: 'la primavera ancora velata [che si lascia appena intravedere, senza manifestarsi apertamente] si innamora del volto del *vento*'. Indagando l'eziologia della ciclica rinascita della natura, il poeta sembra qui narrare il mitico incontro tra due amanti personificati, Zefiro e la Primavera. Quest'ultima, così ritratta, ricorda le aggraziate figure femminili dipinte nella *Primavera* di Botticelli, adornate di vesti leggere che pongono in risalto le esili forme dei loro corpi. I sintagmi in questi versi sono invertiti nell'ordine in confronto ai precedenti (vv. 13-14).

17-20. L'idillio della natura trova conferma nel clima di esultanza generale. **17.** *festa*: è il tripudio con cui la terra si prepara ad accogliere la venuta della primavera, celebrando quindi la rinascita della natura e la letizia portata dalla novella stagione. I festeggiamenti, cui partecipano la vegetazione e ogni creatura, chiamano alla memoria gli antichi *Ludi Florales*. *trasfigura*: modifica ogni cosa donandole un nuovo aspetto gioioso (ma forse illusorio). **18.** *ogni veste ogni destino*: l'iterazione lessicale («ogni») è accompagnata dalla ripetizione fonica del gruppo *-est-*. *veste*: per metonimia indica la sembianza, ovvero l'apparenza esteriore. *destino*: il futuro a cui l'uomo e gli altri esseri viventi sono soggetti – vale a dire la corruzione e la fine verso cui ogni cosa tende – sembra essere dimenticato innanzi alla visione di una rinascita e di una profonda gioia vitalistica. **19-20.** *nei suoi vortici misura / delle età chiare il cammino*: la *festa* è il nucleo fondante della stagione primaverile, della quale comprende ed esalta («misura») l'estensione temporale (il «cammino», metaforicamente). *vortici*: definiscono la circolarità del tempo naturale, ma soprattutto il moto turbinoso e travolgente della *festa*, che pare avvolgere l'intera realtà. *età chiare*: la carta dattiloscritta conservata presso il Fondo Zanzotto e datata 1945 testimonia il processo correttorio di questa espressione, che in un primo momento suona «nuove ore»; ma una variante dell'aggettivo compare a matita nell'interlinea superiore, ove si legge «fresche» (lezione che, come indicato a *latere* dallo stesso autore, è da retrodatare all'anno 1942 o 1941). La modificazione apportata pone in risalto l'antitesi con il sesto verso della poesia («dell'età lunga ed oscura»). Le «età chiare», connesse alla luminosità della ridente stagione e del bel tempo, rinviano altresì alla «fiorita et verde

etade» dell'uomo (*Rvf* 315, v. 1) e ai suoi «verd'anni» giovanili (*Ultimo canto di Saffo*, v. 50). *cammino*: il termine sottolinea l'inesorabile progressione del tempo.

21-24. Viene recuperato con una *variatio* il motivo della seconda strofa. Il sentimento del poeta è però questa volta definito in senso negativo: anche in primavera e in occasione di festa permangono infatti le preoccupazioni e le sofferenze dell'uomo. Specialmente nella prima parte, il passo possiede alcune affinità con i versi conclusivi del componimento montaliano collocato *in limine* agli *Ossi di seppia* («Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe [...] / [...] ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine», vv. 15-18, cfr. p. 94). **21. infrante**: con significato analogo a «divelte» (v. 5). **22. la ruggine**: è la conseguenza della pioggia che ha bagnato le *catene* e del loro presente inutilizzo, dal momento che esse sanciscono l'«età lunga ed oscura» ormai dimenticata. *divora*: il verbo – di uso figurato – è scelto per descrivere con toni espressionistici la rapida corrosione provocata dalla *ruggine* ai danni del ferro che compone le *catene*. **23. il tesoro delle pene**: indica il vissuto dell'io lirico e i suoi travagli personali, che egli non si è lasciato alle spalle e dai quali ha forse preso vita la scrittura poetica. Il «tesoro» è inteso come una cospicua e preziosa quantità, o come il fulcro (e pertanto l'origine) dei patimenti. **24. difendo**: il soggetto conserva quasi con fierezza e con istinto protettivo il ricordo del proprio dolore. *intatto*: in opposizione alle *catene* ormai *divelte* e *infrante*. *ancora*: malgrado dunque i cambiamenti intercorsi, che paiono tangere solo parzialmente il poeta, le cui sofferenze sono atemporali. Sono perciò accennate la diversità dell'io lirico e la sua esclusione da ciò che invece coinvolge l'ambiente circostante (motivo di ascendenza leopardiana che ritorna poi nella scritta muraria riprodotta in apertura a *Colloquio*, in *Vocativo*).

25-28. L'io lirico è allettato dalle dolci illusioni che la *festa* e il nuovo corso degli eventi gli offrono. I versi, sintatticamente connessi alla sesta strofa, sono da riordinare: «ma mi invitano alle mense delizie di filtri acri, auguste trasparenze e blandizie di superbi ori». **25. di filtri acri delizie**: «l'incanto di pozioni intense e pungenti». Se sul piano formale l'aggettivo è riferibile sia al sostantivo che precede sia a quello che segue (con il quale dà vita a un accostamento antitetico), si opta qui per la prima soluzione, anche alla luce di un *locus* montaliano appartenente alla poesia *Riviera* (conclusiva degli *Ossi di seppia*): «Rammento l'acre filtro che porgeste / allo smarrito adolescente» (vv. 18-19). Ma in quanto portato dalla primavera, il filtro potrebbe rappresentare per Zanzotto la pozione d'amore (per cui diverrebbe opportuna anche la formula ossimorica «acri delizie»). **26. auguste trasparenze**: designano forse il cielo terso e cristallino della primavera e conferiscono alla scena un fascino idilliaco. Esse rimandano alle «bionde trasparenze» dell'«osso» *Portami il girasole ch'io lo trapianti* (v. 10) e alla dissoluzione della realtà. Entrambi i termini compaiono – sebbene in punti differenti – all'interno di *Solitudine non umana* (vv. 2, 21). **27. di superbi ori blandizie**: la promessa di preziosi gioielli o, metaforicamente, di felicità e di una maggiore esaltazione della natura e dei suoi colori (si noti infatti l'oro, non casualmente citato) attira l'io lirico verso la *festa*. Si riconosce nel passo un nuovo chiasmo tra «di superbi ori» e «di filtri acri». **28. mi invitano**: «mi invitano». *alle mense*: per sineddoche «alla festa», alla quale il soggetto si mostra in precedenza estraneo e restio a prendere parte.

29-32. Nonostante oggetto di questa sezione sia ancora il presente, sostanziali novità sono introdotte a determinare uno stacco ragguardevole dalle strofe sinora analizzate. Oltre al tono grave e funereo, emerge infatti un interlocutore ignoto: il poeta potrebbe rivolgersi direttamente alla *primavera* o al sole nell'ora crepuscolare o, ancora, alla *luna*; ciò che si rivela invece con chiarezza è che il referente – personificato – acquisisce un importante valore simbolico. **29. fulgore spento**: è il bagliore flebile emanato dal sole o dalla pallida *luna* ormai visibile in cielo, ma anche la vivacità

sommessa di una primavera *velata*, che deve ancora esprimere il suo potenziale. **30-31. dalle tue labbra che sono / già di coppa**: ha luogo il sensuale contatto con una femminilità trasfigurata in altre forme. Le *labbra* di una persona si identificano con gli orli della *coppa* da cui l'io lirico suggerisce la propria *morte*. Sembra perciò attuarsi l'unione tra *eros* e *thanatos*. **31. di coppa bevo lento**: aiuta a stabilire la scansione dei versi la virgola inserita nel dattiloscritto del 1945, poi espunta («già di coppa, bevo lento»). È affine a questa immagine il tragico e romantico epilogo della novella boccaccesca di Tancredi e Ghismunda; tuttavia, di una simile formula Zanzotto fa uso in seguito nelle sue *IX Ecloghe* («Bevevo alla tua coppa, Urania», *Con quel cuore che basta*, v. 31). Si avanza l'ipotesi che si tratti di un'eredità hölderliniana: «Feuer trink ich und Geist aus deinem freudigen Kelche, / [...] / Mildere Sonne! zu dir kehre' ich getreuer und weiser, / Friedlich zu werden und froh unter den Blumen zu ruhn» [Fuoco e spirito bevo dal tuo calice di gioia, / [...] / Mite sole! a te torno più fedele e più saggio, / Per avere la pace e lieto riposare tra i fiori] (*Der Wanderer, Die Horen*, vv. 79, 83-84). Come si può notare, nel componimento di Hölderlin le parole del poeta sono rivolte al sole, ovvero a uno dei possibili interlocutori della lirica zanzottiana, benché esso non sia qui nominato. La lentezza dell'atto del bere è forse dovuta a un'esitazione. **32. la mia morte come un dono**: l'unico rifugio dell'io lirico resta ormai un contatto primigenio con la natura, l'annichilirsi in essa al fine di ritrovare la serenità. La morte assunta per via orale conduce per rapporto metonimico ai «filtri acri» (v. 25), che divengono pozioni velenose per l'uomo. Come segnalato da Nicola Gardini, la rima *sono : dono* è montaliana (*Ciò che di me sapeste*, vv. 18, 20) [Gardini 1995, 93].

33-36. Grazie alle ombre della notte (o della morte), che gli garantiscono l'accesso a una realtà più profonda come quella poetica, l'io lirico si riappacifica infine con la natura e tesse un elogio della luna. **33-34. con le ombre che sedotte / il mio cuore seco aduna**: l'oscurità della notte trasmigra nel soggetto, animato così dai pensieri negativi e da una vena introspettiva. *sedotte*: attratte dal *cuore* o dal moto discendente del sole. L'espressione è evocata nell'avvio di *Atollo*, in *Dietro il paesaggio* («Un sole che con oziosi giri / sedusse e divorò l'ombra del mondo», vv. 1-2). La posizione di clausola in cui compare il verbo «aduna» ricorda secondo Gardini il montaliano *Clivo* (v. 13) [Gardini 1995, 93]. **35. comporrò**: nell'ottenebramento del mondo e del proprio spirito, l'io lirico avverte infine il forte richiamo alla scrittura poetica. *prima notte*: con il nuovo ordine stabilito e la morte-rinascita del poeta, quest'ultimo si prepara ad affrontare la *notte* come fosse la *prima*. **36. l'alta lode della luna**: elevata ispiratrice è dunque la *luna*, da sempre soggetto della lirica tradizionale e in particolare prediletta interlocutrice leopardiana. Solo grazie al favore delle tenebre che confondono ogni aspetto, il poeta riesce allora a cantare rivolgendosi alle proprie lodi all'unica fonte luminosa della notte ancora capace di animare l'uomo e la realtà.

I bianchi vermi con occhi di sole

Dopo la parentesi costituita dall'esperimento manieristico di *In un'ora in un istante*, Zanzotto torna con questa lirica – datata anch'essa 1941 – a dedicarsi alla poetica che gli è peculiare a questa altezza. L'autore riprende allora la riflessione lasciata in sospeso con *Per vuoti monti e strade come corde*, di cui recupera almeno in parte i temi e i toni, attestandosi su una lunghezza simile. Al centro di una scena dai tratti tetri e macabri compaiono nuovamente il senso di vuoto derivante dalla realtà e la sofferenza dell'uomo, chiuso nel proprio incurabile dolore e consunto nel corpo. All'origine dei mali è forse da riconoscere (come in altri testi) il difficile tempo storico, ovverosia la profonda crisi vissuta dall'umanità a causa della guerra in corso e della disintegrazione dei valori morali. È invece escluso da ogni considerazione il paesaggio esterno, dal momento che l'ambiente è completamente interno e domestico, sebbene proprio questo divenga teatro dell'incubo descritto. Infatti, neppure tra le pareti di casa si offre più alcun riparo per l'io lirico, il cui angosciante tentativo di celarsi ai *vermi* appare come una prefigurazione del destino *post mortem* dell'uomo. La contesa tra gli unici soggetti della poesia – i *vermi* e l'uomo – si ripercuote al tempo stesso sulle loro diverse condizioni di vita, cosicché il componimento può essere letto anche come l'«allegoria dei banchi/idee poetiche che senza ferirsi, al contrario dell'uomo, attraversano indenni le violenze della storia» [Bortolazzo 2002, 389].

Di un solo periodo sintattico, la lirica è costruita tramite l'accumulazione di sequenze tra loro parallele e anaforiche (soprattutto sintagmi preposizionali) poste all'interno di una struttura prevalentemente paratattica, asindetica nella prima metà della poesia e polisindetica nei versi seguenti. Esigui sono i verbi reggenti, concentrati in due particolari punti del testo: «discendono», «camminano», «si drizzano» (vv. 7-9) e «ricercano» (v. 13). Dal processo di accumulazione deriva un ritmo rapido e insistente, che genera *suspence* e angoscia – ma a quest'ultima contribuiscono anche gli accostamenti fonetici aspri e duri. Si concentrano infine tra i versi 4 e 9 numerose parole proparossitone, comunque diffuse anche in altri punti (per esempio al verso 17).

cui questa notte è diadema.

1. I bianchi vermi: dopo una breve menzione in *Ballata* (v. 10), i *vermi* compaiono in questa lirica in qualità di protagonisti, come indica la loro collocazione incipitaria nel testo. Il riferimento a un'attività produttiva radicata nel territorio come l'allevamento dei bachi da seta (cresciuti al riparo all'interno delle abitazioni) convive nella poesia con la corruzione – fisica o morale – che si associa a questi piccoli organismi invertebrati. Ne derivano immagini violente che – commenta Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1397] – ricordano nei toni la scrittura di Rimbaud, come si evince per esempio da un passo tratto da *Adieu* (da *Une Saison en enfer*): «Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur» [Mi rivedo con la pelle rosicchiata dal fango e dalla peste, con i capelli e le ascelle pieni di vermi, e vermi ancora più grossi nel cuore]. Tuttavia, i *vermi* sembrano inoltre caricati di un valore simbolico, dal momento che il loro percorso – descritto nei versi seguenti – non è in fondo dissimile dalla vita degli uomini (si consideri pertanto una seconda interpretazione di Sandra Bortolazzo, che ritiene il componimento una «allegoria del tragitto dell'uomo nella storia, rappresentata attraverso il pericoloso cammino dei bachi sulle grate») [Bortolazzo 2002, 389]. L'aggettivo «bianchi», oltre a sottolineare la nota attenzione di Zanzotto per il cromatismo, suggerisce con immediatezza che si tratti proprio di bachi da seta. Nel colore bianco risiede inoltre una possibile allusione alla carnagione dell'uomo occidentale, attore in questi anni del conflitto bellico. *occhi di sole*: sono occhi splendidi ma dall'aspetto demoniaco e terrifico, al pari degli «occhi di bragia» di Caronte (*If* III, v. 109). Si confrontino inoltre gli «occhi d'oro» ritratti ne *Gli ornamenti sereni delle viti* (v. 18). **2. esibendo le loro acri calcine:** i *vermi* si mostrano freddi e pungenti nell'aspetto e il loro colore bianco richiama quello della calce, dalla quale prende il nome anche il “calcino”, malattia che colpisce i bachi da seta e li uccide, rendendoli fragili e riducendoli a una consistenza polverosa. **3-6.** Sono enumerati i luoghi abitati dai *vermi*, che paiono proseguire incessantemente il loro cammino. **3. grate:** graticci che costituiscono la struttura ove sono riposti i bachi. **3-4. canne che in unghie / s'addentrano:** i fusti delle canne, tagliati obliquamente per permettere l'incastro tra i pezzi, sono usati per comporre i graticci. Le parole, alle quali l'inarcatura conferisce particolare rilievo, possiedono un senso e una fonetica piuttosto violenti, che trovano corrispondenza nelle espressioni successive. *alberi*: sineddoche che vale ‘foglie’, ‘ramoscelli’ (verosimilmente di gelso). *rôsi*: le foglie sono strappate dai *vermi* che se ne nutrono; un'idea di consunzione accompagna tale immagine e anticipa l'apparizione dell'io lirico e del suo corpo funestato da sciagure. **5. vene di polvere:** in senso figurato, le *vene* rappresentano le striature percepibili allo sguardo sugli *stecchi* di legno. Esse sono probabilmente lasciate dalle larve morte di calcino e disgregatesi in sottile *polvere*. In confronto ai versi precedenti, la visione della scena penetra sempre più nel particolare. **6. punte che trafissero gole:** emerge qui con chiarezza una ricerca dell'orrido e del tetro sinora solo parzialmente rivelata. Malgrado le *punte* possano essere riconducibili a dei semplici legni spezzati in modo irregolare e perciò acuminati, al contatto con i quali i vermi potrebbero esserne stati feriti, l'espressione sembra in verità alludere a un violento scontro campale in cui hanno perso la vita numerosi uomini (la gola costituisce infatti un tratto umanizzante). Aumenta così l'angoscia che il soggetto avverte nei confronti di queste silenti e ostili presenze. **7-9.** Le tre frasi, dalla struttura parallela e disposte verticalmente nel testo, riproducono il movimento dei bachi nelle loro fasi di spostamento. Si registrano il progressivo moto ascensionale dei *vermi* (*discendono – camminano – si drizzano*) e il *focus* su un lasso temporale che diminuisce verso per verso (*ore – minuti – attimi*). Gli attributi

potrebbero essere relativi per ipallage ai *vermi* e al loro peculiare modo di avanzare tra le difficoltà. **7.** *curve ore*: sono metaforicamente il lungo e tortuoso percorso da compiere. La formula è forse da correlare anche alla ricorsività del tempo, e dunque alla monotonia dell'esistenza. **8.** *rigidi*: 'impervi', 'difficoltosi'. L'aggettivo avvicina il movimento dei *vermi* a una marcia militare. **9.** *si drizzano elettrici attimi*: 'si levano repentinamente'; di uso figurato, «elettrici» può comunicare la tensione percepita anche dal soggetto. **10-21.** Lo spostamento dei bachi – i quali paiono invadere ogni parte dell'abitazione – avviene in direzione dell'io lirico, cercato minacciosamente da essi. **10-11.** *fregi delle mie stanze / dei miei corridoi*: uscite dai loro graticci, le larve si disperdono all'interno della casa, ne invadono le pareti e i pavimenti, divenendo persino un motivo ornamentale o un elemento d'arredo delle stanze. Benché in apparenza dotato di un'accezione positiva, «fregi» è apposizione riferita ai *vermi* e sottolinea, oltre all'ampia diffusione di questi animali, la misera condizione in cui riversano l'uomo e la sua dimora, dal momento che i soli stemmi o decori di cui essi possono effigiarsi sono i bachi. **11-12.** *del nulla / delle mie finestre*: anche le *finestre*, uniche vie di esodo dall'incombente pericolo, si mostrano popolate di vermi. Con una forte sensazione di soffocamento e di chiusura già trasmessa nel nominare le *stanze* e (soprattutto) i *corridoi*, l'io lirico intuisce l'impossibilità di salvarsi. Oltre le *finestre* vi è infatti il *nulla*: un profondo annichilimento ha colpito il mondo, non più capace di offrire alcuna protezione all'uomo. L'esterno non sembra più percepibile, a causa delle tenebre della *notte* (si veda il verso conclusivo) o degli scuri serrati che separano le due realtà e isolano l'ambiente domestico. Si registra, nel presentare i diversi luoghi, una climax di ansietà. **12-13.** *le carni / mie*: il vocabolo "carne", in luogo del suo sinonimo "membra", possiede una connotazione più fisica e cruda. L'io lirico – su cui è riposta l'attenzione a causa dell'inarcatura e della posizione iniziale del pronome – appare slegato dalla propria corporeità, come se giacesse già privo di vita. **13.** *insensibilmente*: per l'estensione e la centralità nel verso, la parola ha un importante rilievo e ricorda la poesia *Distacco* di Ungaretti (v. 12). L'avverbio designa il movimento silenzioso e lento dei piccoli animali, percepito appena dal soggetto e per questo da lui più sofferto, ma anche la mancanza di sensibilità e di sentimenti umani da parte dei vermi. **14.** *l'unico mio piede*: la consunzione è ormai giunta a uno stadio avanzato e il corpo dell'uomo, disintegratosi in frammenti, ha perduto la propria naturale integrità. A cominciare dal *piede* – attraverso il quale il soggetto entra in contatto con il pavimento su cui brulicano le larve – sono menzionate singole strutture anatomiche umane (gli *occhi*, la *testa*). L'unicità del *piede*, enfatizzata dall'anastrofe, rimarca l'impossibilità di una fuga e richiama le amputazioni e le ferite di guerra. **15.** *osso di bestia e tenaglia*: le due apposizioni metaforiche, relative all'«unico mio piede», introducono un'ascesa del tono duro e violento della descrizione. Si assiste infatti alla definitiva perdita dei connotati umani del soggetto, ridottosi a un carcame di ossa e carne. Alla deumanizzazione concorrono il sostantivo spregiativo «bestia» e la *tenaglia*, la quale segnala il movimento rigido e meccanico del piede, che serra le dita in maniera spaventosa. **16.** *occhi sconficcati*: l'allitterazione consonantica della velare sottolinea l'asprezza dell'immagine. Anche gli «occhi sconficcati» ('estratti', 'strappati') denotano assenza di vita e corruzione: lo sguardo si mostra infatti vuoto e sinistro ed è forse paragonabile agli occhi «biechi» di Ciacco (*If* VI, v. 91); e d'altra parte, è frequente in Dante l'espressione "ficcare li occhi" (si vedano per esempio *If* XII, v. 46, o *If* XV, v. 26). Nell'aggettivo si individua un sottile riferimento cristologico alla rimozione dei chiodi dal corpo e dalla croce. **17.** *che in lacrime si versarono*: le *lacrime* sgorgate divengono il simbolo del passato dolore dell'io lirico. Si noti l'uso del tempo verbale, che descrive un'azione terminata e non più ripetibile (probabile causa dello sguardo ora *sconficcato*). Le *lacrime* hanno infatti eroso gli *occhi*, consumatisi in pianto. **18.** *abissi di scale*: rappresentano la rovinosa caduta delle *lacrime* e, con esse, dell'uomo stesso, precipitato nel baratro della sofferenza. Le *scale* – elemento incontrato anche nella

poesia *Alle scale del mondo* – rimandano all'interno della casa e destano nel lettore una sensazione di orrore e di instabilità che le rende paragonabili alle surreali scale proposte da Escher nelle sue xilografie compiute negli anni a venire. **19. testa:** è il fulcro dell'identità dell'uomo, ovvero ciò che gli è peculiare e che lo distingue dalle altre specie. I *vermi* non si limitano pertanto a ricercare il corpo del soggetto, bensì desiderano penetrare nella profondità della sua mente sino a intaccarne e deteriorarne i pensieri. **20. piena di errori funesti:** nella *testa* dell'individuo trovano posto dubbi e vaneggiamenti, terribili autoinganni che hanno generato afflizione e hanno rivelato infine la loro natura dannosa o persino letale. Gli *errori* potrebbero indicare lo slancio verso la scrittura poetica e la constatazione, da parte dell'io lirico, della sua vanità. Il passo riecheggia sul piano semantico il finale di *Solitudine non umana* («tutti i miei danni / tutti i miei dubbi sinistri», vv. 28-29). **21. cui questa notte è diadema:** il componimento termina con una nota mortuaria, dal momento che l'oscurità della *notte* incorona il capo del poeta. Il *diadema*, oltre a costituire una raffigurazione dell'alloro poetico, è emblema di Cristo e della passione. La lezione del testo conservata in una carta dattiloscritta conclude diversamente (e con un verso aggiuntivo) la lirica: «cui questa notte la tenebra è diadema / inchiodato col fuoco».

Tra i colli di polline celeste

Risale al biennio 1941-42 *Tra i colli di polline celeste*, poesia che ritrae con tinte oscure e funeree i tempi duri e ostili, di cui l'uomo è consapevole eppure inerme vittima. Dietro l'apparente tono solare e vivace dei primi versi si cela in realtà uno scenario cupo e desolante, avvolto da una notte terribile che possiede un aspetto mostruoso. Nella descrizione del paese prevale – parimenti alle altre poesie di questi anni – «un certo gusto del macabro di ascendenza rimbaudiana e simbolista» [Dal Bianco 1999, 1397], sul quale hanno influito le dolorose esperienze della guerra e del lutto. Al ricordo delle sorelle scomparse alcuni anni prima si unisce infatti il cordoglio per la recente morte dell'amata nonna, avvenuta nel 1941. Lo spettacolo della vita e della natura lascia il posto alle tenebre e a un senso di vuoto: il «naufragio della terra» si è oramai avviato, sebbene il finale della lirica non possa dirsi del tutto negativo, dal momento che un'ombra di dolcezza e di speranza sembra sopravvivere nella poesia.

La violenza e la durezza delle immagini si collocano all'interno di periodi distesi che rinviano al componimento precedente, ma non mancano nella strofa le ripartizioni sintattiche. Inoltre, abbondante è l'impiego di costrutti e di forme di matrice ermetica, come nota anche Stefano Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1397]. I diffusi accostamenti analogici riscontrabili sin dall'*incipit* della poesia (tra i quali si nominano, a scopo esemplificativo, «i recinti dei continenti» e le «comete esigue formiche»), si accompagnano all'uso di sostantivi sprovvisti di articolo e perciò dal valore indefinito (come nei criptici versi 14-16, «orecchie e bocche di animali / di bosco e di campo»). Compagnano infine *iuncturae* preziose e ricercate (come «pigri venti» e «Coerente creta») e l'uso bivalente del verbo “brillare”, reso transitivo («Le risa brillano bisbigli», v. 22).

ANALISI METRICA: La poesia riunisce in una sola strofa ventotto versi, dal quinario all'endecasillabo. L'avvio del componimento è però interamente decasillabico (vv. 1-3). Emerge in questa lirica l'importanza dei suoni e il loro progressivo sfumare l'uno nell'altro,

Le risa brillano bisbigli
 sognati su finestre polverose,
 i frutti aridi nidi inazzurriscono
 dove comete esigue formiche
 disparvero prima della luna.
 Il vino e il miele nei cellieri
 È tanto dolce che duole.

25

1-4. In un paesaggio surreale e presso i confini del mondo, la terra è percorsa da venti leggeri che paiono assumere una consistenza concreta grazie alla vegetazione attraversata. **1. colli:** il reale territorio solighese più volte alluso nelle poesie di Zanzotto possiede in questi primi versi un'aura incantata e onirica. *polline celeste:* una polvere che discende dal cielo pare aleggiare tra i colli o divenirne persino la materia costitutiva. Ne deriva un'immagine incantata del paesaggio, dominato dal colore azzurro appartenente in questo caso all'ora ormai serale. Il *polline* potrebbe rimandare anche alla stagione primaverile e alla rinnovata fertilità della natura e delle piante (si veda, al verso 24, «frutti»). **2. sotto i recinti dei continenti:** l'espressione figurata fa forse riferimento ai *colli* o ai monti che – per la loro altezza – trasmettono all'uomo che vive nel paese sottostante un senso di chiusura e di prigionia, posto in luce dall'autore anche in «*Alla bella*» (vv. 15-17). I *continenti* valgono per metonimia 'terra', i cui recinti ricordano l'idea di confine e di *finis mundi* già sviluppata in particolare in *Alle scale del mondo*. **3. pigri venti:** è ormai nota al lettore di Zanzotto l'ambiguità di questo referente, capace di annichilire la realtà, ma al tempo stesso di diffonderne i colori. Il vento – personificato – equivale a una brezza delicata. L'aggettivo rievoca nel contesto, per la presenza dei *rami*, un passo de *L'isola* di Ungaretti: «Distillavano i rami / Una pioggia pigra di dardi» (vv. 17-18). *estremi colori:* sono le tinte cromatiche del tramonto (l'ora estrema del giorno), ovvero gli ultimi colori visibili prima delle tenebre. La parola "estremo" richiama il concetto di confine. **4. si moltiplicano in rami:** 'si propagano attraverso le fronde', che grazie al loro movimento rendono così il vento percepibile allo sguardo. **5-13.** L'attenzione passa ora al momento notturno e quindi ad una realtà avviluppata dal colore nero delle tenebre e del dolore. **5. La notte ha aperto la sua gola:** l'espressione metaforica denota la profondità delle tenebre e il loro aspetto orrido e mostruoso, paragonabile a delle fauci bramose di risucchiare l'intera realtà. Si noti perciò l'affinità con Cerbero («Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra», *If VI*, vv. 13-14) e con «l'ampia gola / d'inferno» (*Pg XXI*, vv. 31-32). **6. pesante:** la *notte* porta con sé gli elementi di seguito enumerati, che la rendono minacciosa e angosciante per il soggetto. Il termine ha funzione verbale. **6-7 di cerchi / di piaghe di mannaie:** l'accumulazione dei vocaboli in climax ascendente è volta a comunicare la violenza dell'immagine e le terribili calamità che accompagnano il diffondersi delle tenebre nel mondo. Ne deriva un'impressione di ingiustificata crudeltà e di oppressione nei confronti dei viventi. Se i *cerchi* paiono avvolgere l'uomo e racchiuderlo in un abisso di pene ("cerchio" è termine prediletto da Dante nel designare i luoghi concentrici dell'inferno, ovvero le sedi dei dannati), le *piaghe* e le *mannaie* rappresentano – anche in senso fisico – le gravi sofferenze che il soggetto è costretto a subire. *piaghe:* 'ferite', il termine indica altresì immani flagelli di ascendenza biblica. *mannaie:* lame che ricordano la violenta morte inflitta per decapitazione. **8. feritoie delle pietre:** l'oscurità della notte invade per primi le fessure e gli angoli reconditi difficilmente raggiunti

dalla luce; potrebbe trattarsi delle *pietre* che compongono i muri delle abitazioni, dato il riferimento alle *case* collocato a breve distanza, come in *Arse il motore* («tramonti penetrati per fessure / in case e stanze col vento che impaura», in *Dietro il paesaggio*, vv. 11-12). **9. *le case hanno velluti neri e tristi***: le case sono adornate di tessuti in velluto scuro, che afferiscono alla simbologia del lutto e della morte, su cui insiste la dittologia «neri e tristi». Alla morbidezza del velluto si oppone la durezza dell'immagine. **10. *figurano vuoto***: i «velluti neri e tristi» delineano la realtà nelle sue forme ormai svuotate di valore, scoprendo il nulla rimasto e il senso di perdita. Il verbo “figurare”, derivato da “figura” (su cui già si è avuto modo di riflettere in occasione del primo componimento della sezione) conferisce alla scena l'aspetto di un palco sul quale sono rappresentati sul piano iconografico l'annullamento del reale e il profondo dolore. Il sentimento del *vuoto* – per il quale Zanzotto mostra una particolare attenzione sin da questa prima raccolta – è un male caratterizzante i suoi tempi, ma anche l'esito della sua personalità e delle dolorose vicissitudini. **11. *profondissimamente***: l'impiego dei superlativi è stato sinora riscontrato anche in *Davvero soffici pennellate* («oscurissime», v. 17) e *In un'ora in un istante* («novissimo», v. 12), mentre il valore avverbiale ricorda l'«incredibilmente» di *Solitudine non umana* (v. 5). L'effetto nel verso concerne ancora una volta la scansione ritmica e il rallentamento della stessa, enfatizzato dall'eccezionale lunghezza della parola, che conta sette sillabe ed è forse un *hapax* in poesia. *dirupato*: il termine rimanda alla rovina abbattutasi e alla perdita da parte del mondo dei propri naturali connotati. Persino il *vuoto* scompare violentemente: sembra avere luogo la discesa in una dimensione infera, con la conseguente degradazione dell'aspetto del reale. I «dirupi», intesi come gli ambienti più tetri ed oscuri, sono anche in *Cielo vivente di supreme bufere* (v. 10). In un contesto di dolorosa mancanza e di vuoto simile a quello zanzottiano, il vocabolo si manifesta infine con funzione verbale nella conclusione dell'«osso» *Il canneto rispunta i suoi cimelli* («Assente, [...] / sei lontana e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma», vv. 9, 11-12). **12. *hanno fuochi neri ed interni***: fatta eccezione per il soggetto sottinteso e dunque non presente (che permane tuttavia invariato), la frase possiede una struttura *in toto* parallela al verso 9 e il suo attacco è ripetuto in anafora nel verso seguente. L'oscurità che in un primo momento pare avvolgere le *case* dall'esterno, per mezzo di *velluti neri*, invade anche l'interno dell'ambiente, cui il rimando è esplicito. Il focolare si colora di tinte mortuarie: l'unione della famiglia – biograficamente già provata dalla lontananza del padre e dalla morte delle sorelle – è infatti rotta dalla scomparsa della nonna, figura alla quale il poeta era assai legato. La *notte* e le sue tenebre non si limitano perciò a oscurare il paesaggio, bensì giungono a propagarsi nello spazio propriamente umano. Il *sole nero* di *Per vuoti monti e strade come corde* muta qui in un *fuoco* oramai privo di vita, in quanto incapace di emettere luce e calore. Si potrebbe ravvisare in esso la fiamma che brucia le spoglie dei defunti. **13. *cose***: termine indicante un referente indeterminato, assimilabile a «case» per la vicinanza grafica. *sangue poroso*: la realtà pare riempita da oggetti composti da *sangue* secco, la cui porosità suggerisce la qualità dello stesso di assorbire le entità circostanti. Sembra perciò compiutosi un dramma sanguinolento. **14-21**. La riduzione della violenza lessicale è compensata in questo passo dalla fonetica aspra e ridondante, oltre che dalla finale constatazione del «naufragio della terra». **14. *Coerente creta occlude acquedotti***: la *creta*, come un tappo, interrompe il fluire delle acque. L'aggettivo “coerente” vale ‘compatta’, ‘unita’, ovvero ‘solida’, mentre la *creta* è altrove associata al clima («stagioni / di creta», *Arse il motore*, in *Dietro il paesaggio*, vv. 9-10) o all'arsura («or si fende la creta, sbigottito è il ruscello», *Storie dell'arsura, II*, in *Elegia e altri versi*, v. 17). Gli *acquedotti* e la loro temporanea chiusura possono alludere ad eventi storicamente avvenuti e alla necessità di arrestare il propagarsi di pericolose malattie come il tifo, responsabile nel 1937 della morte della giovanissima Angela [Dal Bianco 1999, 1397]. **15. *orecchie e bocche***: si propende per considerare la sequenza nominale complemento

diretto dipendente da «Coerente creta occlude». La cessazione delle percezioni sensoriali (concretamente raffigurate da *orecchie* e *bocche*) è forse dovuta alla fine degli impulsi vitali. Inoltre, se le prime richiamano il silenzio delle ore notturne, le seconde sono connesse alla difficoltà di reperire acqua dopo la chiusura degli *acquedotti*. **15-16. di animali / di bosco e di campo:** l'espressione comprende l'intera fauna selvatica che popola il territorio e ricorda gli scoiattoli e le lepri di *Ballata*. La nota mortuaria si estende pertanto al regno animale e alla natura, con cui l'interesse del poeta torna a porsi per un momento sui «colli di polline celeste» **17. la luce delle lampade:** a ravvivare le tenebre è la rara luce proveniente da alcune lampade, che rinvia ai lumi de *Gli ornamenti sereni delle viti* (v. 22). Ad essa pare corrispondere la funzione della poesia, rischiarante il mondo, nonché unica salvezza e speranza di vita di fronte all'oscurità. Differentemente dagli *animali*, per gli uomini l'organo sensoriale per eccellenza a cui è affidata la conoscenza è l'occhio. Ma la *luce* potrebbe rappresentare altresì il lume della ragione, o il vago e sfumato ricordo di tempi gioiosi e solari, ora perduti, ai quali tuttavia l'uomo si sente ancora legato. Sandra Bortolazzo commenta che il passo – di ambigua interpretazione – può indicare «sia una conoscenza falsa e illusoria, e il danno inevitabile conseguente, sia di contro l'unica ancora di salvezza (il ricordo di una minima condizione di normalità) che sia concessa nella notte disastrosa della guerra» [Bortolazzo 2002, 382]. **18. dimenticate:** come se provenisse da un altro tempo o da una diversa dimensione, la *luce* sopravvive ormai ignota ai più, poiché le *lampade* – sua fonte – sono oggetto di dimenticanza. In angoli remoti e nascosti l'esistenza continua perciò a essere rischiarata da una tenue *luce* che contrasta il buio e la morte, benché questi mostrino di aver preso il sopravvento. **19. tiene in sé prigioniera:** la *luce*-poesia o la *luce*-illusione si impongono sull'uomo e lo assoggettano metaforicamente a sé. **20. nostre:** l'io lirico riconosce di condividere la propria condizione con altri uomini, forse dotati della medesima sensibilità poetica. Il soggetto plurale è nel complesso piuttosto raro in Zanzotto e sinora si è incontrato solo in *Villanova* e in «*Alla bella*». *teste:* designano la memoria o la facoltà poetica, quindi, per metonimia, il pensiero. Si confronti con *I bianchi vermi con occhi di sole* (v. 19). **21. nasconde il naufragio della terra:** non l'ombra, bensì la *luce*, maschera l'immensa rovina verso la quale la *terra* si sta dirigendo, provocata dalla situazione di morte e di guerra, ma anche dovuta al graduale sprofondare nelle tenebre della notte. Il sovvertimento dell'ordine e il totale annichilimento del reale rivelano la fragilità del mondo e la perdita dei riferimenti per il soggetto, il cui senso di vuoto sembra trovare una compensazione nella vacua illusione o nell'immaginazione poetica (appunto la *luce* stessa). La positività dell'abbandonarsi all'oblio dell'*Infinito* leopardiano («E il naufragar m'è dolce in questo mare», v. 15) e l'ungarettiana (e ossimorica) *Allegria* dei naufragi appaiono assai lontani da questo contesto, in cui il *naufragio* è concepito come un evento irrimediabile e luttuoso, che reca sofferenza. È interessante notare che il sostantivo – derivante dal latino *nāve(m)* – è riferito per traslazione semantica alla *terra*, ovvero alla realtà. **22-26.** Intervengono nel componimento alcune immagini positive, dettate dall'occultamento del «naufragio della terra» e da un clima onirico. Si concentra con particolare intensità in questo punto l'ermetismo del testo, caratterizzato dalla fusione tra più piani sensoriali e da peculiari analogie apposizionali. **22. Le risa brillano bisbigli:** «le risate esaltano e ravvivano le parole emesse con un filo di voce». Un subitaneo slancio di ilarità contraddistingue questo verso completamente sinestetico, ove ha luogo la commistione tra il senso dell'udito (comunicato anche al lettore mediante l'uso della voce onomatopeica «bisbigli») e quello visivo (che rende la luminosità della *luce* e la trasferisce su un piano metaforico). **23. sognati su finestre polverose:** sono *bisbigli* immaginati e corrispondono probabilmente all'emersione di un ricordo di vita collettiva appartenente al passato del poeta. Osservando l'esterno attraverso la finestra annebbiata dalla polvere, che suggerisce un'idea di abbandono, all'io lirico pare perciò di avvertire

ancora sottili e liete voci inframmezzate da più vivaci risate, ora cancellate dalla sera e dai nefasti eventi. Permane tuttavia sotto la «luce delle lampade» il desiderio di pace e di serenità, il momentaneo smarrirsi dell'uomo nell'illusione. **24.** *i frutti aridi nidi*: i *frutti* sono appesi agli alberi e, simili a *nidi* formati da ramoscelli secchi, si confondono con essi. Diversamente dal valore positivo dei due sostantivi, che rimandano alla fecondità della natura e a una nuova vita, l'aridità equivale invece alla sterilità. Considerato anche il contesto cromatico, si assiste qui al ritorno all'ambientazione iniziale, ovvero i «colli di polline celeste» ove «pigri venti [...] / si moltiplicano in rami». *inazzurriscono*: i *frutti* si tingono a poco a poco del colore della notte, quasi a divenire di ghiaccio. Il verbo “inazzurrare”, attestato solo in Papini, è creato a partire dalla nota cromatica dell'azzurro (con l'aggiunta del prefisso illativo), sull'esempio del più comune “inazzurrare”, che conta un numero di occorrenze superiore comparando anche in d'Annunzio (per esempio nelle *Laudi*, «l'erba novella / che inazzurravano l'ombra de' tuoi colonnati», *Maia*, vv. 6065-6067) e Sereni (*Inverno*, v. 4). Zanzotto dà vita più tardi alla neoconiazione «azzurricare» (*Soprammobili e gel*, in *Fosfeni*, v. 80). **25-26.** *dove comete esigue formiche / disparvero prima della luna*: cala nuovamente l'oscurità dove le stelle erano scomparse per l'arrivo delle prime luci dell'alba, con cui la *luna* rimaneva ancora visibile per alcuni momenti, in un vano tentativo di resistere al giorno. L'analogia tra le *comete* e le *formiche* rende l'aspetto effimero e minuto delle prime – enfatizzato infatti dall'aggettivo «esigue» e causato dallo sguardo lontano dell'uomo – somiglianti a *granelli di sabbia*. Potrebbero derivare dalla *Ginestra* leopardiana anche le *formiche* (v. 205), a sottolineare l'estrema fragilità del mondo e la nullità dell'intero cosmo che si possono leggere in questo verso. *comete*: l'uso di tale sostantivo in luogo del più opportuno “stelle” si ritiene in questa sede improprio e metaforico, ma vale a sottolineare la fugacità e la rarità della loro luce. *formiche*: i piccoli insetti entrano a partire da questa poesia nel bestiario zanzottiano, ove ricorrono in numerosi componimenti successivi. Si noti la loro affine presenza come termine di paragone in *Là cercando*, in *Dietro il paesaggio*: «dallo schema infranto delle tenebre / brulicavano astri / deboli come formiche» (vv. 31-33). *disparvero*: il passato remoto indica un fatto puntuale, accaduto con immediatezza. Il tempo verbale enfatizza inoltre la diversità tra la situazione descritta e quella vissuta dall'io lirico nel presente. **27-28.** Breve e sentenzioso, l'*explicit* preannuncia la forma del distico finale isolato che compare in *A che valse l'attesa del gioco?* e in talune poesie di *Dietro il paesaggio*. **27.** *Il vino e il miele*: i due preziosi prodotti culinari possiedono un'evidente importanza simbolica e sono da ricondurre alla forza della poesia, intesa come «dono dolce ma al contempo doloroso» [Bubola 2015/2016, 73]. L'accostamento – evidenzia ancora Sara Bubola – si manifesta già in Hölderlin, per esempio nella lirica *Stuttgart. An Siegfried Schmidt* (vv. 21-22): «Und es schenken umsonst zu des Gastmahls Fülle die Guten / Nebst dem Weine noch auch Blumen und Honig und Obst?» [Che inutilmente alla dovizia del banchetto i benigni donino / Insieme al vino anche fiori e miele e frutta?]. La forma singolare del verbo convalida l'ipotesi dell'unicità del soggetto, per cui le due entità devono essere considerate come un solo concetto, equivalente appunto all'istanza poetica, parimenti a ciò che accade più tardi in altri *loci* zanzottiani e in particolare nel punto de *La Beltà* individuato da Stefano Dal Bianco («quell'io che faceva vino e miele», *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, II, v. 18) [Dal Bianco 1999, 1397]. *cellieri*: cantine per la conservazione del vino. Il vocabolo è attestato anche in *Polvere* (v. 17). **28.** *è tanto dolce che duole*: si deduce da questa conclusiva frase consecutiva che la dolcezza della poesia, anziché compensare l'amarrezza della vita, la fa risaltare conferendole un'immagine vivida e concreta per mezzo della scrittura. Al poeta, testimone del contrasto tra l'elevatezza della lirica e le criticità della condizione umana e storica, spetta l'arduo ruolo di sanare tale conflitto.

A che valse l'attesa del gioco?

Redatta negli anni 1941-42, *A che valse l'attesa del gioco?* è una poesia di grande rilievo, come dimostra la scelta compiuta dallo stesso autore di recuperare la formula d'attacco per farne il titolo della *plaque* edita nel 1970, in un'ottica di totale rivalutazione del quesito e della propria produzione giovanile. La domanda retorica si carica in questo testo di una portata negativa, dal momento che l'intero componimento – oltre ad essere ambientato nel corso della notte – reca con sé immagini di privazione e di consunzione che trovano spazio all'interno di costrutti negativi nella forma («ma non la tua presenza», v. 7, e «non sa più / riscaldare», vv. 10-11) o nel significato (tra i numerosi esempi che si possono addurre, si menzionano a scopo di brevità solo «mancavano», v. 2, e «consuma», v. 6), e si avvale di un lessico attinto *in primis* dalle correnti tardo-simbolista ed ermetica, ovvero «di memoria intertestuale», come nota Giorgio Luzzi [Luzzi 1987, 14].

Percorre la poesia l'amara constatazione della vanità di una vita spesa nella vuota attesa del domani e tuttavia destinata a concludersi miseramente con le tenebre della notte e con la solitudine, conseguenza della perdita degli affetti. Nella sospensione e nella negatività della scena si delinea quindi il motivo del «*manque*, cioè dell'assenza e della distanza da un polo di desiderio» [Luzzi 1987, 14], rappresentato in un primo momento dai *compagni*, successivamente invece da un astratto interlocutore (“tu”), in cui sembra ravvisabile una figura femminile ormai perduta, la cui lontananza catalizza tuttavia una sorta di *presenza* panica, «vasta come il candore / di stanze senza tramonto».

La lirica si delinea quindi nei suoi toni leopardiani che concernono, oltre all'isolamento del poeta sottolineato anche da Dal Bianco [Dal Bianco 1999, 1398], il tendere dell'uomo verso un futuro vago e atteso con trepidazione (la «festa» de *Il sabato del villaggio*, o il «gioco» zanzottiano), e naturalmente l'iniziale ricerca di un senso, che ricalca i pressanti interrogativi rivolti dal pastore errante alla luna. Il dolore esistenziale va però riconsiderato alla luce delle vicende storiche da cui, almeno in parte, esso è sotteso, e che permangono in fondo come riferimento costante nelle poesie di Zanzotto, dal momento che la guerra «ha

è divenuto un monile
sottile e falso
la muffa e il musco dei tuoi piedi
ha fatto le corti basse 15
dove mi sciolgo e mi ascolto
la neve è qui nella sua bara.

Le ceneri sono le forme
del tuo sorriso dipinto
in ogni sembianza sviene e si suggella 20
memoria dei disastri
i cui lumi già fievoli
si negano in tristi orizzonti.

Il fiume della notte
s'ingolfa nelle grate e nelle botole. 25

1-9. La poesia si avvia con un'interrogativa retorica che introduce nel testo la decadenza dei tempi e l'ineluttabile stato di abbandono in cui l'io lirico riversa. Alcune differenze caratterizzano la prima strofa del componimento nella carta dattiloscritta che lo conserva: «A che valse l'attesa del gioco? / I compagni mancavano / in terre senza ritorno / o distratti seguivano dall'alto / dei balaustri / il volo oscuro dei pianeti. / La notte circola ormai nelle muree / consuma il settentrione / ...». Mancano, così come nell'intera poesia, segni di punteggiatura deboli. **1.** *A che valse*: formula eponima, sulla scia del leopardiano *Canto notturno* («Dimmi, o luna: a che vale / Al pastor la sua vita, / La vostra vita a voi?», vv. 16-18), che Lucio Felici individua nel suo studio sui Cataloghi Scheiwiller anche nella redazione autografa dei *Cori per il film «E la nave va»*, opera di Andrea Zanzotto in otto sequenze dall'andamento librettistico, uscita nel 1988 («A che valse il più bell'ardimento, / a che il canto il valore la fede? / Ormai tutto, fra sangue e sgomento, / s'inabissa nei gorgi, decede») [Felici 2002, 138]. Il passato remoto enfatizza lo scarto tra la vita trascorsa nella speranza e le deluse attese nel presente. *gioco*: 'piacere', momento di felicità in cui pare risiedere il senso dell'esistenza. Si osservino la tessera leopardiana «diletto e gioco» (*Il passero solitario*, v. 38) e l'espressione «e già s'accinge all'opra / Di questa vita come a danza o gioco / Il misero mortal» (*La vita solitaria*, vv. 50-52). **2.** *I compagni*: sono coloro che condividono con il poeta il viaggio della vita e la sorte, ma soprattutto che hanno preso parte all'ardua impresa bellica, ai quali Zanzotto dedica in *Vocativo* i versi de *I compagni corsi avanti*. Agghiaccianti ritratti dei *compagni* di guerra sono invece in Ungaretti (si leggano almeno *Chiaroscuro* e *Veglia*, ne *L'Allegria*). *mancavano*: il soggetto della lirica riconosce di essere stato solo, di aver perduto per la loro inesorabile morte i propri sodali, diretti infatti – come recita la lezione espunta – in «terre senza ritorno». Il tempo dell'azione è – come di seguito – un imperfetto durativo e imprecisato. **3.** *o*

distratti seguivano dall'alto: smarritisi nella contemplazione del cielo, quasi a stabilire con esso una comunicazione, i *compagni* si mostrano distanti dal soggetto e perciò assenti. **4. volo**: 'moto', con accezione figurata del termine. *oscuro*: da riferire per ipallage al cielo notturno, o direttamente al movimento arcano degli astri e all'ordine impenetrabile che regge l'universo. Alcuni dei *compagni* contemplano quindi il cielo e vi scorgono un grande mistero, di cui l'uomo è impossibilitato a carpire i segreti, conscio dell'insicurezza e dell'esiguità della propria esistenza. *pianeti*: sul piano letterale si addice ad essi – anziché alle stelle – il «volo oscuro», in quanto non dotati di luce propria. **5. notte**: si apprende qui che è nuovamente l'ora notturna, in continuità con *Tra i colli di polline celeste*, il momento in cui la scena è ambientata. Si confronti la poesia con *Notte di guerra, a tramontana* (in *Dietro il paesaggio*). *circola ormai*: la notte si è ormai diffusa e ha avvolto la realtà. La circolarità richiama il moto rotatorio della terra, e dunque l'alternanza tra il dì e la notte. **6. consuma il settentrione**: la notte invade le terre settentrionali e vi diffonde le proprie tenebre sino a confondere l'aspetto della realtà. Quello del *settentrione* è motivo hölderliniano già incontrato a proposito dei «prati settentrionali» di *Nei cimiteri fonti* (v. 18), che ricompare in *Dietro il paesaggio* (*Polvere*, v. 11; *Al bivio*, v. 27). **7. ma non la tua presenza**: estranea alla consunzione notturna è la *presenza* di un "tu", interlocutore di cui Zanzotto non fornisce alcuna informazione, sebbene esso sembri identificabile con una figura precisa e forse femminile. Il suo aspetto permane nello sguardo del poeta come elemento rischiarante la realtà, non soggetto perciò all'ottenebramento che colpisce invece il mondo. La *presenza* della donna si pone tuttavia su un piano metafisico, dal momento che questa si mostra paradossalmente assente dalla scena, a causa della diversa dimensione in cui lei stessa risiede (forse già defunta) o della lontananza dell'io lirico da lei. **8. vasta come il candore**: la similitudine è tesa a rendere l'estensione immensa e senza limiti di tale *presenza*, accostabile allo splendore del sole e pertanto a una visione positiva, contrastante l'oscurità notturna. Nel *candore* è insita inoltre un'idea di purezza, che enfatizza l'aspetto angelico dell'interlocutrice. **9. di stanze**: 'di spazi', intesi come territori aperti piuttosto che come luoghi chiusi di un edificio. L'univerbazione tra le due parole enfatizza l'incalcolabile *distanza* tra la donna e il poeta, appartenenti a due realtà differenti (alla luce senza confini della prima si oppone infatti la notte conosciuta dal secondo). *senza tramonto*: si tratta di una terra rischiarata da una luce sempiterna, ove il giorno si perpetua all'infinito. La ripetizione della nasale – per lo più all'interno di nessi consonantici – rallenta il ritmo dell'intero verso.

10-17. Il deterioramento e la consunzione che concernono la realtà coinvolgono anche l'io lirico e il tu. Ne derivano immagini dal tono angosciante e funereo. **10-11. Questo fuoco non sa più / riscaldare**: il *fuoco*, di cui il deittico sottolinea la vicinanza al soggetto del componimento, ha ormai perso la qualità che gli è propria; l'ordine naturale è quindi sovvertito. Come afferma Sandra Bortolazzo, il *fuoco* – termine apparso anche in *Cielo vivente di supreme bufere* con un valore simile – può simboleggiare l'«ambito del poetico [...], questa volta però subito come scacco, probabilmente causato dal clima storico inadatto» [Bortolazzo 2002, 382]. Ma nel *fuoco* sembrano individuabili altresì la fiamma e la passione di un amore ormai perduto e non più realizzabile. La scomparsa del calore equivale inoltre all'assenza di vita. Una simile frattura sintattica, eredità dello stile ungarettiano, si incontra nei versi di *In memoria* («perché non aveva più / Patria», vv. 6-7). **12. monile**: 'collana', per estensione semantica anche 'gioiello'. Con questo termine si chiude il componimento *In basso* di *Dietro il paesaggio* (v. 21). Per gli attributi che seguono («sottile e falso»), «monile» indica metaforicamente un ornamento di nessun pregio né significato. **14. la muffa e il musco**: alla luce delle comuni cause, vale a dire il contatto con il terreno umido e ombroso, l'espressione rappresenta una sorta di dittologia sinonimica, come conferma il verbo al singolare

(«ha fatto»). La forma etimologica “musco” (dal latino *muscum*) convive in Zanzotto con la più comune “muschio” e si incontra anche in *Dietro il paesaggio* (per esempio in *Serica*, v. 5, o in *Polvere*, v. 18, mentre *La fredda tromba* conserva «muschio» al verso 17). *dei tuoi piedi*: del corpo della donna è menzionato il punto più basso e meno nobile, ovvero i *piedi*, ricoperti di *muffa* e di *muschio* al pari della base di un albero. Agisce perciò la vegetalizzazione della persona, ricondotta a un principio naturale. L’immagine comunica nel complesso un senso di degradazione e di morte. **15. ha fatto le corti basse**: la consunzione della donna, che pare giacere ormai defunta, ha reso vile l’ambiente di corte dove costei era tradizionalmente elogiata per le sue doti e bellezze. Il concetto di corte comprende per metonimia la poesia cortese. Sono adeguate alla portata semantica del verso scelte lessicali meno raffinate. **16. mi sciolgo**: al pari della neve – di seguito menzionata – l’io lirico si *scioglie*, si annulla perdendo la propria consistenza, anch’egli vittima infatti della consunzione che ha colpito i suoi affetti. La formula possiede un’evidente affinità con i versi conclusivi di *Cielo vivente di supreme bufere* («e l’immortale tuo sangue ascolto / che mi si scioglie dalle mani», vv. 22-23) e potrebbe alludere allo sciogliersi del soggetto in un canto poetico. *mi ascolto*: con modi introspettivi, il poeta denuda il proprio animo e presta ascolto alla propria voce, a ciò che potrà trovare spazio nella scrittura. Si confrontino il verbo e il suo contesto con la lirica *Gridasti: soffoco* di Ungaretti, redatta in Brasile (quindi tra il 1936 e il 1942) ma edita a Milano solo nel 1951: «Come ora, era di notte, / E mi davi la mano, fine mano... / Spaventato tra me e me m’ascoltavo: / È troppo azzurro questo cielo australe, / Troppi astri lo gremiscono, / Troppi e, per noi, non uno familiare...» (vv. 54-59). **17. la neve è qui nella sua bara**: un rapporto di somiglianza – enfatizzato dal «qui» – avvicina il destino della *neve* a quello del poeta. La *neve*, forse discioltasi, richiama la donna per il suo candore e la sua immagine di purezza, nonché per la sua fine ormai compiuta: essa risiede infatti in una *bara*, vocabolo che segna in maniera definitiva il tono funereo del componimento. Con la *neve*, anche la «gioia / nata a dileguare al sole» (*Villanova*, vv. 9-10) è irrimediabilmente perduta. Sia il *fuoco* sia la *neve* si sono annichiliti e di loro sopravvive un fantasma, un vuoto *monile*. Così Bortolazzo commenta il diciassettesimo verso della lirica: «È plausibile, a questo punto, che in opposizione al fuoco/poetico, il nivale/poetico appaia come una variante dello stesso ambito; [...] Forse la *neve nella bara* è indirettamente una prefigurazione delle poesie che materialmente il poeta seppellirà in una valigetta, nel giardino di casa, nel 1944?» (corsivo nel testo) [Bortolazzo 2002, 383].

18-23. Nella notte oscura, in cui ormai non si conserva alcuna traccia di luce, il ritratto della figura assente sembra celarsi dietro ogni aspetto del reale e divenire la memoria storica di eventi catastrofici. **18. Le ceneri sono le forme**: si presenta a questo punto la polverizzazione del corpo estinto e consegnato alle fiamme. Dell’esistenza umana rimane il leopardiano «cener freddo» (*Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, v. 24), simbolo del lutto e della vanità del mondo. Le *ceneri* divengono la materia costitutiva del *sorriso*, nonché ciò che rimane dello stesso e che è ancora in grado di fornirne una concreta raffigurazione. **19. sorriso dipinto**: l’unico tratto fisico della donna (o supposta tale) a cui l’io lirico si rivolge è il suo *sorriso*, di cui pare restare traccia in un’effigie che ritrae la figura, o più probabilmente solo nella mente del poeta come personale ricordo del passato. L’enigmatica posa da Monna Lisa lascia però trasparire benevolenza e il suo *sorriso* – con cui l’io lirico fatica forse a stabilire un contatto – si mostra in fondo rassicurante e beatificante. Segue nella versione dattiloscritta una virgola. **20. in ogni sembianza**: in ogni aspetto della realtà, ovvero tutte le volte in cui lo sguardo del soggetto si fissa sull’esterno. Gardini giudica «sembianza» di derivazione montaliana (si veda per esempio *Fuscello teso dal muro*, v. 12) [Gardini 1995, 94]; ma essa è parola di frequente uso anche in Gatto, dove compare addirittura come titolo di una poesia

(ne *La memoria felice. 1937-1939*). *sviene*: come da etimo, vale ‘viene meno’, ‘si dissolve’. *si suggella*: ‘si fissa’ come immagine mentale, appartenente alla dimensione del ricordo. **21.** *memoria dei disastri*: apposizione riferita naturalmente al *sorriso*, il quale riporta l’io lirico ai tragici eventi che hanno determinato la sua separazione dalla donna, ovverosia la morte e la guerra. **22.** *i cui lumi*: possono designare la lucentezza del *sorriso* (ma anche, secondo la tradizione letteraria, quella degli occhi, di cui tuttavia non si legge qui alcuna allusione). Essi richiamano inoltre i *lumi* cimiteriali, e possono pertanto infondere a loro volta un’aura funerea nel componimento. *già fievoli*: i *lumi* sono pressoché spenti nella mente del poeta, il cui ricordo si è fatto oramai lontano ed evanescente. Nel complesso, il passo sembra contraddire i versi 8-9, dal momento che la luce si mostra ora flebile ed effimera. L’avverbio lascia intendere la precocità con cui le speranze sono state disattese, sottraendo la vita alla donna (ma di riflesso anche all’uomo) ancora in giovane età. **23.** *si negano in tristi orizzonti*: la frase ribadisce a livello semantico essenzialmente ciò che precede di pochi versi («in ogni sembianza sviene»). I *lumi* si sottraggono infatti alla vista del soggetto e si confondono con la materia del mondo, annullandosi in essa. Lo scenario è descritto come un paesaggio desolato e malinconico, in cui il buio della notte e i *disastri* spengono la memoria dei *lumi*.

24-25. La lirica si conclude circolarmente con la rappresentazione della notte come forza dirompente. Componendosi di un settenario e di un endecasillabo, il distico sancisce infine una certa regolarità metrica e un’inattesa fedeltà alla tradizione poetica. **24.** *Il fiume della notte*: l’espressione metaforica è volta a raffigurare la violenza con cui irrompono le tenebre, che paiono avvolgere ogni cosa e distruggerla, al pari di un *fiume* in piena. L’associazione potrebbe essere stata suggestionata da *I fiumi* di Ungaretti. **25.** *s’ingolfa*: ‘penetra’, ‘si inabissa’, come è proprio dell’acqua. Dal Bianco propone un raffronto con *Temporale a Salsomaggiore* di Vittorio Sereni: «Questa notte sei densa e minacciosa. / [...] e il vento / nemico preme alle porte, / nelle piazze s’ingolfa e appanna i globi» (vv. 1, 3-5) [Dal Bianco 1999, 1398]; Gardini nota invece una sottile analogia con l’*incipit* della lirica montaliana *Fine dell’infanzia* («Rombando s’ingolfava / [...] / un mare pulsante», vv. 1, 3) [Gardini 1995, 94]. L’«onda evanescente / della notte» è infine in Luzi (*Le fanciulle di San Niccolò*, vv. 12-13). *nelle grate e nelle botole*: le *grate* e le *botole* costituiscono un ostacolo al fluire delle acque, impedendo ad esse un’eventuale uscita dal loro corso e conferendo quindi alla poesia un senso di chiusura nel finale. L’espressione potrebbe designare anche le finestre delle abitazioni, dalle quali penetra e dilaga la profonda oscurità della *notte*.

Spegne il vento le sagre

Una «potente esemplificazione per emblemi della furia devastatrice della storia [...] che sovverte l'ordine naturale, sviando uomini e animali». Con queste parole Sandra Bortolazzo definisce la poesia nel suo saggio sui *Versi giovanili* di Andrea Zanzotto [Bortolazzo 2002, 389]. *Spegne il vento le sagre*, redatta nel 1942, si avvicina per il tipo di ambientazione temporale alle liriche pressappoco coeve *Nei cimiteri fonti* e *Gli ornamenti sereni delle viti*: torna infatti il motivo dell'autunno, associato alla vendemmia e alla produzione del vino. Il componimento si presenta ripartito in più sezioni, e ai primi versi occupati dal tema stagionale (vv. 1-6) seguono immagini mortuarie e carnali tratteggiate con maestria, che mirano a porre in risalto l'inquietudine e la violenza della scena, i cui protagonisti sono uomini "scomposti" (vv. 7-12), verso i quali Zanzotto mostra una peculiare predilezione anche nelle poesie precedenti (raggiungendo l'apice nella descrizione dell'io lirico de *I bianchi vermi con occhi di sole*). Mentre l'occhio del soggetto si rivolge alla durezza della visione, esso coglie il sopraggiungere minaccioso di un nuovo giorno, con il quale si interrompe il cammino degli uomini (vv. 13-18). Al tempo della natura e al ciclico susseguirsi degli eventi si sovrappongono perciò le vicissitudini storiche, che colorano i primi di tinte angoscienti e terrifiche. Sullo sfondo dell'ambiente paesano si ritrae un profondo cambiamento, un sovvertimento che concerne il mondo e che pare avere gravi effetti soprattutto sul piano antropico, dove agisce la forza annichilente della guerra.

Oltre che a livello tematico, le tre sezioni appaiono isolabili anche dal punto di vista metrico ed organizzativo. Alla struttura parallela dei primi sei versi, di lunghezza canonica e suddivisi in due periodi della medesima estensione, segue infatti una sequenza piuttosto irregolare, parzialmente nominale e ricca di inarcature. L'ultima sezione è costruita infine secondo un andamento che ricorda – anche per i rimandi fonici interni – la giustapposizione di più distici.

Oltre alle varianti primitive presentate nella sezione relativa al Fondo pavese e alla segnatura ZAN-01-0033 (§ I.5), un'ulteriore lezione del testo è conservata in una delle carte dattiloscritte già menzionate in più luoghi: «Il vento spegne le feste / e carica le giostre / dei

cavalli superbi e dei grandi / re sotto gli areni dei monti, / sangue dai tini altissimi / l'autunno
 cola. // Mani incatenate per sempre / capelli lievissimi / da braci e da ceneri / affiorano i
 morti / tra sparsi strumenti di legno; / un lume colpevole inebria / i rosei corpi. // Ai torchi,
 ai cavalletti, / gelidi e verdi l'alba allunga artigli: / corona d'acque lontane / adora la selva /
 gli splendori defunti della luna».

ANALISI METRICA: Di sole due strofe per diciotto versi complessivi, la poesia raccoglie
 per lo più settenari, accompagnati da versi di misura maggiore (sino all'endecasillabo), o
 inferiore (il verso più breve è il quinario conclusivo). La varietà ritmica è elevata e
 un'evidente isometria è isolabile unicamente ai versi 11-13, tre ottonari con *ictus* di 2^a-4^a-
 7^a. L'assenza di rime perfette – ad eccezione naturalmente dei due superlativi *altissimi* e
lievissimi (vv. 6, 8) – è compensata da altri fenomeni fonici ricorrenti, come la consonanza
 tra *vento* (v. 1), *follemente* (v. 2) e *monti* (v. 3), o l'assonanza tra *corpi* (v. 12) e *torchi* (v.
 13). Si ravvisano ulteriori affinità tra *gelidi*, *verdi* (v. 14) e *cervi* (v. 17) e negli accostamenti
 allitteranti, come «colpa / colora i corpi inebriati» (vv. 11-12) e «l'alba allunga artigli» (v.
 14). Compagnano infine, oltre all'assillabazione tra *cervi* (v. 17) e *cercando* (v. 18), le rime
 del cronema *cavalletti* : *consueti* (vv. 13, 15) e *viaggi* : *magi* (vv. 15, 16).

Spegne il vento le sagre
 e carica le giostre follemente
 sui crinali dei monti.

Come un torbido sangue
 traboccherà dai tini 5
 altissimi l'autunno.

Mani incatenate per sempre
 capelli lievissimi,
 morti: già tra gli sparsi
 strumenti di fresco legno 10
 un roseo lume di colpa
 colora i corpi inebriati.

Ai torchi, ai cavalletti,
gelidi e verdi l'alba allunga artigli.

Dai viaggi consueti

15

s'allontanano i mercanti e i magi

come si sviano cervi

cercando neve.

1-12. Con il nuovo ordine portato dal *vento*, l'allegria dei momenti sereni e conviviali si estingue, per lasciare il posto all'autunno grave di sangue. Aleggia già sulla scena un senso di morte e di prigionia a cui corrisponde l'incombente destino degli uomini. **1.** *Spegne il vento*: l'inversione tra il verbo e il soggetto enfatizza la portata semantica del primo, il quale designa l'allontanamento dal paese della festa, cancellata e portata con sé dal *vento*. Quest'ultimo appare ancora una volta nella produzione di Zanzotto come il simbolo della cessazione della vitalità, il triste e doloroso presagio dell'inverno e della malinconia che invade l'animo umano. L'*incipit* del componimento rinvia secondo Gardini al montaliano *Debole sistro al vento*: «Debole sistro al vento / [...] / toccato appena e spento» (vv. 1, 3) [Gardini 1995, 94]. L'allontanamento delle *sagre*, metaforicamente provocato dall'azione diretta del *vento*, è in realtà la conseguenza di un cambiamento stagionale, di cui il *vento* è il rappresentante. *le sagre*: celebrazioni popolari durante le quali la comunità si riunisce in festa, tipiche dei borghi e dei piccoli paesi come Pieve di Soligo. A una di queste occorrenze il poeta dedica la lirica *Sagra*, appartenente ai versi usciti all'interno dell'antologia per l'editrice Quaderni di poesia (§ I.6): «Ma è dunque la sagra paesana / Nel tempo remoto già morta? / È dunque per me ancora sorta / La sagra lontana? / C'è ancora un sereno di monti / Che guarda, di sopra la chiesa, / Ai verdi infiniti orizzonti?» (vv. 5-11). **2.** *carica le giostre*: il *vento* porta con sé le attrazioni che hanno allietato i giovani nel periodo di festa. Le *giostre* contano nella produzione più tarda numerose attestazioni, come la «giostra / del lunapark nubiloso» de *La Beltà (In una storia idiota di vampiri, I*, vv. 21-22). Un'insistita presenza è anche nelle iterative *Sovraesistenze* di *Pasque*, ove la giostra è abbinata appunto alle *sagre*: «gira la giostra blu con tre ragazzi [...] / sagra vino vuota aprile [...] / bambini lunapark spesine spento cine [...] / [...] / giostra e ragazzi [...] / [...] / Canta, giostra: cantagiostra» (vv. 52, 53, 56, 70, 80). Ma la fine della festa paesana – tema che non sembra esimere dall'influsso leopardiano – trova spazio anche nel primo componimento de *Il Galateo in Bosco*, ove l'io lirico ricorda il momento della partenza del circo dal paese. Anche nelle *giostre* Gardini individua una vicinanza al Montale di *Quasi una fantasia* («Penso ad un giorno d'incantesimo / e delle giostre d'ore troppo uguali / mi ripago. Traboccherà la forza», in *Ossi di seppia*, vv. 8-10) [Gardini 1995, 94]. *follemente*: con l'impeto e il furore che si addicono al *vento* e che richiamano i vivaci giochi dei bambini. La partenza delle *giostre* equivale perciò all'ultimo guizzo di una lieta stagione (quella estiva) ormai giunta al termine. **3.** *sui crinali dei monti*: il *vento* trasporta altrove le *giostre*, in territori vaghi e lontani posti oltre le montagne. Il verso è un calco di Montale: «Poco s'andava oltre i crinali prossimi / di quei monti» (*Fine dell'infanzia*, vv. 36-37) [Gardini 1995, 94]. **4.** *Come un torbido sangue*: similitudine che introduce nel testo la violenza e la durezza delle immagini che seguono, generando dunque inquietudine. L'intero passo è giocato sulla triplice associazione sangue-vino-autunno, ove i rapporti tra i diversi referenti risiedono

rispettivamente nella similarità cromatica e della consistenza, e nel legame – naturale per un solighese come Zanzotto – tra il termine dell'estate e la vendemmia, con la relativa produzione del mosto d'uva. Secondo Tatiana Santin «il vino pare quasi il sangue stillato dalla terra e da questo offerto all'uomo» [Santin 1998/1999, 153]. **5. traboccherà dai tini:** un'abbondanza idilliaca provocherà la fuoriuscita del vino dai *tini*, ovvero l'autunno si manifesterà con improvvisa irruenza riversandosi sulla natura. Il tempo verbale è riconducibile non solo al momento futuro in cui ciò avrà luogo, ma anche all'ineluttabilità dell'evento, dato il perpetuo ripetersi ciclico delle stagioni e dell'attività agricola. Il verbo è un ulteriore segnale del possibile condizionamento esercitato dal primo Montale di *Quasi una fantasia* (si rivedano i versi sopra citati) [Gardini 1995, 94]. La clausola del verso ricorda invece il carducciano «ribollir dei tini» (*San Martino*, v. 6). **6. altissimi:** il superlativo e la posizione iniziale della parola dovuta all'*enjambement* evidenziano il surrealismo della scena e l'eccezionale copiosità della materia (implicitamente anche del sangue). *l'autunno:* come si è visto, esso è metonimia per il vino o il mosto, ma anche presagio di un mutamento in negativo. **7. mani incatenate:** la sensazione di prigionia e di impossibilità d'azione da parte dell'uomo si pone agli antipodi rispetto all'inno alla libertà di *In un'ora in un istante*, in cui le *catene* apparivano infatti *divelte e infrante*. Le *mani*, indicanti per metonimia anche la scrittura (come in *Cielo vivente di supreme bufere*, v. 23), possono costituire inoltre una possibile allusione alla censura di età fascista, limitante le possibilità espressive dei letterati. *per sempre:* si ravvisa in questa espressione una sorta di pessimismo dell'autore di fronte alla crudeltà dell'epoca e a una situazione che appare irreversibile. Nessuna speranza di salvezza è infatti prospettata. In quanto formula incisiva, «per sempre» è collocata in posizione finale di verso anche in altri testi zanzottiani, tra i quali – in *Dietro il paesaggio – Là sovente nell'alba* («O golfo della terra / a me noto per sempre», vv. 12-13) e *A foglia ed a gemma* («figura mezzodi per sempre», v. 18), oppure – in *Vocativo – Dove io vedo, II* («e settembre per sempre», v. 17). **8. capelli lievissimi:** immagine forse di una femminilità che richiama la figura della poesia precedente, ma anche i «dorati e dorati capelli» di *Alle scale del mondo* (v. 13). Morbidi e leggeri, pressoché intangibili, i «capelli lievissimi» rappresentano la fragilità umana. **9. morti:** per la sua crudezza e la collocazione, il vocabolo risalta nel testo. La visione estatica dei *capelli* si rivela un sogno infranto: essi appartengono a corpi ormai defunti. La gravità della poesia culmina in questa parola terrificata, la quale vanifica le speranze. **9-10. gli sparsi / strumenti:** sono gli oggetti di tortura responsabili della morte delle persone, disseminati sul terreno in modo disordinato. Essi corrispondono verosimilmente ai «torchi» e ai «cavalletti» nominati in seguito. È simile a questa *iunctura* l'espressione «i tuoi sparsi elementi» di *Là sovente nell'alba* (v. 18). **10. di fresco legno:** il materiale con cui sono stati fabbricati gli *strumenti* è *legno fresco* ('giovane', 'tagliato da poco'); la sua freschezza può essere altresì conseguenza dell'umidità e della rugiada formatesi durante le ore notturne, ma ad ogni modo l'aggettivo – aggiunto da Zanzotto in un secondo momento – si oppone alla degradazione della morte. **11. roseo lume:** si tratta della luce dell'alba, incontrata anche nel componimento *In un'ora in un istante* (v. 9) e presente in questi termini ne *Il canto dell'Amore*, in *Giambi ed epodi* di Carducci (v. 41). *di colpa:* la prima luce del giorno discopre il delitto commesso, che appare così sotto gli occhi di tutti. **12. colora i corpi inebriati:** la luce si infonde sui corpi lasciati privi di sensi (il riferimento sembra andare infatti ai corpi *morti*), restituendo loro una parvenza normale. L'aggettivo, tuttavia, può alludere altresì a un'enigmatica esaltazione, che rinvia alle segrete danze di *satiri e fanciulle* ne *Gli ornamenti sereni delle viti*, o ad un passionale incontro notturno fra due amanti. Pertanto, la scena ritrae forse – analogamente ai versi 4-6 – una natura arcadica nei suoi radi ed estremi slanci vitalistici.

13-18. Giunge il nuovo giorno e con esso la luce solare, gli uomini interrompono allora il proprio cammino e le attività usuali. L'avvento dell'*alba* si mostra come un evento angosciante e paralizzante. **13.** *Ai torchi, ai cavalletti*: strumenti di supplizio specialmente di epoca medievale, come conferma la variante «cavalletti di martiri» conservata in una delle carte manoscritte dell'autore. Il torchio costituisce inoltre una macchina per la spremitura dell'uva e avvicina quindi ulteriormente il vino e il sangue che vi fluiscono. **14.** *gelidi e verdi*: aggettivi tra loro antitetici nel contesto, dal momento che il primo è connesso già all'inverno o al freddo (aumento del «fresco» al verso 10) della notte e della morte, mentre il secondo richiama la stagione calda e la fertilità, ovvero la speranza del rinnovamento. Propendendo per riferire i due aggettivi agli *artigli*, si tratterebbe di un caso di anastrofe, data la dislocazione dei determinanti e la loro anteposizione al relativo determinato. *l'alba allunga artigli*: descrizione mostruosa dell'*alba*, che ricorda quella del *temporale* nel componimento *In un'ora in un istante* (vv. 2-4). Con il suo aspetto rapace e inquietante, l'*alba* estende le proprie grinfie sopra il mondo in termini analoghi a quelli che Dal Bianco riscontra in Paul Eluard (ne *La rose publique*, del 1934): «Quand l'aube a montré ses griffes» [Quando l'alba leva gli artigli] [Dal Bianco 1999, 1398]. **15-16.** *Dai viaggi consueti / s'allontanano*: i «viaggi consueti» sono gli impegni della vita, ossia le attività svolte dagli uomini abitualmente, il loro vagare senza tregua che si modifica però con l'arrivo dell'inverno, stagione sfavorevole alle partenze e ai lunghi itinerari. Ha inizio una nuova fase per i *mercanti* e i *magi*, il cui allontanamento dai *viaggi* appare come l'abbandono del moto e la predilezione per la staticità, nella ricerca di un posto sicuro e protetto ove stabilirsi, ma anche di una sede perpetua e funerea. Il verbo costituisce un ritorno all'*incipit* della poesia e alla rapida fuga delle *giostre*, condotte lontano dal *vento*. **16.** *i mercanti e i magi*: figure di viaggiatori per antonomasia, i primi sono guidati da interessi commerciali; di altro tipo è invece il pellegrinaggio compiuto dai sacerdoti e da altri religiosi, generalmente intrapreso in primavera per essere portato a termine prima dell'inverno. **17-18.** *come si sviano cervi / cercando neve*: una seconda similitudine compare nel testo a stabilire un'interessante analogia tra la ricerca degli uomini (i *mercanti* e i *magi*, appunto) e quella dei *cervi*, animali per lo più boschivi per i quali è familiare il paesaggio innevato. La *neve* non rappresenta la fonte di cibo e di sopravvivenza per il cervo, bensì diviene un luogo in cui ritirarsi nella quiete e nella solitudine: essa è la madre-materia primordiale – l'immagine del «cervo nato dalla neve» è in *Là sovente nell'alba*, v. 7 – pronta ad accogliere le sue creature per purificarle e accompagnarle verso l'*exitus* finale. Con il verbo «sviare» si sottolinea la condizione di erranza degli animali e si instilla nella mente del lettore il dubbio in merito alla correttezza della strada da essi imboccata.

A questo ponte

Con la poesia più breve tra quelle edite nella *plaquette* del '70, redatta nel 1942, si chiudono i *Versi giovanili*, conclusione marcata dalla vistosa anafora di «finisce». Il testo liminare recupera il lessico fondamentale della raccolta, fornendo quasi una ricapitolazione per sommi punti dei temi affrontati: così, il *prato* ospita le copiose presenze animali e incarna gli elementi paesaggistici che popolano le diverse liriche, il *cielo* – sede del sacro – richiama l'origine delle tempeste ma anche della poesia (come in *Cielo vivente di supreme bufere*), mentre la «cieca luce» e il «sole con spine» ripropongono la dicotomia tra la luminosità solare e le tenebre, che costituisce una costante nei testi incontrati. Rispetto a questi, nessuna sostanziale novità emerge dal componimento, che sottolinea però nella figura del *ponte* il concetto di confine introdotto soprattutto a partire da *Alle scale del mondo* e che diviene ora l'immagine del passaggio a una nuova raccolta. Si ricorda infatti che i versi di *Dietro il paesaggio*, benché editi quasi vent'anni prima di *A che valse?*, sono a questa altezza già in corso d'opera, per cui non appare una forzatura sul piano cronologico stabilire un collegamento tra *A questo ponte* e la lirica iniziale di *Dietro il paesaggio – Arse il motore* – ove il poeta recupera sullo stesso punto le fila interrotte: «acuti ghiacci avvizziti di febbre / alghe e fontane con me discesero // nel fondo del mio viaggio: / e clessidre e quadranti mi esaltarono / l'abbandono del mondo nei suoi ponti / nei monti devastati nei lumi dei confini» (vv. 15-20). Il *ponte* è inoltre menzionato, come nota Stefano Dal Bianco, anche nella lirica conclusiva della raccolta del '51, vale a dire *Nella valle* (v. 9) [Dal Bianco 1999, 1398].

Ma oltre al paesaggio, da cui spicca l'elemento antropico del *ponte*, protagonista della lirica è ancora un soggetto umano a cui il poeta si rivolge direttamente con l'uso della seconda persona singolare. Se la linearità del tempo dell'uomo porta a riconoscere ormai la condizione di defunto (chiaramente allusa dal paragone tra il *cuore* e la *croce*) in cui riversa l'interlocutore (o interlocutrice), la natura è animata invece da una ritrovata energia vitale, che si esprime nelle «danze segrete delle acque / e degli alberi». Dopo questa visione positiva il testo si chiude con un effetto di evanescenza: la realtà scompare sotto il *ponte* e un sipario cala quindi sulla realtà e sulla poesia di Zanzotto.

Per le insistenti iterazioni lessicali e foniche, nonché per la circolarità della conclusione, il componimento – come nota Dal Bianco – segue la struttura della ballata [ivi, 1398].

ANALISI METRICA: La poesia si compone di dodici versi medio-brevi, per lo più settenari, ottonari e novenari, raccolti in due strofe separate. Un solo endecasillabo (v. 6, ma anche il verso 8 qualora si propenda per la dialefe tra *delle* e *acque*) funge da contraltare a versi di misura assai inferiore, ovvero il primo e il nono. Il ritmo giambico che caratterizza la prima strofa, con la *variatio* per gli ottonari con *ictus* sulla settima sillaba (vv. 2, 3 e 7), ritorna nel settenario conclusivo. Accanto alla rima imperfetta *luce* : *croce* (vv. 4, 6) emergono l'assonanza tra *danze* e *acque* (v. 8), tra le parole-rima *domato* e *prato* (vv. 10, 11), ma anche tra *sole* e *ponte* (vv. 10, 12).

A questo ponte
finisce il freddo del prato
finisce il freddo del cielo
e della cieca luce,
finisce il freddo del tuo volto 5
e del tuo cuore simile a una croce,
finisce il sole con spine.

Le danze segrete delle acque
e degli alberi
intorno al sole domato 10
io sento nel freddo del prato
che affonda sotto il ponte.

1-7. In prossimità del *ponte* termina la vicenda del mondo e dell'uomo. L'attenzione del poeta è posta proprio sulla fine, che pare coinvolgere l'intera consistenza del reale. **1.** *A questo ponte*: in corrispondenza del *ponte*, presso il quale – come evidenzia il deittico – si trova l'io lirico, ha luogo una sorta di *finis terrae (et coeli)*. Il *ponte* è infatti figura di confine, zona di passaggio che unisce tra loro due dimensioni intrinsecamente separate permettendo di lasciare l'*hic* per l'"altrove". Ne deriva una sensazione di sospensione e di esitazione. **2.** *finisce*: anafora ripetuta con una

frequenza eccezionale (quattro versi su sette nella prima parte del componimento), che regge l'intera strofa e da cui si origina una fitta rete di parallelismi. La sua insistita ripresa nella poesia che sigilla la raccolta non può non richiamare alla memoria la montaliana *Casa sul mare*, negli *Ossi di seppia* (vv. 1, 8, 34). *il freddo*: è qualità dell'inverno poco apprezzata da Zanzotto, che percepisce un fastidio legato all'eccessiva rigidità della stagione (si confronti con *Esigue nevi i rami*). L'iterazione di «freddo» – poi enfatizzata in *Sovraesistenze* (in *Pasque*) – si unisce qui alla sua fine e dunque al disgelo: la primavera è ormai vicina, e con essa, in effetti, comincia *Dietro il paesaggio*. L'inverno descritto nelle ultime poesie volge al termine, ovvero si infondono nell'animo del poeta la speranza e la fiducia in un miglioramento del clima storico. **2-3. del prato / [...] del cielo**: lo sguardo verso il mondo naturale è il consueto e segue in questo caso la direzione ascendente. **4. cieca luce: iunctura** ossimorica che rievoca i «cieli oscuri come il sole» di *Per vuoti monti e strade come corde* (v. 3). L'espressione sembra designare uno scenario infernale, poiché l'oscurità caratterizzante il «loco d'ogne luce muto» (*If III*, v. 28) si incontra con il riflesso accecante del sole sulla neve, la quale non viene tuttavia nominata in quest'ultima lirica, benché si tratti di una delle presenze più ricorrenti nei *Versi giovanili*. **5. il freddo del tuo volto**: è indizio della morte che sovrasta l'ignota figura, donando rigidità al suo viso e rendendo pallida la sua pelle, come se l'inverno fosse calato sopra di lei. Il «tu» incarna verosimilmente uno dei fantasmi femminili che hanno costellato questi primi componimenti zanzottiani, in cui si ravvisano talora le sorelle del poeta, altre volte invece non chiaramente identificabili. Si ipotizza comunque che l'interlocutrice sia una giovane donna. **6. e del tuo cuore**: il freddo della morte che si coglie dall'aspetto esteriore (precisamente dall'osservazione del *volto*) ha invaso anche il profondo della fanciulla, ovvero il suo *cuore*, sede dell'anima sensitiva. Oltre al sonno eterno, traspare perciò l'impassibilità della figura di fronte all'io lirico e alla sua condizione mortale, ma forse anche di innamorato. *simile a una croce*: similitudine che comunica – attraverso un riferimento cristologico – la desolazione e il vuoto del *cuore*. La *croce*, che simboleggia altresì la tomba, rievoca nel contesto l'ungarettiana *San Martino del Carso* («Ma nel cuore / nessuna croce manca», vv. 9-10). **7. finisce il sole con spine**: raffigurazione surrealista del *sole*, la cui potenziale pericolosità è ormai conosciuta al lettore di Zanzotto. L'astro pungente viene ora sostituito da una solarità più mite e gradevole, dovuta al cambiamento stagionale. *Le spine*, già apparse in *Figura* (v. 20) e in *Alle scale del mondo* (v. 9), rimandano ancora alla passione cristiana (nell'immagine della corona) e sono connesse al dolore.

8-12. La visione di un ordine rinnovato è accompagnata dall'immersione della realtà nelle acque che si immaginano poste sotto il *ponte*. **8-9. Le danze segrete delle acque / e degli alberi**: gli elementi naturali (citati nuovamente secondo un ordine geografico ascendente) ritrovano il loro usuale rigoglio, muovendosi insieme in un vivace concento. Si attua perciò una celebrazione celata agli occhi dell'uomo, dotato della sola possibilità di udirne i rumori («io sento»), questi ultimi corrispondenti al gorgoglio delle *acque* e al tramestio delle fronde. Al rinnovato moto della natura – metaforicamente descritto come un ballo – si oppone l'apparente staticità dell'io lirico e della sua interlocutrice. **10. intorno al sole domato**: è il *sole* senza *spine*, attorno al quale i corsi d'acqua e le piante si riuniscono come in un allegro girotondo. **11. nel freddo**: si tratta degli ultimi istanti dell'inverno, prima che esso sprofondi in un'altra dimensione per lasciare spazio alla stagione novella. **11-12. del prato / [...] il ponte**: le parole-rima presenti all'inizio del testo sono ripetute nell'ordine invertito. **12. che affonda sotto il ponte**: il *prato*, ovvero la realtà terrestre (e terrena), viene sommersa e si eclissa sotto il *ponte*. Una distanza ancora maggiore si frappone fra il mondo e l'io lirico, abbandonato nel clima di sospensione.

Conclusione

Uno sguardo d'insieme ai *Versi giovanili* è utile a questo punto per ripercorrere le costanti della raccolta, caratterizzata da una coerenza tematica di fondo cui non sono estranee *in toto* le altre opere dell'autore. La scrittura zanzottiana, pur con evidenti modifiche e sviluppi avvenuti nel corso del tempo, è riconoscibile già in questi testi giovanili, dominati dalle descrizioni pittoriche della natura e del paesaggio – talora ritratti *en plein air*,¹ altre volte suggestionati dal ricordo o dalle miniature paterne – verso i quali Andrea Zanzotto manifesta un amore innato, stabilendo con essi un dialogo destinato a lunga vita. Il paesaggio che entra nei *Versi giovanili* e che Zanzotto dà prova di contemplare da vicino è proprio quello del suo borgo natale, collocato nel Quartier del Piave e incorniciato da rilievi collinari e montuosi, bagnato dai fiumi Soligo e Lierza, un'area che per decenni ha garantito la sussistenza dell'uomo grazie in particolare a due attività, ovvero la coltivazione della vite e l'allevamento dei bachi da seta. Se la formazione del poeta «ha trovato presto un sostegno proprio nell'ammirazione del paesaggio»,² per cui Zanzotto parla di «un'identificazione tra il mio ambiente dove parlo e il me che parla»,³ il rapporto spontaneo di lettura e di riscrittura del paesaggio è stato tuttavia coadiuvato dalla lezione di Hölderlin e di Leopardi, il primo celebratore della solarità, il secondo cantore della luna e di scenari notturni.⁴ L'occhio – cui è delegata la maggiore capacità percettiva nei versi analizzati – coglie la natura nei suoi diversi momenti, mentre spetta alla lingua riprodurre ciò in termini poetici. L'analogismo talvolta impiegato risponde all'esigenza di colmare il divario tra la realtà e il mezzo linguistico, ed è atto perciò a rendere sia la pienezza del mondo sia il vuoto determinato dalle condizioni esistenziali e storiche. (E proprio Hölderlin e Leopardi sono i «rappresentanti di una modernità critica che si è interrogata, anche in prospettiva futura, sulla possibile persistenza [...] del poetico nel corso di un ciclo storico».)⁵ Frequente in

¹ «*En plein air* ho per lo più fatto degli appunti che poi ho sviluppato in varie riprese. Ma più in generale ho composto basandomi su quello che mi offriva la memoria. [...] si è venuto a costituire nella mente una specie di paesaggio parallelo, con i suoi colori, i suoi profumi, le sue atmosfere più o meno alterati». Una parte dell'intervista, uscita nel numero 46 di «Autografo», è riproposta in RICHTER 2013.

² ZANZOTTO 2009b, 25.

³ *Ibidem*.

⁴ In questo risiederebbe l'originalità di Zanzotto (PEZZIN 1988).

⁵ CORDIBELLA 2002, 392-393.

questi componimenti giovanili è infatti il riferimento al vissuto personale dell'autore, costituito dalle vicende propriamente biografiche ma anche dal clima bellico, che favoriscono una visione a tratti nichilistica e sfiduciata della realtà. La rimozione della guerra operata più tardi dal poeta non ha luogo a questa altezza cronologica, dove invece è continuamente richiamata negli scenari presentati. Si tratta di un elemento di sostanziale divergenza rispetto alle raccolte più tarde – dove il dramma del conflitto affiora appena o viene sublimato – ed esso merita una peculiare attenzione anche alla luce di quanto affermato da Zanzotto nel suo *Intervento* del 1981:

Nei miei primi libri, io avevo addirittura cancellato la presenza umana, per una forma di “fastidio” causato dagli eventi storici; volevo solo parlare di paesaggi, ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti.⁶

La dichiarazione dell'autore necessita di essere soppesata in relazione alle singole opere, dal momento che nei *Versi giovanili* la guerra traspare nelle numerose immagini di vacuità e annichilimento, tanto da sembrare uno dei motivi chiave di questi testi. Il tema lascia sporadiche tracce in altri *loci*: esso è ripreso in *Dietro il paesaggio* unicamente nella lirica *Notte di guerra a tramontana*, per divenire in seguito centrale all'interno della prosa *1944: FAIER* (racconto datato 1954). Attraverso la descrizione del paesaggio il contesto naturale convive con quello culturale, ovvero si coglie nella natura l'impatto della civiltà e della storia. Il poeta dà voce inoltre alla propria sensibilità e all'insicurezza percepita – nel momento stesso in cui scrive – di fronte alla tragicità del conflitto. L'uomo pare ormai vivere ai confini del mondo, sospeso tra la realtà e il vuoto; ma il concetto di margine, di *limen* terrestre, coinvolge anche la parola poetica, incerta tra l'aurea vivacità solare e il silenzio delle tenebre,⁷ sino a ridursi a un «segno / di sangue sulla neve», come recitano i versi conclusivi di *Per vuoti monti e strade come corde*, ove il bianco supporto della neve-

⁶ ZANZOTTO 1999, 1277.

⁷ Si noti la similarità con il pensiero espresso nel saggio *Alcune prospettive sulla poesia oggi* del 1966: «chi scrive, chi scrive poesia, è soltanto qualcuno che vorrebbe parlare e forse spera di poter ascoltare almeno quanto parla, anche se non esclude la possibilità di instaurare una qualche relazione col limite, col nulla, col silenzio, che pure, dialetticamente, mutano in qualche modo il significato di questa apertura monologante» (ZANZOTTO 1999, 1139).

carta si tinge di una nota di dolore. Per quanto concerne la *presenza umana*, invece, essa non è del tutto esclusa, bensì è spesso celata dietro le *saracinesche* delle case, quindi in una posizione in genere distante dall'io lirico (che solo raramente muta nel soggetto collettivo "noi"), anch'egli tuttavia uomo, delineato nelle sue emozioni e nella sua corporeità. Abbondano però le figure femminili, per lo più nella forma di fanciulle lontane dal poeta, quasi appartenenti a una dimensione arcadica o ultraterrena e immagini di un femminino in profonda comunione con la natura.

Sul paesaggio – dipinto in alcune liriche con tinte surrealiste, in altre con maggiore naturalezza – si stendono i vividi colori della tavolozza zanzottiana, fra i quali spiccano il verde, il giallo-oro, l'azzurro e il rosso, accanto al bianco e al nero e ai meno comuni rosa e grigio.⁸ Ciascuna nota cromatica rimanda a specifici campi semantici e contribuisce al significato della poesia, fornendo non solo una rappresentazione fotografica del paesaggio, ma rendendo quest'ultimo un luogo dell'anima e perciò trasfigurandolo. Nei quadri descritti il colore ricopre ogni elemento naturale: la primavera e la terra rigogliosa e fertile assumono un aspetto verdeggiante, mentre il rosso richiama il sangue e le fiamme, il giallo l'autunno o la siccità estiva e l'azzurro le regioni eteree. L'arcobaleno prende vita grazie alla dicotomia tra luce e ombra, derivata da due poli opposti: il sole (spesso rifratto dalla neve) e la notte (o la bufera), raffiguranti rispettivamente gioia e inquietudine, sebbene il sole non incarni necessariamente un elemento positivo e possa anch'esso divenire oscuro e minaccioso. La sensibilità cromatica di Zanzotto, oltre a prendere l'abbrivio dall'eredità paterna, sembra derivare anche da Rimbaud (soprattutto dalle sue celebri *Voyelles*) e da Trakl. Accostati tra loro in maniera nitida e non sfumata (al contrario di ciò che avviene più tardi in *Meteo*, i cui versi sono talora contraddistinti dalla mescolazione e dall'asprezza cromatiche), i colori entrano quindi in questo universo poetico in qualità di protagonisti, per adornare i monti e le valli, le numerose presenze animali o vegetali, il crepuscolo, il vento e infine la neve, entità fondamentale e primigenia capace di coprire il mondo e di ricrearlo. Le sporadiche macchie di grigio nei *Versi giovanili* rinviano unicamente all'aridità o al maltempo, indizio della cementificazione ancora moderata del territorio e del legame del

⁸ Per una classificazione dei colori e il loro rapporto con i luoghi e la poesia di Zanzotto si veda SANTIN 1998/1999.

poeta con il paesaggio atavico, in cui l'uomo segue il ritmo della natura. È tuttavia con un elemento antropico che si chiude la raccolta: il ponte diviene il simbolo del passaggio a una nuova dimensione poetica, il mezzo attraverso il quale temi e stilemi traghettano dagli *juvenilia* a *Dietro il paesaggio*, con cui di fatto si avvia la carriera letteraria di Zanzotto. E proprio l'immagine del ponte viene recuperata più tardi dall'autore, per divenire emblema della prima raccolta in relazione al periodo storico in cui essa sorge:

Dopo tutto il sangue, gli orrori, e in parte anche attraverso gli anni del conflitto, *Dietro il paesaggio* è nato da una mia necessità di riposare almeno un attimo, nella consapevolezza che stavo camminando su una passerella instabile, come quei primi ponti che si buttavano sui fiumi nell'immediato dopoguerra, per riuscire a parlare, in qualche modo, pur dopo quello che era accaduto e che aveva annullato con un colpo di spugna migliaia di anni di storia e di presunta civiltà.⁹

In *Dietro il paesaggio* il senso di tragicità che compare in alcune liriche non deriva direttamente dalla guerra, che come sopra affermato resta sullo sfondo; un nuovo e preciso intento anima invece Zanzotto, desideroso di avventurarsi appunto *dietro* il paesaggio naturale e umano, al fine di scoprirne i meccanismi intrinseci e portarli alla luce.¹⁰ La sincronia della composizione contribuisce a rafforzare il rapporto che i *Versi giovanili* intrattengono con l'opera del '51, di cui essi appaiono quasi una prefigurazione, segnando già la direzione del successivo percorso poetico dell'autore, ove profondo è ancora l'influsso esercitato dall'ermetismo e dalla corrente surrealista specialmente sul piano espressivo, mentre il testo conserva la propria libertà a livello metrico e prosodico. I quadri naturali definiti ma generalmente statici delle poesie giovanili assumono movimento in *Dietro il paesaggio*, in cui l'autore dà prova di una maggiore progettazione strutturale: a scandire l'andamento dei testi sono infatti il susseguirsi delle stagioni e i cambiamenti che queste provocano nello scenario, dando vita a immagini spesso contraddistinte da un elevato grado di metaforicità o di analogismo. I *Versi giovanili* e la raccolta edita nel '51 rappresentano di fatto due lati complementari di una stessa medaglia: nei primi il paesaggio

⁹ Tratte da una *lectio brevis* del 1996 curata dall'Università degli Studi di Trento, le parole di Zanzotto sono proposte nell'intervento di Francesco Zambon contenuto nel volume miscelaneo a cura di Francesco Carbognin (CARBOGNIN 2018, 85).

¹⁰ Quasi a un'introduzione del paesaggio si assiste in seguito in *Vocativo*.

è ritratto frontalmente (*davanti*) nei suoi aspetti più gioiosi e più inquieti, nella seconda esso viene indagato al di là della superficie esterna, al fine di carpirne i segreti e gli intimi moti.

Giunti a questo punto, analizzati tutti i *Versi giovanili*, si ritiene che il loro valore sia stato riconosciuto e dimostrato sia in sé sia per gli sviluppi poetici futuri. «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle».¹¹

¹¹ Si tratta del distico conclusivo della poesia *Ormai* in *Dietro il paesaggio*.

Appendice

Tavola delle concordanze

Si elencano di seguito le voci lessicali che compaiono con maggiore frequenza (vengono segnalate a partire da quattro presenze) nei *Versi giovanili*, al fine di sottolineare i principali motivi che trovano spazio in queste precoci poesie di Zanzotto. Il numero di apparizione dei lemmi è in ordine decrescente. Sono escluse dalla lista le parole funzionali e i verbi *essere* e *avere*.

<i>vento</i>	13
<i>sole</i>	12
<i>neve</i>	10
<i>monte</i>	10
<i>verde</i> (sost. e agg.)	9
<i>cuore</i>	9
<i>ogni</i>	9
<i>freddo</i> (sost. e agg.)	8
<i>occhio</i>	8
<i>acqua</i>	7
<i>ombra</i>	7
<i>cielo</i>	7
<i>oscuro</i>	7
<i>oro</i>	7
(<i>dorato</i> , 2)	
<i>casa</i>	6
<i>lume</i>	6
<i>azzurro</i>	6
(ma anche <i>azzurrognolo</i> , 1)	
<i>valle</i>	6

<i>terra</i>	6
<i>luna</i>	5
<i>tempo</i>	5
<i>rosa</i> (o <i>roseo</i>)	5
<i>finestra</i>	5
<i>vedere</i>	5
<i>notte</i>	5
<i>sangue</i>	5
(<i>sanguinoso</i> , 1)	
<i>fuoco</i>	5
<i>alto</i> (sost. e agg.)	5
<i>bosco</i>	4
<i>colle</i>	4
<i>mostrare</i>	4
<i>luce</i>	4
<i>dolore</i>	4
(anche <i>doloroso</i> , 2)	
<i>fanciullo</i> (più spesso <i>fanciulla</i>)	4
<i>sera</i>	4
<i>sonno</i>	4
<i>tutto</i> (agg.)	4
<i>fiore</i>	4
<i>spegnere</i>	4
<i>finire</i> (solo nella poesia <i>A questo ponte</i>)	4

È interessante notare anche l'elevata ricorrenza del pronome personale di prima persona (*io*, 5 casi), ma soprattutto del possessivo *mio* (25 apparizioni), cui fa da contraltare *tu/tuo* (15 presenze complessive). La soggettività dell'io lirico si riflette sull'uso dei dimostrativi *questo* (7) e *quello* (5).

Bibliografia

▪ Opere di Andrea Zanzotto

Non si tratta naturalmente di un elenco completo della produzione di Zanzotto, bensì si raccolgono in queste pagine soltanto le sue opere poetiche e ulteriori saggi consultati in fase di ricerca e rivelatisi utili nella redazione dell'elaborato.

ZANZOTTO 1951

Dietro il paesaggio, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).

— 1954

Elegia e altri versi, Milano, Edizioni della Meridiana («Quaderni di poesia»).

— 1957

Vocativo, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).

— 1962

IX Ecloghe, Milano, Mondadori («Il Tornasole»).

— 1968

La Beltà, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).

— 1969

Gli Sguardi i Fatti e Senhal, Pieve di Soligo, tip. Bernardi.

— 1970

A che valse? (Versi 1938-1942), Milano, Scheiwiller.

— 1973

Pasque, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).

— 1973

Poesie (1938-1972), a c. di Stefano Agosti, Milano, Mondadori («Oscar Poesia»).

— 1976

Filò. Per il Casanova di Fellini, Venezia, Edizioni del Ruzante.

— 1978

Il Galateo in Bosco, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).

— 1983

Fosfeni, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).

- 1986
Idioma, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).
- 1987
Poesie (1938-1986), a c. di Giorgio Luzzi, Torino, L'arzanà.
- 1991
Fantasie di avvicinamento, Milano, Mondadori («Saggi di Letteratura»).
- 1993a
Poesie (1938-1986), a c. di Stefano Agosti, Milano, Mondadori («Oscar Poesia»).
- 1993b
Presentazione del libro: Fantasie di avvicinamento, Conferenza del 4 marzo 1993, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, trascrizione a c. di Giuseppe Simone.
- 1994
Aure e disincanti nel Novecento letterario, Milano, Mondadori («Saggi di Letteratura»).
- 1996
Meteo, Roma, Donzelli.
- 1999
Poesie e prose scelte, a c. di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta (con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini), Milano, Mondadori («I Meridiani»).
- 2001a
Sovrimpressioni, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).
- 2001b
Con Hölderlin, una leggenda, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a c. di Luigi Reitani, Milano, Mondadori.
- 2007
The Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto, trad. ingl. di Patrick Barron, Chicago – London, The University of Chicago Press (antologia di versi tradotti autorizzata da Zanzotto).
- 2009a
Conglomerati, Milano, Mondadori («Lo Specchio»).
- 2009b
In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda (con una nota di Claudio Magris), Milano, Garzanti.
- 2011
Tutte le poesie, Milano, Mondadori («Oscar Poesia»).

▪ Bibliografia critica

AGOSTI 2015

AGOSTI STEFANO, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

ALLEN 1987

ALLEN BEVERLY, *Verso la "Beltà". Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, trad. di Anna Secco, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1987.

BASSI 2009/2010

BASSI SILVIA, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, Tesi di Dottorato in Italianistica e filologia classico-medievale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2009/2010.

BERARDINELLI 1994

BERARDINELLI ALFONSO, *Zanzotto, la lingua e il luogo*, in *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 156-168.

BORTOLAZZO 2002

BORTOLAZZO SANDRA, *I «Versi giovanili (1938-1942)» di Andrea Zanzotto: il paesaggio come allegoria dell'ambito poetico*, in «Studi Novecenteschi», XXIX, n. 63-64, 2002, pp. 363-391.

BUBOLA 2015/2016

BUBOLA SARA, *Friedrich Hölderlin nell'opera di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico*, Tesi di Dottorato in Scienze linguistiche e letterarie, Università degli Studi di Udine, a.a. 2015/2016.

CARBOGNIN 2007

CARBOGNIN FRANCESCO, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Magenta, 2007.

CARBOGNIN 2008

CARBOGNIN FRANCESCO (a c. di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008 (Atti del Convegno Internazionale *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, tenutosi presso la Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna il 23 novembre 2006 e coordinato da Niva Lorenzini).

CARBOGNIN 2018

CARBOGNIN FRANCESCO (a c. di), *Andrea Zanzotto la natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo – Solighetto – Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova edizioni, 2018.

CARBONE 2017

CARBONE Mattia (a c. di), *Gli Sguardi i Fatti e Senhal. Andrea Zanzotto*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017.

CARDOLINI RIZZO 2013

CARDOLINI RIZZO CLARA, *Da Versi giovanili a Vocativo. Semiologia poetica nel primo Zanzotto*, Taranto, Scorpione Editrice, 2013.

CONTI BERTINI, 1984a

CONTI BERTINI LUCIA, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984.

CONTI BERTINI 1984b

CONTI BERTINI LUCIA, *Andrea Zanzotto*, in *Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a c. di Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1984, pp. 200-226.

CORDIBELLA 2002

CORDIBELLA GIOVANNA, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai Versi giovanili a Sovrimpressioni*, Parte I, in «Poetiche. Rivista di letteratura», f. 3, 2002, pp. 391-414.

CORDIBELLA 2004

CORDIBELLA GIOVANNA, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai Versi giovanili a Sovrimpressioni*, Parte II, in «Poetiche. Rivista di letteratura», f. 1, 2004, pp. 47-69.

CUCCHI 1974

CUCCHI MAURIZIO, *La Beltà presa a coltellate?*, in «Studi Novecenteschi», IV, n. 8/9, luglio-novembre 1974, pp. 251-271.

DAL BIANCO 1997

DAL BIANCO STEFANO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto. 1938-1957*, (Presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo), Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1997.

DAL BIANCO 1999

DAL BIANCO STEFANO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ANDREA ZANZOTTO, *Poesie e prose scelte*, a c. di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta (con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini), Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, pp. 1389-1398.

DAL BIANCO 2011

DAL BIANCO STEFANO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in ANDREA ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, pp. VII-LXXXV.

DI PALMO 2002

DI PALMO PASQUALE, *Le prime di Zanzotto*, in «Wuz», n.10, 2002, pp. 18-23.

FALCHETTA 1987

FALCHETTA PIERO, *Saggio di bibliografia per Andrea Zanzotto (1951-1984)*, in «Quaderni veneti», 1987, f. 4, pp. 7-46.

FELICI 2002

FELICI LUCIO, *Due poeti della 'Marca gioiosa' nei cataloghi Scheiwiller: Ernesto Calzavara e Andrea Zanzotto*, in «Filologia antica e moderna», XII, n. 23, 2002, pp. 127-141.

FORTI 1971

FORTI MARCO, *Zanzotto o dell'informale*, in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia, 1971 [1963¹], pp. 351-359.

GARDINI 1995

GARDINI NICOLA, *Lingua e pensiero nel primo Zanzotto: dagli ermetici a Montale*, in «Otto-Novecento», XIX, n. 2, marzo/aprile 1995, pp. 73-97.

GIANCOTTI 2016

GIANCOTTI MATTEO, *Nei cimiteri fonti, da A che valse? [1938-1942]*, in «A foglia ed a gemma». *Lecture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a c. di Massimo Natale e Giuseppe Sandrini, Roma, Carocci, 2016, pp. 16-28.

GIANCOTTI 2018

GIANCOTTI MATTEO, *I «versi di matricola» di Andrea Zanzotto*, in CARBOGNIN FRANCESCO (a c. di), *Andrea Zanzotto la natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo – Solighetto – Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, Treviso, Canova edizioni, 2018, pp. 253-266.

GRANA 1980

GRANA GIANNI (a c. di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X (*I contemporanei*), Milano, Marzorati, 1980.

GRAZIANI 2013

GRAZIANI BRUNA (a c. di), *Caro Andrea*, «I Nuovi Samizdat», n. 59, maggio 2013.

GUGLIELMINETTI 1974

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *La ricostruzione della sintassi poetica*, in «Studi Novecenteschi», IV, n. 8/9, luglio-novembre 1974, pp. 167-173.

LEONE 2001

LEONE NICOLETTA (a c. di), *Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, in «Autografo», XVII, n. 43, 2001, pp. 121-125.

LORENZINI 2003

LORENZINI NIVA, *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, pp. 159-201.

LORENZINI 2009

LORENZINI NIVA, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

LORENZINI 2014

LORENZINI NIVA, *Dire il silenzio. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2014.

LUZZI 1987

LUZZI GIORGIO (a c. di), *Poesie (1938-1986)*, Torino, L'arzanà, 1987, pp. 14-15.

MAZZACURATI 2001

MAZZACURATI CARLO, PAOLINI MARCO, *Ritratti. Andrea Zanzotto. (Presentazione di Marco Lodoli)*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2001.

MENGALDO 1971

MENGALDO PIER VINCENZO, *La poesia italiana del Novecento secondo Sanguineti*, in «Strumenti critici», febbraio 1971, pp. 103-120.

MENGALDO 1978

MENGALDO PIER VINCENZO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1978.

MENGALDO 1994

MENGALDO PIER VINCENZO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

MILONE 1974

MILONE LUIGI, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV, n. 8/9, luglio-novembre 1974, pp. 207-235.

MUNARO 1992

MUNARO MARCO, *Fascini dell'infanzia. Lingue e colori nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Il piccolo Hans», XIX, n. 74, 1992, pp. 95-111.

NASCIMBENI 1984

NASCIMBENI GIULIO, *Zanzotto: l'anima e la psiche*, in *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 105-109 (intervista apparsa sul «Corriere della Sera», 10 ottobre 1983).

NUVOLI 1979

NUVOLI GIULIANA, *Zanzotto*, «Il Castoro», n. 148, Firenze, La Nuova Italia, aprile 1979, pp. 15-31.

PAPUZZI 1993

PAPUZZI ALBERTO, *Romanzo di formazione* (intervista ad Andrea Zanzotto), in «Leggere», VI, n. 48, marzo 1993, pp. 38-41.

PAUTASSO 2011

PAUTASSO ILENIA, *Per una riconsiderazione dei Versi giovanili di Andrea Zanzotto*, in «Lettere Italiane», LXIII, n. 4, 2011, pp. 567-576; poi con il titolo *Sui Versi giovanili di Andrea Zanzotto*, in *Hommage à Andrea Zanzotto*, Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), pp. 221-232.

PEZZIN 1988

PEZZIN CLAUDIO, *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, Verona, Cierre, 1988.

PEZZIN 1994

PEZZIN CLAUDIO, *Il primo Zanzotto tra sole e luna "madre"*, in *Da Omero a Joyce. Saggi letterari*, Verona, Cierre, 1994, pp. 118-121.

PIANGATELLI 1990

PIANGATELLI ROBERTO, *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Macerata, Verso, 1990, pp. 1-6.

PRETE 2011

PRETE ANTONIO, *La lingua della natura*, in *Per Andrea Zanzotto. Atti del convegno*, Firenze, 29 novembre 2011, pp. 33-40.

RAMAT 1976

RAMAT SILVIO, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976.

RICHTER 2013

RICHTER MARIO, DANIELE TOFFANIN MARIA LUISA (a c. di), *Il sacro e altro nella poesia di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2013.

SANTIN 1998/1999

SANTIN TATIANA, *Cromi e luoghi di un poeta. Viaggio attraverso i colori di Andrea Zanzotto*, Tesi di Laurea in Lettere, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1998/1999.

SPAGNOLETTI 1964

SPAGNOLETTI GIACINTO (a c. di), *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Guanda, Parma, 1964 [1959¹].

SPAMPINATO 1996

SPAMPINATO GRAZIELLA, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefti Edizioni, 1996.

TROTTA 2011

TROTTA NICOLETTA (a c. di), *L'archivio di Andrea Zanzotto presso il Fondo Manoscritti*, in «Autografo», XIX, n. 46, 2011, pp. 123-136.

UNGARETTI 1954

UNGARETTI GIUSEPPE, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto [1954]*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1974, pp. 693-699.

ZILLE COZZI 1993

ZILLE COZZI LUISA, *Metamorfosi della negazione e della morte nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», XX, n. 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 209-235.

- Edizioni di riferimento per le opere letterarie di altri autori italiani e stranieri

ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia*, Milano, Mursia, 1994, (3 voll.).

BAUDELAIRE CHARLES, *I fiori del male*, a c. di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori, 1983.

CARDUCCI GIOSUE, *Poesie*, a c. di Giorgio Barberi Squarotti e Mario Rettori, Milano, Garzanti, 1978.

- ELIOT THOMAS STEARNS, *La terra desolata*, a c. di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 1982.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, a c. di Ugo Ojetti, Milano, Mondadori, 1964 [1950¹].
- DELEDDA GRAZIA, *La vigna sul mare*, Milano-Roma, Treves, 1932.
- FOSCOLO UGO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a c. di Giovanna Ioli, Torino, Einaudi, 1995.
- GATTO ALFONSO, *Tutte le poesie*, a c. di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005.
- HÖLDERLIN FRIEDRICH, *Tutte le liriche*, a c. di Luigi Reitani, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2001.
- LEOPARDI GIACOMO, *Canti*, a c. di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1962.
- LEOPARDI GIACOMO, *Pensieri*, a c. di Ugo Dotti, Milano, Garzanti, 1985.
- LEOPARDI GIACOMO, *Zibaldone*, a c. di Rolando Damiani, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1997 (3 voll.).
- LUZI MARIO, *L'opera poetica*, a c. di Stefano Verdino, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998.
- METASTASIO PIETRO, *Opere scelte*, a c. di Franco Gavazzeni, Torino, Utet, 1968.
- MONTALE EUGENIO, *Tutte le poesie*, a c. di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1984.
- PASCOLI GIOVANNI, *Poesie. Myricae – Canti di Castelvecchio*, a c. di Ivanos Ciani e Francesca Latini, Torino, Utet, 2002.
- PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, a c. di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 1974.
- RILKE RAINER MARIA, *Elegie duinesi*, a c. di Michele Ranchetti, Milano, Feltrinelli, 2006.
- RIMBAUD ARTHUR, *Opere*, a c. di Diana Grange Fiori, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1975.
- SERENI VITTORIO, *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995.
- TRAKL GEORG, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1983.
- TRAKL GEORG, *Poesie*, a c. di Ida Porena, Torino, Einaudi, 1979.

UNGARETTI GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Leone Piccini, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1969.

- Strumenti di consultazione

BATTAGLIA SALVATORE (a c. di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002 (24 voll.).

CORTELLAZZO MANLIO, PAOLO ZOLLI (a c. di), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

Per il Fondo Zanzotto di Pavia:

https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47113/units/630914