FONDAZIONE BRUNO KESSLER
BIBLIOTECA

HEYJOE

GIOVANNA IOLI, *Con Andrea Zanzotto, divagazione-intervista e ricordi personali*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 4 (2004), pp. 13-53.

Url: https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

il Mulino

FONDAZIONE BRUNO KESSLER
BIBLIOTECA

HEY JOE

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito HeyJoe, compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza Creative Commons Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the HeyJoe website, including the present PDF file, are made available under a Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

il Mulino

Giovanna Ioli

Con Andrea Zanzotto, divagazione-intervista e ricordi personali

1. *L'incontro a Torino*

Erano gli anni Settanta. Il nome di Andrea Zanzotto figurava nel programma del «Cabaret Voltaire», un piccolo locale nel centro di Torino dove si svolgeva un ciclo di letture d'autore, ma lui non venne: mandò una registrazione che risuonò nella sala gremita di spettatori, intenti a fissare un palcoscenico vuoto, e io fra questi. Poche settimane dopo, nel corso di una serata dedicata a un altro poeta, mi si avvicinò a piccoli passi un signore, avvolto in una sciarpa nonostante l'aria irrespirabile di quel sottoscala chiamato «Cabaret Voltaire», e prese posto accanto a me. Cominciò subito a farmi domande sul ciclo di letture che si stava svolgendo, alle quali rispondevo quasi *ex cathedra*, come Nino, il contadino della *Beltà*, di *Idioma*, di *Sovrimpressioni*, soprattutto quando il discorso puntò sul rapporto tra stile e tradizione, nella condivisa perplessità per una certa avanguardia di ritorno, che puntava sulla frantumazione di quell'assioma. Io sfoderavo citazioni come se fossero piume colorate, soprattutto i dantismi di Montale, la mia tesi di laurea, che andavo facendo e rifacendo ormai da anni. D'un tratto, alle mie spalle, sentii pronunciare il suo nome, e lo vidi rispondere al saluto. Fui sopraffatta dalla sorpresa. Stavo spiegando a Zanzotto i segreti della citazione! Quando tornai a casa, ancora suggestionata da quell'incontro surreale, trascrissi parte del colloquio che fece seguito al mio comico sproloquio iniziale. Ho ritrovato per caso quegli appunti mettendo a posto gli innumerevoli fogli che riguardano Zanzotto, e li trascrivo come se fossero la mia prima, involontaria intervista.

Zanzotto mi disse qualcosa del tipo:

> Credo che Montale, come me, abbia sentito molto una certa tensione tra Dante e Petrarca.

Si riferisce alla scelta tra linea plurilinguistica e monolinguistica?

> Non solo. Credo che sia un problema di genere. Cioè, Petrarca può essere in qualche modo il genere femminile e Dante il genere maschile. Ci sarebbe da aprire una lunga parentesi in questa storia del genere. Secondo me c'è anche il «genere neutro» che è al di là del concetto stesso di genere, e un altro «genere neutro» nel quale si tende all'attenuazione. Nella scelta montaliana, la sua poesia subisce la forza maschile di Dante, mentre Petrarca assume, anche a livello di dichiarazione colloquiale, il compito di rivestire in qualche modo il personaggio femminile ... temi del resto affrontati da molti.

Ha scritto di recente qualcosa su Montale?

> Ho scritto un piccolo intervento sul libro di Segre in cui parlo di *Satura*[1]. Adesso mi piacerebbe un lavoro rivolto a esaminare il divario che c'è tra dichiarazioni montaliane nei riguardi della politica e il versante politico della sua poesia.

Lei crede che sia giusta l'interpretazione di chi sostiene che le «allegorie» di Montale siano una copertura al discorso politico che c'è all'interno del testo poetico?

> No! Per il semplice fatto che se Montale facesse un discorso politico servendosi del testo poetico si metterebbe sullo stesso piano dei «chierici» di tutte le chiese, rossi o neri che siano. Montale è uno fuori dal «Palazzo». Questa immagine del Palazzo, usata da Pasolini, è di Petrarca. Ho accennato a questi fatti nell'introduzione che ho fatto alle *Rime* di Petrarca. Il «politico» è completamente fuori dalla poesia. Il fatto di essere preso in considerazione sarebbe già per lui un «carnevale», come si dice in dialetto veneto.

La conclusione del saggio sulle *Rime* di Petrarca, uscito con il titolo *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* nel 1976, mi sembrò, a posteriori, una dichiarazione di poetica.

«Petrarca, più di altri, ha quindi il diritto di porre l'accento sulla propria indisponibilità: 'Così, mentre tutti cercavano il palazzo [del principe] io cercavo il bosco o riposavo nella

[1] A. ZANZOTTO, *Da Botta e risposta I a Satura (Appunti)*, in A. CIMA - C. SEGRE (edd), *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, Milano 1977, pp. 115-123.

mia stanza tra i libri', egli continua nella stessa lettera a Boccaccio. Chiama quella stanza 'thalamus': ed è giusto pensare che sia la 'cameretta' che tutti conoscono del *Canzoniere*. È un talamo certamente sterile in rapporto ai movimenti della storia di frastuono e furore, e fatto per nozze con la negazione, con il dolente nulla, pronube le sacre scartoffie dell'antichità latina che egli stava rilanciando. Ma in quel talamo si generava, col mai spento sangue del *Canzoniere*, con la sua implacabile-placante luce inventiva, un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (oltre che la poesia) con tutte le sue implicazioni. Si generava dialetticamente, dal nulla sempre combattuto e sempre risperimentato, una diversità, un futuro, e di forme e di eventi»[2].

La mia involontaria intervista spinse, però, sul pedale della poesia montaliana. Gli dissi che avevo letto il suo articolo *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia - Scatologia)*[3], dove mostrava come l'escatologia si esprimesse anche nella scatologia: un «crollo di pietrame che dal cielo / s'inabissa alle prode». Gli domandai se era possibile fare un discorso del genere anche nello «sviluppo» del dantismo di Montale.

> È fuori di dubbio che elementi danteschi vivano nella poesia montaliana un ruolo che permette al «vatismo» di rovesciarsi in «anti-vatismo». Quello che vive in Montale è un Dante ridotto rispetto alla sua irruenza profonda, in cui restano elise certe espressioni. È un Dante meno violento di quanto fu in realtà.

Probabilmente alludeva a quel genere 'neutro' che tendeva all'attenuazione, di cui aveva parlato in precedenza. Un nuovo testo, aggiunsi, è sempre citazionale. Può essere per immedesimazione, ma spesso parte da una memoria che «ditta dentro», per arrivare in un universo linguistico che, pur accogliendola, la tradisce. Spesso chiede di essere riconosciuta, come si conviene alle citazioni interpretative. Perciò gli chiesi quale fosse la sua idea a proposito della citazione nella poesia.

> La citazione nella poesia è uno dei dati costitutivi, primo perché necessariamente si parla per citazioni e, secondo, perché la citazione è come un bacio dato all'autore a cui in quel momento si rende omaggio. La citazione è un anello di quella infinita catena che unisce nel profondo tutti quelli che scrivono, specialmente poesia.

[2] In F. PETRARCA, *Rime*, a cura di G. BEZZOLA, con un saggio di A. ZANZOTTO, Milano 1976, pp. 5-16, in particolare p. 16.

[3] In S. RAMAT (ed), *Omaggio a Montale*, Milano 1966, pp. 157-164.

E nel suo caso?

> Certamente io resto diviso tra Dante e Petrarca. L'influsso dantesco si presenta violento e poi svanisce rapidamente. Alle volte si manifesta con la predetta irruenza, altre volte meno.

Molti rimandi ed echi sono dal *Paradiso*, anzi quasi tutti.

> Certamente. L'inferno lo abbiamo già qui, sulla terra. La poesia cerca di *trasumanar* e solo Dante è riuscito a farlo *per verba*. Certo, anche Dante riconosce che per scrivere il *Paradiso* bisogna staccarsi dalla terra. Io credo che parlando di «erba» all'inizio della terza cantica alludesse addirittura alla droga, un'erba che sovrumanizza: «Nel suo aspetto tal dentro mi fei, \ qual si fé Glauco nel gustar de l'erba \ che 'l fé consorto in mar de li altri dèi» (*Par.*, I, 67-69). In molti luoghi della *Commedia* si può cogliere un'allusione di questo genere. Per me l'erba necessaria non è lo spinello, come per molti giovani poeti. Droga per me è al confine dell'eros, è questo mio paesaggio che trasuda sangue, che mi incalza con la sua bellezza e ora con la devastazione orribile a cui è soggetto. Avverto un sentimento per un colore, un profilo collinare, così violento che mi sembra di stringere una persona tra le braccia. In un paesaggio che conosco tanto bene ormai, ogni tanto scopro una nuova stradina, che mi offre nuove prospettive e l'ordine è di nuovo sconvolto. E anche nei sogni incontro di queste stradine. Una volta le sognavo spesso, ora molto meno.

Pensai al «Piccolo discorso al convegno di San Pellegrino sopra 'Dietro il paesaggio' di Andrea Zanzotto» pronunciato da Giuseppe Ungaretti su «L'Approdo» del luglio-settembre 1954.

«Che cosa ci presenta in *Dietro il Paesaggio* Andrea Zanzotto? Il segreto di un panorama, e lo scopre tutte le mattine, e nell'ora meridiana, e la sera e di notte, lo scopre ogni momento, lo scopre a ogni minimo frullo d'ale di stagione, a ogni variare e a ogni pienezza di stagione, sempre stupefacente come avesse ogni volta per noi un nuovo volto straniero; e sempre uguale, familiare, e a questo modo era lì prima della nostra nascita, e a questo modo sarà lì dopo di noi, sempre il medesimo. È un modo leopardiano di sentire il paesaggio. Il nostro amico sa scegliersi i maestri. Presenta località che gli sono sempre presenti, e che sono sempre le stesse, e gli basta abbassare o alzare un po' il lume perché tutto cambi, perché per via d'un'ombra s'apra un abisso, perché per via d'un soffio tutto si chiuda, oscuro come in un guscio di noce. Non so, Monet cercava di fermare il paesaggio nella sua diversità tentando di coglierne un attimo e poi l'altro, e peggio sulla stessa strada faceva Signac. Non si tratta di questo. Penserei piuttosto al *Canzoniere* del Petrarca dove da sonetto

a sonetto appare sempre lo stesso fantasma, ma l'animo da sonetto a sonetto si modula a un grado diverso. Dicevo che il nostro amico sa scegliersi bene i maestri, e se dovessi pensare a un pittore di cui il fantasma non cambia, ma il proprio interno monologo, e continuamente, penserei a Morandi. Ecco: un paese, leggendo Zanzotto, vedrete vivere, frusto, vetusto, violento, feltrato, che di continuo si corrompe e si rigenera, un paese arioso, un paese d'incanti di idillio deturpati dalla tragedia, un paese sontuoso d'acque e pieno di riflessi e d'inganni, o dalla sete torturato su scheletri di fiumi, un paese orrendo e dolce, ricchissimo di verità, un aperto e chiuso territorio del Veneto perdutamente amato».

Mi venne in mente anche un'espressione di Montale, che gli rivolsi senza mediazioni: «Solo gli isolati comunicano»? Vidi una certa sorpresa nel suo sguardo mentre mi rispondeva sornione:

> Ha ascoltato anche l'intervista di Pier Francesco Listri in «L'Approdo» [*Uno sguardo dalla periferia*, 8 maggio 1972], dove, citando quelle parole di Montale, ammettevo un sottinteso negativo nella mia tendenza all'isolamento, tutt'altro che convinta? Nello stesso tempo, tuttavia, c'è una volontà di resistere, quasi di aggrapparsi a un relitto privilegiato in un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di relitti. È difficile oggi intravedere una continuità, cogliere una trama reale che sostenga a tutti i livelli, l'inserirsi in un tessuto che risulti vitale davvero globalmente. Anche se per questo non vengono meno le intimazioni etico-politiche. È giustificabile dunque, e forse inevitabile, una qualche forma di regressione, il puntare non direi neanche sulla vera infanzia, ma su certe immagini-entità (per me soprattutto immagini di paesi, all'inizio) in cui la stessa infanzia si è strutturata. È un rifarsi al «nido naturale». Ed è inevitabile, se non altro come tic, come riflesso condizionato, ricercare una «parola» che sta dietro a immagini e infanzie, e che sarebbe l'unica possibile, quella che erompe dal nulla, ad attestare qualche cosa e se stessa. Mi piacerebbe fare uno studio sulla lingua di Dante anche da questo punto di vista. Sto annotando tutti i punti in cui più sale verso l'alto più usa metafore che si rifanno all'infanzia, per indicare il ritorno all'origine del dire e l'impotenza dello scrivere: «con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesmo prenderò 'l cappello» (*Par.*, XXV, 7-9).

Il nostro primo incontro si concluse con questi echi danteschi. Prima del congedo, mi scusai ancora per la mia lezione estemporanea sulla citazione. Mi salutò dicendo:

> La sua tesi m'interessa personalmente, proprio perché – mi è parso di capire – non raccoglie le citazioni dantesche in Montale come un dato inerte, ma cerca di spiegare come funziona all'interno del testo poetico, come si muove e come cambia. La prego di scrivermi e di mandarmi il lavoro, perché vorrei leggerlo con calma.

Fu la più grande ricompensa alla fatica e alla passione di cui era impastata quella tesi e ancora oggi resta il solo riconoscimento degno di questo nome.

2. *L'opera e il paesaggio*

Cominciò così la nostra amicizia, che ogni tanto rivedo come per quadri staccati: una sequenza di fotogrammi che insieme ripassiamo ancora al telefono, ridendo.

Dopo quel primo incontro cominciai a cercare tracce del nostro colloquio nelle sue opere, alcune delle quali mai più ristampate e che trovavo a stento anche in biblioteca. Di edizioni commentate non c'era (e non c'è tuttora[4]) neanche l'ombra e gli studi critici mi sembrarono più complicati dei suoi testi. Ne parlavamo insieme, ma con leggerezza, per allusioni, in conversazioni così ricche di aneddoti e storie di paese che mi aprirono un mondo pieno di colori e di sfumature, così distante dalle teorie della letteratura da scoraggiare, anche negli anni successivi, ogni mio tentativo di scrivere un saggio vero e proprio sulla sua opera. «Peccato – mi disse un giorno – potrebbe anche essere uno studio più vicino all'umano». Gli spiegai che era per me difficile mantenere il distacco critico quando il rapporto aveva già assunto un'amichevole confidenzialità. Perciò non avevo mai voluto andare da Montale prima della discussione della mia tesi. «Vai a trovarlo», mi ripeteva Zanzotto, «nel suo isolamento sono sicuro che sarebbe contento di conoscerti». Ci andai solo dopo, e gli raccontai la storia del Cabaret Voltaire e della mia tesi, scritta con la sola complicità del testo. Imparai, dunque, a leggere e ascoltare Zanzotto senza scopi e finalità interpretative. Lo leggevo e basta, a modo mio, senza pretendere di spiegarlo a me stessa e, tantomeno, agli altri: un'avventura che ritenevo

[4] L'unica eccezione è la scelta antologica, a cura di G. Luzzi, *Poesie (1938-1986)*, Torino 1987.

impossibile per la varietà pulviscolare, diamantina, prismatica delle sue parole in versi. Imparai presto, insomma, che la storia umana, letteraria scientifica artistica, passata e contemporanea, entrava a far parte della sua storia personale in modo così naturale da farne un tessuto unico e inseparabile. E questo, forse, spiegava la varietà di toni e di prospettive delle sue raccolte, ermetiche perché così ricche di sottintesi da rendere necessaria una sorta di complicità interpretativa.

> In *Vocativo* (nella poesia *Io attesto*), ad esempio, parlo di Vittorio Veneto («tetra città sotto monte», il Monte Altare che si affaccia nel centro della città e coabita con luci al neon e semafori), parlo di un momento di tristezza in cui aspettavo di fare un'iniezione e la siringa, a quei tempi, si faceva bollire in un contenitore metallico. Parlo di «scandalo» e compare Deneb, una stella fuori dell'orizzonte e del contesto (forse segno di un'impossibile trascendenza), e della siringa in un nido di acqua sterile.

L'astro e l'informazione minimale sono percepiti assieme, scambiandosi misure e attributi: il minimale diventa smisurato e l'immenso si sfuma nell'ombra. Si poteva considerare questo esempio come uno sguardo a ritroso, verso l'ermetismo?

In una lettera a Ungaretti del 1951, Zanzotto diceva che non gli sarebbe dispiaciuto configurarsi come l'ultimo degli ermetici. Forse era un modo per rispondere alle sparute critiche sul suo primo libro, *Dietro il paesaggio*, accolto bene da poeti illustri, ma quasi ignorato dai recensori; critiche probabilmente scritte senza nemmeno leggerlo. Con qualche eccezione, come la nota di Fortini su «Comunità» del giugno 1952.

> Seguii poco le reazioni della critica, che del resto prestò poca attenzione alla mia opera, perché io apparvi legato a istanze e a forme di linguaggio ritenute in via di esaurimento. Può essere vero, né a me dispiacerebbe se arrivassi a configurarmi come l'ultimo degli «ermetici», come una specie di Jacopo Vittorelli di quello che si volle chiamare ermetismo. Potrei anche sbagliarmi; ma io non vedo intorno che nuovi dèi bugiardi e mi sembra che quel poco che si può per ora fare sinceramente non possa uscire che sulla via segnata dal lavoro dei poeti dell'*entre deux guerres*, anche se noi non siamo proprio come loro.

Da questa base parte l'avventura della sua straordinaria passeggiata nella storia letteraria. In quel primo libro c'era la libertà di cantare un paese come

se fosse l'Arcadia: Pieve di Soligo, tra il Piave e Vittorio Veneto. Libertà di guardare lo stesso paesaggio nelle sue innumerevoli mutazioni, lungo il corso della giornata, nell'alternarsi delle stagioni e nella sua immutabilità, anche, perché era già lì prima della sua nascita e sarà sempre lì dopo la sua morte. In quegli anni questo si poteva pensare. Non fu così. Era, comunque, un modo leopardiano di sentire il paesaggio, come diceva Ungaretti nel già citato *Piccolo discorso* di San Pellegrino, ma pure di Petrarca, il quale nel *Canzoniere* faceva apparire da sonetto a sonetto lo stesso fantasma, ma il suo animo si modulava ogni volta a un grado diverso. In modo analogo Zanzotto guarda il suo paesaggio, un paese di incanti che si deturpano in tragedia, un paese pieno d'acque, eppure torturato dalla sete di fiumi inscheletriti, un paese che si corrompe e si rigenera. Eppure, nonostante quelle sue prime dichiarazioni di poetica, Zanzotto sembrava contraddire tutte le immagini tradizionali della poesia, quella dei poeti laureati e quelle della solarità dei limoni, che s'intricavano con altri percorsi, altre strade, come in un grande bosco, esistenziale e letterario. Ciò che conta e permane sembrava solo quell'orto concluso delle sue colline, nella *ingens silva* del Montello, a loro volta cerchiate dalle montagne aspre e luminose. Questo è sempre stato il suo *habitat*. Qui ancora oggi lui vive, solitario quanto basta per sentire il paesaggio che lo circonda come rifugio e non come disimpegno: il bosco e il *thalamus*, abbastanza lontani dal «palazzo» per non restarne contaminati. Natura e Storia sono, infatti, i termini che si incontrano e riscontrano sulla pagina, tesa sempre a valutare il gentile sogghigno che sta «dietro il paesaggio». La sua Pieve di Soligo, allora, immersa nel verde della campagna trevigiana, non ha mai un richiamo d'arcadia, ma un'eco conflittuale di matrice virgiliana: il contrasto tra l'orrore della Storia e la dolcezza che, senza quel fermentare terrificante di amore, avrebbe potuto avere la vita campestre. Occorre ribadire necessariamente che il nostro sguardo appare ora come fortemente retrodatato nel tempo. Abbiamo nominato Leopardi, Petrarca, Virgilio: «Il nostro amico sa scegliersi i maestri», direbbe ancora Ungaretti.

Il minacciato sito dell'egloga virgiliana, la comunità utopica, la volontà di comprendere le ragioni, il canto di più voci convergenti e discordanti, è alla base delle *IX Ecloghe* che citano e interpretano l'onore e lume di quel poeta, testimone dell'accidentato cammino della ricerca poetica. Il Virgilio maestro di poesia si riflette anche nel tema pedagogico, che percorre le *IX Ecloghe* e si dilata in *Pasque*, dove si documenta la ricerca di un punto di equilibrio

nel ruolo dell'insegnamento, capace di eliminare la violenza. L'impotenza di fronte all'ipocrisia dei vari Ministeri della Pubblica Istruzione, incapaci di innovare un'istituzione così vitale come quella che deve plasmare le generazioni del futuro (Zanzotto fu un grande maestro, anche come supplente in «scuole e scuolette» elementari e medie), diventa ossessione di fronte al paradosso storico della corsa agli armamenti, tornata trionfalmente in auge in questi tempi. Davanti a questo tipo di realtà, la reazione è quella dell'impotenza, della paralisi, anche davanti a un'intervista. Da una parte sta, dunque, una natura che ha smarrito la sua bellezza nelle atrocità dei suoi mutamenti e delle sue ribellioni (il massacro del Vajont) e, dall'altra parte, sta la forza della Storia che va disseminando strumenti di morte in ogni strato geologico, come in una sorta di «bulimia della Storia».

Con l'avvento degli anni scientifici e tecnologici, inquietanti per la loro potenzialità degenerativa, la frattura tra termini di bellezza e beltà si fa definitiva. Il primo termine, che un tempo serviva a definire l'armonia della realtà, il punto di coincidenza tra fisico e metafisico, si è usurato al punto da diventare oggetto commerciale. Il secondo, invece, da archetipo mistico è diventato il modo desueto di indicare ciò che è ormai smorto e inaridito. Si può allora parlare di bellezza del paesaggio solo con gli occhi dell'infanzia, quando gli sguardi si fermano alla superficie, sul gioco di colori. L'occhio si arma degli strumenti della scienza, diventa anatomico, si munisce di microscopio, facendo affiorare gli aspetti ributtanti. Questo contrasto si riflette nella poesia, che deve riconoscere e prendere atto del blocco psicologico davanti alla forma letteraria, esattamente come in altre forme umane destinate a degenerare fino alla malattia. Con *La Beltà* (1968) questo stato di lacerazione interiore si riflette nello scardinamento linguistico, nell'afasia, nella balbuzie grammaticale. Nelle prime raccolte c'era ancora una specie di platonismo, in cui la parola poteva assestarsi, accogliendo la tradizione dell'antico e del nuovo. Più tardi, col cambiare dei tempi, anche l'idea della bellezza si modifica e, quindi, il modo di indicarla subisce delle trasformazioni, spesso radicali. Perciò diventa «beltà», cioè calco, convenzione, senza perdere però la nostalgia di quella bellezza che stava alla base della poetica di Zanzotto. È il momento dello sperimentalismo, della sua lotta appassionata con il linguaggio, così diversa da quella neo-avanguardista cui fu talvolta apparentato, anche se spurio[5]. Anche di

[5] Ne parlò W. Siti, *Dopo l'avanguardia*, in W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975, pp. 108-116.

questo parlavamo spesso al telefono. Lui mi diceva che il suo distacco da quel movimento partiva proprio dalla lingua.

> La tecnica avanguardistica si è sempre fondata sulla provocazione del pubblico, per risvegliarne la consapevolezza assopita. E l'originalità del movimento sorto negli anni Sessanta è consistita nell'esasperare l'aspetto provocatorio del piano specificamente linguistico.

La neo-avanguardia, infatti, decide di puntare tutto sull'eversione linguistica, che in Sanguineti diventa proposta di ideologia, nel senso che una letteratura progressista non può esprimersi con il linguaggio borghese o con la finta mimesi dei dialetti. La sua proposta è, quindi, la destrutturazione ludico-ironica dei consueti linguaggi espressivi, anche se poi, in tempi recenti, si è avvicinato all'esistenzialità del linguaggio.

> Quello della neo-avanguardia è un progetto, un manifesto, una decisione presa a tavolino, un programma. Coinvolgeva molti nomi, che si sono poi rivelati anche validi, ma era troppo legata all'autopresentazione (congressi e incontri vari), che era tipica anche delle avanguardie del passato, come i Futuristi.

Lo sperimentalismo di Zanzotto, invece, è una condizione «biologica», preesistente al movimento che prese il nome di neo-avanguardia e che si sviluppa in modi completamente staccati. Per Zanzotto, quindi, il problema non è ideologico ma esistenziale, non è ludico ma drammatico, non è dissacratorio ma traumatico. Egli, infatti, cerca di cogliere il senso profondo, proprio in quanto verticalità del linguaggio, in una regressione nel buio delle matrici. Perciò la confusione delle lingue nella sua poesia. Perciò il continuo dilatarsi nell'etimologia. Perciò la presenza dell'onomatopea, dei fumetti, dei cartelli stradali, delle citazioni dantesche, del dialetto, come se tutti questi linguaggi volessero fondersi in uno, volessero dare un senso all'indicibile. Perciò l'esigenza di sprofondare a ritroso verso il nucleo originario della parola, verso la sua struttura significante. Perciò il rifiuto di Zanzotto a usare la parola neo-avanguardia riferito alla sua poesia. Questo rifiuto nasce anche dalla parola, dall'equivoco sulla parola avanguardia, perché intorno a questa parola aleggia il significato militaresco di trionfalismo di chi sostiene, o crede di sostenere, idee nuove. Per il vocabolario, infatti, l'avanguardia è il reparto che precede le truppe per proteggerne i movimenti; durante il regime fascista era la categoria della Gioventù italiana del Littorio: tutti significati che giustificano l'alzata di

scudi zanzottiani nei confronti di questa parola, mentre egli si riconosce in quella di sperimentalismo. È il rifiuto della militanza, cosa che del resto era tipica anche di altri poeti. Zanzotto è stato uno di quegli isolati che cercavano vie proprie. Parecchi autori hanno sviluppato altre strade, anche in posizioni differenziate rispetto al tempo storico e ai movimenti. Come definire la personalità di autori non ascrivibili a nessun movimento, come Fortini, Caproni, Pasolini?

> Apprezzavo quello che ha detto Montale, «solo gli isolati comunicano», come ricordavamo nel nostro primo colloquio. Il primo a parlare di neo-sperimentalismo all'interno del moto dell'avanguardia fu Pasolini, in «Officina», suscitando la reazione di Sanguineti. Ne era nata una polemica accesa – ti ricordi? – alla fine della quale non ci furono vincitori e vinti. Anche Angelo Guglielmi parlò di sperimentalismo per il «Gruppo '63», ma fu Walter Siti che ebbe un'importanza non marginale nella definizione del movimento che porta il nome di neo-avanguardia. Fu proprio Siti a inserire il mio nome in quest'ambito, usando un procedimento corretto dal punto di vista interpretativo. Egli, infatti, prendeva alcuni punti fondamentali, poi creava una specie di terreno comune, nel quale, però, in pratica, gli autori non si riconoscevano. È un po' la storia che troviamo nell'ultima parte di *Guerra e pace*, quando Tolstoj dice che la storia della letteratura è come i barattoli di cucina delle nostre case, che hanno le loro belle etichette con su scritto zucchero, farina, sale, caffè, eccetera. Ogni tanto ne apri uno e scopri che dentro c'è un'altra cosa.

A parte il mancato accordo sull'uso di termini adeguati a riassumere il movimento che si chiamò «neo-avanguardia», ci sono differenze sostanziali tra Zanzotto e i poeti che vi aderirono. In prima istanza, come abbiamo detto, è una scelta che sgorga dall'interno, dalla condizione biologica del poeta, dalla psiche e non da una spinta ideologica. In lui, inoltre, opera anche la presenza di una certa linea di psicologismo non ortodossa, mediata da Freud prima e poi dal Lacan degli *Ecrites* del 1960 (poi ci saranno i 20 volumi dei *Seminaires* ancora in corso). «Ma anche riguardo a Lacan ci furono numerosi equivoci, in parte provocati da lui stesso», commenta Zanzotto. La psicologia è assente nei maggiori esponenti di quel movimento, che sono assai differenziati fra loro. C'è, infine, la diversa evoluzione del modo di scrivere rispetto al filone avanguardista. Basta vedere l'*Ipersonetto* del *Galateo in bosco*, dove Zanzotto recupera addirittura una delle forme

poetiche più illustri e abusate, il sonetto, una forma chiusa nella quale qualunque esponente della neo-avanguardia si sarebbe sentito imprigionato. E, come se non bastasse, egli costruisce un «ipersonetto», nel senso che scrive un componimento di 14 sonetti che tengono ognuno il posto di un verso, terreno su cui si avventurerà paradossalmente anche Sanguineti. È, dunque, evidente che la poetica di Zanzotto si trova affiancata alla neo-avanguardia per una coincidenza di fattori, tra cui bisogna mettere in conto anche la casualità, nel senso che i suoi tempi erano maturi per quel tipo di evoluzione linguistica, entrando così in una rotta di collisione temporale con l'esigenza eversiva, ideologica, violenta e dissacratoria di quella corrente. Il suo sperimentalismo, da sempre privo di grossi apparati teorici e manifesti, non è mai stato rivolto verso l'esterno, perché le sue 'teorie' sono piuttosto all'interno dei singoli componimenti, nel senso che ha sempre scritto teoria della poesia facendo la poesia stessa. Credo che il suo unico manifesto sia quello che avrebbe voluto affiggere nella sua contrada, nei suoi boschi, con la scritta «Pietà per la plastica»: pietà per la straordinaria scoperta della modernità, la plastica appunto, destinata a un indistruttibile cumulo di spazzatura, come in una paradossale metafora degli effetti delle scoperte scientifiche e tecnologiche. Il manifesto apparve davvero sui muri di Pieve di Soligo, ma questo non significa, tuttavia, distacco o fuga. Contini ha parlato di lui come di un poeta rintanato nel nido natale quasi fosse una catacomba, facendo sorgere il sospetto che il suo atteggiamento rispetto alla realtà fosse segnato dalla latitanza. È esattamente l'opposto. Per Zanzotto lo stare appartati significa vedere meglio quello che accade, prendendo un po' le distanze da quelli che sono i centri in cui si svolge la Storia e si fanno i giochi della Storia e, nello stesso tempo, significa stare riparati dalla reazione 'radioattiva' che emana da questi centri, facendo suo un antico detto: «Disse bene colui che disse in disparte», che però non pretende di essere un indirizzo anche etico.

> Il furore degli avvenimenti di una Storia fuori controllo, perché dominata dalla tecnica, arrivò poi a distruggere addirittura la possibilità dell'esistenza dei luoghi più o meno appartati o 'ameni'.

Zanzotto si riferisce anche alle enormi mutazioni di carattere economico che si svilupparono in modo mostruoso, trasformando ogni bel territorio in una serie infinita di fabbrichette. Il suo stare *a latere*, allora, non può mai essere inteso come disimpegno, ma al contrario, è da intendere «nei limiti in cui può consentire uno sguardo ancora più penetrante, per cercare dietro le

apparenze della realtà e della Storia forme più intense di intellezione della realtà e della Storia. La catacomba, insomma, non è solo il luogo in cui ci si ripara dal pericolo, dalla radioattività, ma è anche il luogo in cui può nascere un'altra religione». Si trattava, piuttosto, di ripristinare un culto del paesaggio, non certo quello della natura convenzionale, ma di quelle forze che stanno dietro la natura, dietro il paesaggio, dietro la molteplicità della lingua che lo esprime.

Che cosa c'è dietro a un paesaggio?

> In questi anni abbiamo assistito alla dissacrazione della natura, che non è mai pura natura, ma natura e Storia insieme. C'è l'opera di milioni di anni in cui ha lavorato la natura e una manciata di secoli in cui ha lavorato l'uomo, che ha creato delle armonie, ma che si sono sfaldate in modo orrendamente disuguale, percepibile ai nostri tempi. Il progresso scientifico e tecnologico ha portato all'accumulo di armi, di ogni tipo, alla speculazione selvaggia, all'inquinamento di boschi e di fiumi. Ecco allora le linee di stacco e di partecipazione, il bisogno di salvare da questa dissacrazione un certo nucleo e di portare certi dèi in salvo nelle catacombe, perché possano poi riprendere voce nelle condizioni migliori.

3. *Il chiasmo atomico*

Già nel corso dell'incontro letterario di San Pellegrino, che si concluse con un dibattito sulle prospettive della letteratura, Zanzotto si contrappose alle speranze, obbligatorie nella sinistra ufficiale e presentate sia pure originalmente da Calvino, esprimendo per la prima volta, pubblicamente, i motivi per cui bisognava nutrire, invece, un pessimismo di tipo esistenzialistico. Non lo convinceva l'ottimismo che manifestava la sinistra dopo Hiroshima e Nagasaki, come se non vedesse la propaganda occulta già in corso, che tentava di distogliere l'attenzione dalla tragedia della corsa atomica.

> Mi sono sempre interessato a questi grandi temi, osservando con crescente preoccupazione come l'uomo si cimenti sempre con fatti catastrofici, in provvisori equilibri che rischiano continuamente il collasso. La bomba termonucleare di Bikini favorì, paradossalmente, l'idea che questo fosse un avvenimento tranquillizzante. Poco dopo s'inaugurava il cosiddetto

> 'equilibrio del terrore', una contraddizione in termini. Il convegno di San Pellegrino fu nel 1954. Due anni prima c'era stata l'esplosione della bomba di Bikini. Ben poco si parlò di questo fatto. Io avevo avvertito che la grande novità che andava profilandosi era costituita dalla scienza-tecnica che iniziava a procedere per forza propria. Occorreva stare in guardia da questa forza. Più che considerarla gloriosamente, occorreva percepirla pericolosamente. A San Pellegrino ho richiamato l'esistenza della bomba atomica e che ci fosse stato un evento come Auschwitz. Avevo avanzato la possibilità che si instaurasse il terrore di ogni giorno e che ci fosse il rischio che anche la scienza più 'volenterosa' degenerasse, pur essendo rivolta al bene, proprio perché non c'era una chiara coscienza dei pericoli che comportava. C'era un'evidente tendenza ad attenuare la gravità e il rischio della questione nucleare. Uno dei segnali più evidenti di propaganda occulta si manifestò nella moda. Non a caso, in quello stesso anno, si inaugurò la moda del noto costume da bagno 'bikini', segno di finta libertà mentale. Quella esplosione e le altre che seguirono furono fatte in aria libera con ricadute ancora in atto. Tutte queste cose si dimenticano, mentre hanno innescato il disastro ecologico. Da lì quella alterazione sistematica della scienza e della tecnica, con qualsiasi pretesto e nella sua violenza contro la natura che oggi sta rivelando i suoi drammatici e forse catastrofici effetti.

Il motivo fondamentale di questa diffidenza di Zanzotto nel futuro era basato principalmente su quello che poi chiamò il «chiasmo atomico», di cui parlò spesso su riviste. Che cosa significa «chiasmo atomico»?

> Ne ho parlato in scritti anche molto distanti, in certi racconti o interviste. Per esempio alla Rai, in *Venti anni al 2000*, a cura di Alberto Sinigaglia ho fatto esplicitamente cenno a quella impostazione[6]. L'idea delle armi è basata sul paradosso atomico. Si denominavano armi 'convenzionali' le armi che si potevano usare, ponendo come dietro uno schermo, per non vederle, le 'vere' armi, quelle atomiche, chiamate 'non convenzionali'. Nell'era atomica, infatti, tali armi sono dichiarate inusabili e, quindi, false, mentre sono chiamate usabili quelle convenzionali, che però uccidono ma non provocano lo sterminio. Si creava, dunque, una sorta di chiasmo vero-falso: ciò che è vero, è falso, perché non si può adoperare, proprio

[6] A. ZANZOTTO, *La verità e la poesia*, in A. SINIGAGLIA (ed), *Vent'anni al Duemila*, introduzione di G. MANGANELLI, Torino 1982, pp. 119-127.

perché vero. Per contro, le altre armi, che uccidono pur non provocando il disastro totale, si potevano chiamare 'armi convenzionali' o, peggio ancora, 'armi di teatro'. C'è una maggiore tendenza a occultare il vero (il conflitto finale e totale) e nello stesso tempo se ne parla. Quando negli anni Settanta si creò la contrapposizione 'missili a missile', una rivista patrocinata dall'esercito francese aveva pubblicato un Cahier pour la Defense, che presentava dieci dialoghi sulla grave situazione che si andava instaurando. Vi collaborarono militari, scienziati, sociologi. In Francia ebbe molto successo, suscitò dibattiti, in Italia niente. Non fu mai tradotto e non se ne parlò.

4. *Il Montello*

Trascorse più di un anno da quell'incontro a Torino, al Cabaret Voltaire. Ogni tanto ci parlavamo e, solo dopo la mia laurea, decisi di andare a trovarlo a Pieve di Soligo. Lo chiamai: «Ciao, come va?», dissi, ancora indecisa a usare il 'tu' come mi aveva invitato a fare. «Eh! Così così. Siamo in un limbo, ecco!», rispose. Mi sembrava guardingo, ma decisi di partire lo stesso. Arrivai con il mio Dante e Montale non rilegato sotto il braccio. Era il 9 novembre 1978. Una misteriosa simbologia numerica renderà per me importante questa data. A venti anni esatti di distanza nascerà mia nipote, Francesca, primogenita di mia figlia Silvia, che lui tenne sulle ginocchia ancora bambina. A Francesca dedicherà un quadernetto fuori commercio dal titolo *Papaveri e topinambúr per Francesca*, che io feci stampare da Mardersteig in 99 copie numerate. Il foglio autografo, dove Andrea aveva scritto i sei *haiku* che lo compongono, con la data 9.XI.1998 racchiusa in una nuvoletta, furono appesi sulla culla. Fu lui a suggerirlo. La scelta di genere mi commosse profondamente. Zanzotto aveva scritto nel 1982 l'introduzione a un'antologia commentata, a cura di Irene Iarocci, *Cento haiku*, e nel 1985 cominciò a sperimentare i suoi «pseudo-haiku» (così ha deciso di chiamarli, anche perché sono bloccati dalla lingua che, in realtà, appartiene all'ideogramma) sui piatti, sulle piastrelle e ogni tanto me ne leggeva qualcuno al telefono. In quel periodo lavorava estemporaneamente presso la Cottoveneto insieme con Tono Zancanaro e Augusto Murer, noti artisti veneti. Ricordo cinque frammenti di nome *Gelo*, che molti anni più tardi spedì all'Istituto di Ispanistica dell'Università di Torino per un omaggio a Machado dove si parlava di «vacui campi di neve», di «sogni

sommessamente innevati» di «stagione del candore», di «cieli pronti a ogni favella», che mi riportavano con tenerezza, per contrasto, solare, all'occasione di questi *haiku* per Francesca.

> Gli *haiku* infatti saettano come smussate freccioline che ci vengono da un mondo simile a quello di Alice, ma dotato di una sottile, intricata coerenza che non è soltanto il rovescio dello specchio delle nostre coerenze. Sono spiragli da cui filtra qualcosa di accecante e insieme di carezzevole, sono cuspidi elastiche di qualcosa che deve restare sommerso, per noi (e forse per tutti), ma che pure sentiamo necessariamente nostro.

Quel 9 novembre di vent'anni prima venne a prendermi alla stazione di Conegliano e cominciò subito a elencarmi una serie di sintomi che lo tormentavano, soprattutto problemi digestivi. Parlava con serietà profonda, mostrando una competenza incontestabile, che quasi strideva con l'allegria dello sguardo, puntato su luoghi a lui cari, come una seconda pelle. Mi propose subito un giro tra le sue colline, le stesse che appariranno nella ben nota trilogia. *Il Galateo in Bosco* gemeva già sotto i torchi Mondadori. Uscirà nel mese di dicembre del 1978. Andammo scollinando sui «seni del Montello» (*Ecloga IX. Scolastica*), la patria degli ossari e delle stratificazioni verticali, di quella particolare geologia umana che tende a bloccare il canto. Il Montello è un bosco, una selva circoscritta, dove ogni pianta è viva e morta, insostituibile pur confondendosi nel groviglio aspro delle spine: luoghi meravigliosi, ricchi di miti, di una storia antichissima. Nell'Abbazia di Nervesa e nella Certosa del Montello gli umanisti hanno elaborato poemi in latino e in italiano illustre e monsignor della Casa, proprio lì ha scritto i primi appunti per il suo *Galateo*. Poi, questi stessi luoghi sono stati teatro della Prima guerra mondiale. Nel 1918 si svolse la battaglia decisiva tra gli italiani e gli austro-ungarici, i quali tentavano di sfondare in uno dei punti più stretti del Piave. Questo tremendo fatto storico è rimasto nella memoria locale, ed è rimasto anche nel territorio, disseminato di ossari, che accolgono i resti delle migliaia di morti. Infine, sempre gli stessi luoghi sono stati saccheggiati dalla lottizzazione selvaggia.

«Vedi», dice dopo qualche minuto di silenzio, «queste collinette che sembrano così dolci, trasudano sangue». Il bosco è la figura della sua indisponibilità, del suo isolamento. I garbugli di spine sono l'alternativa ai cuscini di velluto, di cui certamente godeva monsignor Della Casa nell'abbazia di Nervesa.

Il cielo è di un azzurro pervinca, la nebbia si è dissolta all'improvviso, ritirandosi in piccole valli tra una collina e l'altra. Ci dirigiamo adesso verso nord e le cime sono altrettanti inediti nel paesaggio che digrada nei colori autunnali. Tutto intorno ha una teatralità in piena regola: un susseguirsi di sipari ondulati che sfumano dal ruggine al verde. Una freccia lungo la strada indica Rolle. Andrea puntuale precisa:

> È il Dolle delle mie poesie [*L'acqua di Dolle*, in *Dietro il paesaggio*]. L'ho chiamato così perché non venisse confuso con il Passo omonimo. Lorna, che allude ad Arfanta [*Declivio su Lorna*], non so perché abbia assunto questo nome. Forse un motivo c'è, ma non so spiegarlo. Probabilmente perché in certi film americani appare il nome Lorna, un paese lontano e bello. È un nome che non ho più usato.

Visitiamo la chiesa di san Pietro di Feletto, costruita probabilmente prima dell'anno Mille. Sulla facciata esterna ci sono affreschi di soggetto raro. Alla destra è raffigurato il Cristo della domenica, circondato da tutti gli strumenti di lavoro che sono l'oggetto del peccato qualora siano usati nel giorno del Signore. Zanzotto sorridendo aggiunge: «In realtà sono il simbolo del tormento causato dal lavoro. Questa immagine è in una nuova poesia», mi disse. Un componimento che non lasciò mai il cassetto della sua scrivania. Sempre sulla facciata della chiesa, a sinistra, si vede la Vergine che allatta il bambino e poco più in là sant'Antonio e il maiale.

Risaliamo in macchina e, tra sobbalzi di stradine che s'inerpicano, andiamo ancora verso nord, in direzione dei paesaggi dei futuri *Fosfeni* (1983), seconda parte della pseudo-trilogia annunciata («la chiamo pseudo-trilogia perché le poesie che la compongono sono state scritte nello stesso arco di anni, dal 1965 al 1984, e vive dell'accertamento di una discontinuità e, quindi, non si sa quale sia il primo e l'ultimo dei volumi»). Il *Galateo in Bosco*, infatti, si occupa della parte sud delle colline, mentre il paesaggio di *Fosfeni* è quello che sfuma piano piano in roccia, nel grigio-violetto delle montagne, che si annunciano già pre-dolomitiche. La neve fa spesso la sua comparsa quassù e Zanzotto dalla valle del Soligo vede quello scintillio, quei bagliori, quel biancore che irrompe fino al suo punto di osservazione, come fosfeni all'interno di altri fosfeni. Il paesaggio è fatto di colline appuntite. In cima a ognuna di esse c'è un mondo, un'osteria. Così si va di vetta in vetta, di osteria in osteria. Mi dice che in primavera domina la stessa luce grigio-violetta delle montagne: «è una stagione in cui i colori

non hanno ancora avuto modo di esplodere e tutto è immerso in quella luce soffusa della pre-nascita».

Giunti sulla sponda di un piccolo lago, Zanzotto mi indica un paese arroccato sul crinale del monte di fronte a noi. «Sai – dice – lassù a Natale fanno ancora la Sacra rappresentazione. Ci sono Adamo ed Eva molto svestiti. Generalmente in quella stagione il lago è ghiacciato e i ragazzi raggiungono coi pattini l'altra riva. Lassù, invece, spesso fioriscono ancora le rose». La contrada della Cal Santa, i *Laghi ghiacciati* di *Fosfeni*, mi faranno sempre venire in mente quel giro: un viaggio verso il gelo della Caina, troppo bello per essere infernale. Qualche anno dopo, a proposito di *Fosfeni*, mi dirà:

> Questo paesaggio è una fuga verso il Nord, verso un'impossibile metafisica, scivolando a margine di essa, quasi sciando. Sciando non come sportivo, ma come chi osserva da vicino l'inverno, che non è morte, ma solo sospensione del tempo: lontane tradizioni interiori che ritornano in quella 'eternità' che è il testo poetico. L'atto poetico cerca di dare contorni all'io in questo buio. Se si rivela qualche baluginio possiamo chiamarlo fosfene, anche se non ci appartiene. Il buio si popola di scintillii. È la fosfenizzazione dell'inconscio che emana qualcosa attraverso l'occhio.

Mi è rimasto stampato nella mente il suo stupore quando ebbe la conferma che non avevo versi da mostrargli, né interviste o registratori per amplificare le tante cose che mi aveva detto. Ero lì per una forma istintiva d'amicizia, destinata a diventare un affetto che resiste nel tempo. Come avrei potuto chiedere un'intervista a chi scriverà una poesia con questo titolo, in cui è la poesia stessa a parlare, con i toni del linguaggio pubblicitario che anticipano l'ironia 'televisiva' di *Meteo. Intervista*, che oggi possiamo leggere in *Idioma* (1986), uscì per la prima volta su «Tuttolibri» del 9 agosto 1980, senza varianti di rilievo, salvo il corsivo della risposta tra parentesi:

D Sotto quali cisposi soli,

in quali acque borborigmiche
degusti la tua quota di bacteria coli?

Entro che sabbiatura ficcate le ossa
Scricchioli verso un futuro
Ben portante, da fossa a fossa?

A quale stazione televisiva
Privatissima, che trasmette

Sputi spots e scolorine
Appendi le tue serate piuccheperfette?

Attraverso che intasamento di
Aldiqua e aldilà
Sonnambula di notte il tuo deficit
Di joni C_1 K C_a N_a?

R *(con buccinazione americanoide)*
«I famosi magazzini del commendatore Brombolìn
troverai a Meiàniga di Caodàzere
e l'esposizione permanente Brombolìn
VIVI anche tu l'ardente vendita estiva Brombolìn».

Da allora continuiamo a parlare senza alcuna finalità pratica, come le interviste e cose simili. È un modo per mettere un affetto in cassaforte e salvarlo. Parliamo di tutto e di tutti e le sue parole nella mia mente ormai formano un arazzo, senza un disegno preciso, come se fosse fatto da un bambino. Per questo non gli chiesi mai un'intervista, tuttavia, col suo consenso e la sua supervisione, ho ricostruito in questa pseudo-intervista, fatta di ricordi e d'echi della sua voce, le domande che più di frequente sono poste quando si parla della sua poetica, immaginando le risposte. In tanti anni, mi confidò di recente, ha rilasciato centinaia di interviste reali e corre il rischio di ripetersi. Non ha novità da aggiungere e quelle di oggi sono brutte, vengono a schiacciarci o con la guerra o con gli attentati o con il traffico che, anche in paesi piccoli come Pieve di Soligo, è diventato un attentato alla persona. Anche lui è già stato abbattuto due volte da un'automobile mentre rientrava a casa in bicicletta. «In tempi del genere si cade nella facile retorica», aggiunse.

Una volta gli chiesi come reagiva davanti alla fatidica domanda, la più banale e la più temuta dai poeti: che cosa è la poesia? Mi rispose con una serie di tessere da mosaico che lasciavano intuire il panorama che intendeva descrivere. Per Zanzotto tutte le affermazioni che seguiranno sono discutibili, ma non rinunciabili, e sono soltanto un vago inizio di elencazione. Non bisogna credere alle poetiche dei poeti se non quando appaiono come un'immagine nel contesto di una poesia.

> È un fatto abbastanza equivoco, strambo (proprio nel senso della 'stramberia' clinicamente intesa). Sono più che convinto che la poesia sia una delle più antiche attività connesse all'umanità, si potrebbe dire che è

nata con l'uomo, in quanto animale differenziato dagli altri, origine di ogni parola. Essa è stata soprattutto poesia detta, anche poesia cantata, poesia reinventata in continuazione proprio in archi fonico-ritmici, che variano in una serie infinita di echi. Ci sono centinaia di migliaia di anni di poesia parlata e cantata e ballata.

Noi siamo stati anche condizionati dal periodo scritturale che è molto più recente. Eppure nella poesia c'è qualcosa di assolutamente imprendibile nella sua essenza; perché è anche musica mentale, che da una parte non è mai riducibile a musica puramente fonica o fonico-ritmica, né, dall'altra parte, è riducibile a termini visivi: la poesia sta in mezzo, è una specie di vuoto, che si pone fra tutti questi termini.

Il fatto poetico somiglia in un certo senso alla sterile generazione di Narciso, perché parte da una violenza di situazione emozionale (e perciò 'privata'), che ben difficilmente permette, a colui che scrive, di aprirsi del tutto all'alterità: anche se questo tuttavia preme, entra. I miei versi nascono e non sono frutto di elaborazione intellettualistica, ma questa nascita è difficile, addirittura dolorosa talvolta. La poesia tocca il margine, il limite, e forse va al di là di tutto quello che si poteva sospettare o prevedere all'inizio.

Chi scrive poesia ha sempre anche la vecchia tentazione della felicità, sia pure sotto la specie (infame?) del 'paradiso artificiale', da ottenere via droga, droga verbale. Il discorso poetico è insieme storiografia e *trip* da droga (per così dire), che ha insieme questi due aspetti in apparenza così antitetici e invece connessi in una misteriosa radice.

Un libro di versi è un corpo tendenzialmente vivente, nato per generazioni attraverso inquietanti processi, che non sono chiari neppure a chi ha collaborato in qualche modo a questa generazione. La poesia opera (da sempre?) anche per mezzo della morte e del silenzio.

Il silenzio è certamente un tema fondamentale, che si esprime non solo nei ritorni lessicali, ma anche negli spazi bianchi che governano i componimenti. Penso che per lui il silenzio sia un'entità indefinibile, che assume carattere e conformazione spaziale, è il vuoto cosmico e nello stesso tempo ha qualcosa di sacro, in quanto inizio del divenire: «e il cielo e il mondo è l'indegno sacrario / dei propri lievi silenzi», dice in *Elegia Pasquale* (*Dietro il paesaggio*). E in *IX Ecloghe* leggo: «Credi. Come io contro tutti / i silenzi

crederò: / solo, tu mai non credere / ad alcun mio silenzio / ad alcuna mia assenza ad alcuno / mio non-poema» (*Ecloga VI. Ravenna. Macromolecola. Ideologie*).

Il silenzio in *Dietro il paesaggio* può essere vuoto astronomico («su voi sagittario e capricorno / inclinarono le fredde lance / e l'acquario temperò nei suoi silenzi / nelle sue trasparenze / un anno stillante di sangue, una mia / perdita inesplicabile», *Quanto a lungo*), può essere vuoto mortale («Stipato avello, attesa, eco, di testa / mozza: al più blasfemo / dei silenzi equivale», *Impossibilità della parola*, in *Dietro il paesaggio*), può essere stimolo o annuncio di creazione («tu, da me, perché, / semantico silenzio», *Riflesso*, in *IX Ecloghe*; «al di là del silenzio quale e quanto t'induce», *Epilogo. Appunti per un'Ecloga* in *IX Ecloghe*): «È il silenzio sconcertante / pronto a tutto» di *L'elegia in petèl* (*La Beltà*).

5. *Il «Galateo in Bosco»*

Il 20 febbraio 1979 venne a Torino, al Teatro Nuovo, dove era invitato per parlare del *Galateo in Bosco*. Esordisce dicendo:

> Ho in continuazione il senso di essere nel Seicento e qualche anno fa, pubblicando un mio opuscoletto lo avevo già detto con necessaria precauzione, «con licenza de' superiori»: «A tutti i superiori esistenti, rivolgo rispettosissima istanza a pronunciare i versi che ascolteremo». Spero e auguro che siano versi in tutti i sensi in rapporto con quel mondo che ci sta sotto e che, appunto, emette versi. Numerosi furono i poeti che hanno scritto versi in quel bosco durante gli anni del grande sconquasso cinquecentesco e io ho scelto il 'galateo' da Giovanni della Casa. *Il Galateo in Bosco* è il primo libro di una 'trilogia'. Questo significa che si appoggerà sugli altri due libri che usciranno non nel senso di una continuazione, ma di una intercambiabilità continua: è come se l'autore si sentisse continuamente preso a calci all'interno di ogni libro.

Prima di leggere (*Stracaganasse o castagne secche*) dice:

> Qui vi parlo con qualche vocabolo dialettale dei «bisnènt». I «bisnènt» erano dei sottoproletari che non avevano alcun possesso di terra e derubavano il gran bosco del Montello di qualche pezzetto abusivo per coltivare patate, per riuscire a campare. Io mi sento molto solidale con

> i miei antenati che appartenevano a questa categoria. In fondo anche quelli che scrivono versi sono sempre degli abusivi in un certo bosco.

Legge poi *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto*, con una breve premessa:

> La mia terra è una terra dove ci sono innumerevoli ossari e aleggia ancora questo sentimento di irreversibilità, di terribile sacrificio umano, di morte che si svela come inutile. Tutto questo scorrere di sangue deve farci tenere presente la realtà degli ossari, ma il mostruoso affarismo attuale ha voluto che nascesse una discoteca proprio a ridosso dell'ossario e là convenivano *after hours* da tutte le parti. Ci fu anche una specie di battaglia con la polizia. Sembrano aspetti comici, ma sono molto di più: sono aspetti tragici.

È, infine, la volta dell'*Ipersonetto*:

> L'ipersonetto è quel componimento composto da 14 sonetti, come il sonetto è composto da 14 versi. Il mio ha anche una premessa e una postilla. Vorrei aggiungere che il destinatario non dico privilegiato, ma più diretto, è Franco Fortini, col quale ci scambiavamo appunto questi giochi all'insegna della nostra antica amicizia qualche volta tempestosa, queste storie che poco valgono, pensando tuttavia che, in fin dei conti, il sonetto oltre che essere il falso di tutti i falsi ha anche qualche cosa del *mandala* di un tempo. Anche Fortini scriveva sonetti molto belli.

Quella sua lettura del *Galateo in Bosco* ravvivò i miei ricordi. Il suo paesaggio diventava così un filo d'Arianna, che mi schiudeva il senso letterale. Pensai che la poetica di Zanzotto si poteva spiegare solo partendo dagli antefatti, da quel paesaggio «selvatico» (perché un tempo era circondato da selve) dal quale si stacca con grande fatica.

> I miei libri non possono essere interpretati singolarmente, senza conoscere lo sviluppo dell'opera – mi disse un giorno – e il *Galateo* è il punto massimo di raccolta di un mondo a pezzi. Se non si legge il 'prima' non si capisce. Credo che il *Galateo* sia uno degli ultimi 'libri etnici' (nel senso del linguaggio, della storia, dell'antropologia). Tra una decina di anni molte cose non si comprenderanno più, perché i giovani non conosceranno l'esistenza delle cose scritte. Ci vorrebbe, infatti, una data di scadenza, come per il latte, da mettere sui libri. Per il *Galateo* è il 2012. Già adesso molte cose si ignorano. Eco nel 1962 mi diceva

scherzando [era il tempo di *Diario minimo* uscito nella stessa collana del Tornasole nella quale uscirono le *IX Ecloghe*] che le *Ecloghe* avrebbero potuto essere lette nel futuro come un libro di cucina. L'interpretazione ha bisogno di sottintesi comuni tra i lettori.

6. *Il linguaggio*

Conoscere lo sviluppo dell'opera significa chiamare in causa anche il rapporto di Zanzotto con la lingua. Per lui l'uso della parola non è mai stato pacifico, ma sempre seducente e insieme inquietante: sedotto dal linguaggio dei 'grandi' e inquietato dalla impossibilità di dare un senso univoco ai tanti eloqui del mondo. Dopo il periodo post-ermetico ed esistenziale, riletto in chiave surrealista, con suggestioni da Lorca ed Eluard, rappresentato dalle raccolte *Dietro il paesaggio* e *A che valse?*, e dopo il periodo sperimentale di *IX Ecloghe*, con *La beltà* del 1968 il rapporto con la parola cambia in modo conclamato. Cambia al punto da costringerlo a ritornare indietro, verso il nucleo, verso la lingua primordiale. Per Zanzotto tutte le lingue primordiali hanno parole che sono uguali in tutti i linguaggi (nel saggio di Jakobson sulla lingua infantile si legge, per esempio, che le parole dei bambini – ma-ma pa-pa ta-ta –, vogliono dire le stesse cose in moltissime lingue). Ecco allora la necessità di elaborare questo tipo di teoria in un testo, *L'elegia in petèl*, sempre compresa nella *Beltà*.

> Il petèl è il linguaggio dei bambini, quello che viene prima dell'esperienza, quando il bambino comincia ad articolare suoni che non appartengono ancora né alla storia né alla cultura. È, insomma, una parlata straniera, come il dialetto.

Petèl e dialetto sono linguaggi ai quali restituirà la dignità di lingua poetica: lingua che si presenta direttamente come lingua del corpo, presenza parlante.

Nei libri successivi alla *Beltà*, Zanzotto amplia l'arco di esplorazione sulle possibilità della lingua. In *Pasque* si denuncia l'impossibilità di ricongiungere i poli che sono divaricati all'interno del linguaggio della realtà, perciò Zanzotto si avvicina al dialetto, lingua privata, personale, ma che sembrava destinata a rimanere nell'oralità (in *Pasque* già il titolo ha richiami simbolici: il passato eterno, ma anche l'eterna riapparizione). L'occasione gli

venne da una sollecitazione di Federico Fellini, che lo invitò a collaborare al *Casanova* con dei versi in veneziano settecentesco, versi che saranno poi pubblicati con il titolo di *Filò*. Da questi montaggi, dall'uso di questo dialetto arcaico, egli trovò naturale passare a un altro dialetto arcaico, quello di Pieve di Soligo.

Con la trilogia *Il Galateo in bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*, Zanzotto affronta una specie di ricognizione a 360 gradi sulle possibilità del linguaggio, e arriva alla conclusione che con lo stesso linguaggio con cui si chiede un caffè al bar, con la lingua comune, insomma, è possibile costruire castelli analogici, di «poesia pura». Questo vuol ricordare che per Zanzotto la parola non è mai innocente, edenica, perché viene continuamente usata e quindi si sciupa, diventa «frusta», come diceva Montale (le parole fruste dei dizionari), perde colore. Le stesse parole, però, sono da lui considerate come note di un enorme pentagramma musicale, che si possono ricomporre in modo puro, con i suoni. Noi sappiamo che c'è una parola di ambito astratto, una che nasce dal contatto con la realtà, un'altra che nasce, invece, dal contatto con la Storia. Secondo Zanzotto, la continua distinzione che si fa tra questi tipi di espressione è impropria, perché l'uomo si muove in continuazione tra diverse realtà, linguistiche ed emozionali. Lo stesso avviene nel campo della poesia, che deve far propri tutti i linguaggi, anche intesi come sistemi di stile.

Dopo il primo periodo, quindi, il paesaggio del Montello e del Piave diventa un intricarsi di storia e natura, ma in forma selvaggia. Il linguaggio tende a stabilire un sostegno almeno simbolico, all'interno di quello che è il bollore della Storia. Parlando di bollore della Storia dobbiamo tenere conto anche del fatto che, in quelle aree di forte impronta dialettofona, si subiscono continui traumi. L'anglosassone, per esempio, è un fenomeno ormai diffuso in tutte le regioni italiane, ma laggiù, per Zanzotto, assume l'aspetto di una tremenda invasione di calchi, di enormi cambiamenti, belli e terrificanti insieme. Le vecchie osterie ormai si chiamano «Silver», «Snack Bar Al Canton» e le nuove insegne sono applicate, nuove fiammanti, sotto le vecchie scritte, sulle quali hanno passato un leggero velo di biacca. Queste immagini sono viste da Zanzotto come palinsesti.

> Ho detto che questi cambiamenti sono belli e terrificanti insieme, perché leggere «Snack Bar Al Canton» significa passare dall'anglosassone al dialetto, saltando l'italiano.

Questo è un piccolo esempio per dire che, anche stando in estrema periferia come Zanzotto, si assiste al contemporaneo stravolgimento dei galatei e dei linguaggi, che vengono investiti da onde di violenza 'culturale', che procurano un cambiamento continuo. Nel *Galateo in Bosco* c'è sempre questa attenzione alla bulimia della Storia, che mangia se stessa e si rimangia e si ricrea.

> Il terzo momento della trilogia è il ritorno alla ricognizione collegata alla piccola storia del luogo natale. *Idioma*, raccolta pubblicata nel 1986, significa appunto linguaggio, nel senso ristretto, ma anche più largo, perché vuol dire linguaggio di una cerchia ristretta di persone ma anche intimità profonda.

La parola «idioma» viene dal greco «idion», che vuol dire «proprio». Quindi «idioma» per Zanzotto è qualcosa di connotativo (perché connota, aggiunge proprietà, a un individuo) e di intimo. Ognuno di noi ha il suo idioma, come se avesse una specie di eternità del linguaggio, che gli appartiene anche nel suo sfrangiarsi. In questa raccolta si vede quindi la realtà linguistica del suo paese, ma come vista in un cannocchiale arrovesciato, per cercare di arrivare al cuore, al centro, alla cellula iniziale dell'idioma. Ovviamente, più si procede a ritroso verso la cellula più s'incontrano le contraddizioni interne, le antinomie, come in tutto quello che è infinitamente piccolo.

Nell'ultima raccolta, *Meteo*, il paesaggio zanzottiano diventa il *display* televisivo, come le previsioni meteorologiche, appunto. La vita diventa 'sangue e pus' visti al teleschermo, ossia guerre, violenze, infezioni e malattie e dovunque le erbe parassite, le «vitalbe», l'effimero, il superfluo, il falso istituzionalizzato. La televisione trasmette un paese di Balocchi, con pubblicità fatte con bellezze, macchine, prodotti miracolosi, ossia un paese falso, non rispondente al reale. Nella poesia *Altri papaveri*, ancora una volta il paesaggio si mescola al tema civile, alla lingua, al gusto zanzottiano del percorso sotterraneo verso un significato. L'immagine del campo di papaveri è nata da un'emozione reale nel vedere in estate i papaveri nei prati, enormi come macchie di sangue (la ripetizione ossessiva del rosso). Il poeta ha accostato quest'immagine ai calabroni sempre più grossi, che procurano punture sempre più micidiali. Quei calabroni hanno richiamato ben altri calabroni, gli elicotteri nelle città di Bosnia, l'eco vicina dei cecchini e delle reali pozze di sangue.

Questa escursione di piccola geografia linguistica sarebbe monca senza un accenno al legame originario tra il poeta, il linguaggio e il territorio. È un legame che ha radici antiche e risale forse al rapporto che Zanzotto ebbe con i suoi vecchi. Sia il padre sia il nonno avevano fatto l'Accademia di Belle Arti e consideravano l'insegnamento, con una forte attenzione alla pedagogia, come una vera missione (*I misteri della pedagogia* in *Pasque* del 1973 parte da quest'eco?). Il padre, Giovanni, dipingeva all'aria aperta e il futuro poeta, dunque, fin da bambino vedeva, come in una specie di miracolo, il paesaggio reale comporsi sotto il pennello e poi lo vedeva riportato sulle pareti di casa. Perciò, fin dal primo momento, egli lo vide come realtà e come arte nello stesso tempo, immediatamente connesso al reale e trasfigurato (vedi *I paesaggi primi* di *Vocativo*).

Andrea mi raccontò che suo padre «una volta affrescò una stanza. Ci mise selve, uccelli, erbe, fiori e molte decorazioni ornamentali. Dentro questa specie di Eden c'ero anch'io, vestito da principino». Il padre dipingeva anche soggetti sacri nelle chiese, come la Santissima Trinità nell'abside, i santi Marta e Matteo nella navata e gli Evangelisti della Chiesa di Costalissoio di Santo Stefano di Cadore, alle fonti del Piave. Perseguitato politico, Giovanni Zanzotto si rifugiò lassù negli anni Trenta trovando un lavoro come insegnante presso un consorzio artigianale locale e Andrea lo seguì.

Su queste basi autobiografiche nasce il mito del paesaggio in Zanzotto. Sebbene egli non abbia mai dipinto, se non qualche acquerello, la forza e la bellezza della natura, questa selezione del bello presente nella natura intesa come colori e forme, è diventata anche una percezione artistica.

> Stavo ore a fissare i disegni minutissimi che mio padre tracciava su pergamene e diplomi. Mi trasmettevano un senso di perfezione. Avevo sette, otto anni. I miei primi tentativi poetici descrivevano le miniature di mio padre e quei paesaggi 'doppi', fuori di casa e dentro casa mia. Tentare versi mi pareva una lode alla bellezza.

Ci sono alcune poesie degli anni Quaranta in cui i colori occupano quasi ogni verso (*Figura*, in *A che valse*?), come se venissero da un paesaggio vicino, reale, ma anche riflesso di un'altra realtà, lontana, che sta alle spalle del paesaggio stesso, indicibile e produttiva di infinite forme. Le immagini tornano nella sua poesia in queste infinite forme, non ultimi i franti recuperi dell'arte miniata rappresentati nei piccoli disegni del *Galateo in Bosco*, nella nuvola che racchiude la data di nascita negli *haiku* per Francesca,

mentre in *Meteo* sarà Giosetta Fioroni a trasferire sulla sua pagina eredità visive, pittoriche.

Dietro il paesaggio, oltre alla Storia stratificata, la scienza con le sue innovazioni, la mano dell'uomo con i suoi interventi più o meno benefici, c'è, dunque, anche la lingua. C'è anche la lingua del paese, dei bar, della scuola, degli amici pittori e contadini, gli echi di molte lingue, una forza di eloqui che talvolta sembra sommergere il discorso logico, razionale, nel senso cui ci hanno abituato. Su queste basi si poggia il canto interno della lingua di Zanzotto che giunge dai rintocchi della memoria, dal suo paesaggio. Si tratta di echi musicali, richiamati come spia testuale anche in raccolte tarde, come *Idioma*, con l'evocazione di Toti del Monte, soprano leggero, che era originaria di quella terra. Lo sono anche accordi tra verso e verso, frutto, forse, dei suoi studi giovanili di piano e di clarino.

Si tratta anche di echi infantili delle filastrocche o dei fumetti, come le cantilene del «Corriere dei piccoli» firmate da Sergio Tofano, impiantate nella sua memoria come un seducente brusio verso il quale orientarsi.

Ci sono poi echi di idiomi, di molti linguaggi, come in un mosaico di suoni: dialettofoni, immersi nella cordialità del parlato, ricco di elementi comunitari, ma con variazioni da un paese all'altro, come in una geografia linguistica pullulante; quelli dell'italiano illustre, presenti nel lessico familiare e popolare, molto frequente in quell'area geografica. Zanzotto ricorda spesso la storia di Goethe, il quale nel suo viaggio in Italia, quando arriva a Venezia, resta molto stupito nel sentire i gondolieri che declamavano Tasso. Anche le nonne, gli anziani, parlavano spesso per citazioni per esprimere meglio un concetto.

Ci sono pure echi di altre lingue, importate dalle forti correnti di migrazioni venete. Lingua d'uso anche in casa era il francese (il padre negli anni Trenta fu sul punto di trasferirsi con tutta la famiglia in Francia) e c'erano altresì agganci più antichi con il tedesco, perché il nonno di Andrea, pittore pure lui, aveva aperto uno studio in Austria, sormontato dalla scritta «Malher aus Italien», pittore italiano. La nonna, che era stata anche cameriera di una principessa della famiglia dei Collalto, casata dalla doppia cittadinanza, sia italiana sia tedesca, faceva imparare al nipote alcuni vocaboli, rilevando la natura fonica delle parole.

> Mi affascinavano i ritmi della lingua, forse confusamente pensavo che la poesia fosse il canto della lingua.

Per il futuro poeta tutte queste esperienze linguistiche erano uno *choc* continuo, perché il fatto che la stessa parola potesse modificarsi addirittura da un paese all'altro della stessa zona, o che occorressero parole tanto diverse per indicare la stessa cosa nelle lingue diverse, era per un verso meraviglioso e per l'altro verso traumatico. Quell'antica unicità tra luogo e parola era continuamente infranta dai significanti, dai suoni come tali, dalla distanza che separa le parole umane da quello che dovrebbero esprimere. Sotto l'aspetto culturale, poi, tutti gli autori appresi a scuola gli avevano trasmesso l'idea di mondi da esplorare, paralleli a quello reale. E c'è, infine, lo studio delle teorie di Freud, prima, e di Lacan più tardi, con l'idea di un linguaggio che rimanda sempre più in là, in una lacerante impossibilità di pervenire al senso ultimo.

Questa è in sintesi la base formativa su cui poggia la lingua di Zanzotto adulto, il punto più alto e complesso della sua poesia. Il contrasto tra il ricordo di una tradizione alta, che va dalle origini agli ermetici, il rifiuto del verbo di natura metafisica, la consapevolezza che i grandi idiomi sono diventati lingue morte e che i dialetti si vanno italianizzando sulla scia di cascami televisivi, inoltre, ha prodotto in Zanzotto la necessità di rappresentare anche la confusione e il singhiozzo agonico della lingua.

Questa lunga storia può essere considerata una delle cause della difficoltà di comprensione immediata dei tuoi testi?

> Nella mia poesia si trovano difficoltà, espressioni contorte, ma tali espressioni sono nate dal fatto che erano a ridosso di situazioni contorte. E non si tratta solo dell'ineffabilità della bellezza che emana dalla realtà, ma anche dalle possibilità di dire che scema, nella presa di coscienza dei tanti mali che ci sono nel mondo. (Da giovane ero propenso a vedere gli aspetti positivi. La guerra e il dopoguerra, poi, mi fecero cambiare direzione). Questa presa di coscienza distrugge anche la possibilità di una sintassi che sia sintassi: è dissociazione, è distruzione. Questo stato di cose può, quindi, creare un senso di disagio. Naturalmente ci sono tanti stati d'animo, che mutano a seconda delle occasioni. Ci vorrebbe la data e il giorno sotto ogni espressione. Qualche momento si crede un po' di più, qualche momento si crede un po' di meno. C'è sempre una specie di ballottaggio. In alcuni momenti credo di non essere stato molto leggibile, in altri lo sono di più. In altri ancora, io stesso mi accorgo pienamente solo ora di quello che ho detto magari dieci anni

fa. Quello che esce dall'inconscio si mette a fuoco molto più tardi, perché la poesia, per quanto questo possa sembrare una concessione allo scientismo psicanalitico, viene proprio dall'inconscio, da una parte profonda di noi, che noi conosciamo vagamente, per simboli incerti. Ecco che allora la trasfusione immediata di queste tensioni profonde, senza mediazioni, può generare una forma di illeggibilità. Si richiede al lettore di ritenere in buona fede colui che ha scritto.

7. *La valle di Comino*

Il 14 ottobre del 1990 si svolse nel palazzo ducale di Alvito, in provincia di Frosinone, la cerimonia del premio «Val di Comino», che fu assegnato a Zanzotto per il volume *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, riproposto quell'anno in nuova edizione da Mondadori perché ormai introvabile, con un intervento di Stefano Agosti e alcune osservazione dell'autore.

Andrea siede vicino a me sul treno che ci sta portando nel cuore della Ciociaria. Anche allora avrei dovuto fargli un'intervista, ma registrare quello che mi raccontò in quelle ore significava rompere l'incantesimo della sua parola, così libera di essere pronunciata. Anche prendere appunti sarebbe stato un modo per interrompere il dialogo, fatto anche di espressioni del volto, più eloquenti di ogni parola. Decidemmo, allora, che pure quell'intervista sarebbe stata immaginaria; un'intervista diluita in una settimana di passeggiate, di banchetti, di paesaggi, di incontri. Dovevo fidarmi solo della mia memoria, che purtroppo non ha la compattezza della sua e, dunque, quell'intervista non venne mai né registrata né pubblicata.

Prima di proseguire per la Ciociaria ci fermammo a Roma, per riposare e per incontrare Federico Fellini, che lo avvolse di un affetto e una gioia commoventi. Li avevo già visti insieme a Milano, nei giorni che precedettero l'assegnazione del premio Librex-Guggenheim «Eugenio Montale per la poesia», dal 10 al 13 ottobre 1983, che fu consegnato a Zanzotto per la raccolta *Fosfeni*. Giulietta Masina aveva letto sul palco della Piccola Scala, emozionata come una bambina, otto poesie che ripercorrevano la sua storia in versi, da *L'acqua di Dolle* di *Dietro il paesaggio* a *Soprammobili e gel* di *Fosfeni*. Felicemente inquieto, Fellini non rinunciò a giocare con gli spettatori, facendo domande sul talento del poeta. A una signora seduta davanti a lui, che si girò per chiedere, un po' seccata, «Scusi ma lei chi

è per esprimere giudizi?», sentii che rispondeva: «Il mio nome è Ingmar Bergman. Zanzotto è mio amico e l'ho fatto salire sulla mia nave». Zanzotto rise e gli restituì uno sguardo complice, solidale. Mi aveva detto:

> Di Fellini mi piace quel suo passeggiare da vitellone, da *flaneur*, da dilettante che rifiuta la sapienzialità, nella memoria, ora osteria mozartiana, ora castello kafkiano, per ricavarne lampi o lapsus di immaginazione.

Flaneur e vagabondo fra boschi, osterie e diverse culture è anche Zanzotto. Lo ha testimoniato anche nella *lectio magistralis* tenuta a Torino, *Passeggiata tra linguaggi e poeti sul ciglio del 2000*, in occasione della *laurea honoris causa*, il 6 ottobre 2000. Esordì dicendo:

> Non sono certo in grado di rispondere con una *lectio magistralis*: la mia non potrà essere che una 'passeggiata letteraria' tra poeti e personalità, che per me riassumono in un certo senso il 'giro' del dopoguerra, ma che vanno anche al di là e al di fuori di questi limiti. Non può essere tuttavia una passeggiata quella che attraversa il dopoguerra, ma un cammino fatto di contorsionismi di tutti i generi, forse ancora un 'percorso di guerra' collegato al momento storico, condotto sul ritmo reale della mia passeggiata quasi giornaliera. Sarà una serie, alla lettera, di 'divagazioni'.

Nei giorni trascorsi a Roma, Fellini riuscì a farlo saltare da un autobus all'altro, come su una giostra, per comprare in un'erboristeria di via Po una certa tisana dagli effetti miracolosi. Serviva per digerire, per dormire, forse anche per sognare. Federico raccontava i suoi sogni e Andrea lo ascoltava serio e divertito, cercando di interpretare anche il gioco che poteva annidarsi dietro a quei racconti. Fecero un lungo discorso su una rana racchiusa in un uovo, che tormentava i sonni di Fellini, perché non riusciva a interpretarne il possibile significato. Al ristorante cercò di spiegare questa immagine disegnando sui tovaglioli uno sciatore in posizione 'a uovo', appunto, avvolto da una sorta di aura, ipotizzando che, forse, la rana da lui sognata fosse in realtà solo un anagramma, una maschera della vera parola che avrebbe sciolto il mistero di quel sogno. Zanzotto, autore di una poesia 'sognata' come *Microfilm*, poteva essere l'unico ad aiutarlo a sciogliere quell'enigma. Come in un fuoco pirotecnico, passarono poi a parlare di Carlos Castaneda e dei tentativi di stanarlo dal suo rifugio segreto in Messico, per puntare poi sui giapponesi. Fellini era di ritorno dal Giappone, dove gli avevano dato un premio. Era piuttosto seccato, perché

aveva dovuto pagare una tassa per quel premio, secondo una circolare interpretativa di una legge italiana che considera 'guadagni' anche i magri tributi onorifici agli artisti. «I giapponesi sono un po' come i marziani – diceva Fellini – con un sorriso festoso, di letizia, da mascherina, da coleottero, di qualcuno che vede come attraverso gli occhi di una zanzara». Con i miei occhi a mandorla, da mongola, come scrisse Mario Luzi in *Giovanna sul molo* (ora in *Frasi e incisi di un canto salutare*), mi finsi risentita, e lui, ridendo, continuò a parlare del viaggio e dell'aneddoto raccontato al suo interprete giapponese, che aveva provocato una totale incomprensibilità da parte del suo interlocutore. L'aneddoto era più o meno il seguente. Disse di avere incontrato due giapponesi in aereo e, con aria impassibile, uno racconta all'altro, ugualmente impassibile, che nei pressi di Osaka, la sua città, un incendio aveva bruciato la sua casa, la madre, il padre e un bambino. A un tratto il giapponese indica al suo compagno di viaggio una piccola macchia di olio sulla ventiquattrore che teneva sulle ginocchia. Di colpo, il giapponese che fino a quel momento non aveva dato segno della benché minima emozione, aveva cominciato ad agitarsi e, con voce concitata, si chiedeva, disperato, come era mai potuta accadere un cosa simile. Andrea aveva seguito il discorso con molta attenzione. Poi, con un leggero sospiro, disse: «Probabilmente per i giapponesi il dolore di un individuo non esiste, mentre una macchia sulla borsa da viaggio diventa una sorta di offesa alla collettività, all'immagine esteriore che lo rende diverso dall'ordine in cui tutte le cose devono rientrare». Colpito e affondato, aggiunse ridendo Fellini. Il sindaco di Alvito, Giovanni Ferrante venne a prenderci a Roma in macchina e arrivammo puntualissimi in val di Comino per la cerimonia di premiazione.

Ricordo che la motivazione di quel premio faceva un preciso riferimento alla comunione profonda tra parola poetica e terra natale: un riferimento che, almeno per una sera, sembrava avvicinare la sua «matrìa» (come la chiamò Contini) veneta alla valle di Comino, sulla quale convergono prodigiosamente gli affetti dei nativi. Lo stesso governatore, Antonio Fazio, nonostante gli innumerevoli impegni, non può stare per lungo tempo lontano da Alvito, che è patria e «matrìa» allo stesso tempo, mentre l'instancabile organizzatore del premio, Gerardo Vacana, poeta e studioso appassionato, continua a cercare anche i discendenti più remoti di quella valle, per ricondurli a casa, all'*imprinting* di quegli affetti. Per la giuria, Andrea Zanzotto, oltre a essere una delle personalità più lucenti della poesia contemporanea,

veniva anche investito di un simbolico ruolo di collegamento e di fusione. I suoi versi offrivano una rassicurante sensazione di unità e la speranza che, dall'apparente isolamento di piccole valli periferiche, potesse scaturire la parola che non tradisce né l'uomo né la letteratura.

Andrea colse subito questo spirito, l'armonia, profondamente sincera, della valle di Comino e conquistò tutti pronunciando, con semplicità, un discorso che lo riguardava molto da vicino:

> I premi hanno un valore più sociale che personale («sono una pubblica umiliazione», mi aveva detto qualche attimo prima di parlare), ma danno pur sempre un sentimento di freschezza, di solidarietà, di amicizia: un senso di continuità umana che va al di là delle singole valli, per ritrovarsi in un paese che sia un unico reale, universale. Questo premio sembra particolarmente intonato al mio caso per quel legame con un piccolo comprensorio che è luogo sì limitato, ma che se si guarda nelle dimensioni dell'alto e del profondo può essere infinitamente esteso. Limitato geograficamente ma non umanamente. Questa consonanza e risonanza fra queste due valli è stata fra le più sorprendenti e mi ha soddisfatto a tutti i livelli, perché ho avuto la sensazione di essere abbracciato da questo verde così limpido, puro, con questi colli che assomigliano veramente, quasi punto per punto, alla valle dove abito io. E però, devo aggiungere, ha conservato fortunatamente il suo profilo anche dal punto di vista della manomissione del territorio. Lo stesso, tristemente, non posso dire dei miei luoghi, dove si è abbattuta una bufera che li rende irriconoscibili. Io devo lavorare nella mia memoria per ritrovare i punti in cui ho avuto delle piccole rivelazioni, illuminazioni, che emanavano dalla mia terra e davano lo stimolo verso un amore senza limiti. Anche oggi, nonostante queste manomissioni, alle volte mi sento investito dalla sacralità del luogo, come travolto da una specie di bufera. Questi viaggi nella memoria vogliono essere anche richiami verso un futuro che non sappiamo quale sarà, perché la garanzia di un luogo può essere come un crogiuolo, dove un passato remotissimo si unisce a un futuro altrettanto remoto. Arrivo perfino a pensare che, superato il momento così triste che ci sta intorno, anche attraverso l'enormità di quello che è stato fatto dall'uomo in tutti questi anni – la manomissione, l'aggressività, la distruzione – non si nasconda, domani, qualcosa di imprevedibilmente bello, di finalmente tale da avvicinare i due poli della poesia e della realtà. C'è sempre il motivo della *spes contra spem*.

Gli Sguardi i Fatti e Senhal è un canto alla luna, appena calpestata dagli astronauti americani nella notte tra il 20 e il 21 luglio del '69. Uno degli astri più famosi della tradizione poetica viene d'un tratto ad assumere una sua fisicità, contaminata. Se uno volesse chiedere a Zanzotto di spiegare il titolo di questo poemetto, risponderebbe che *senhal* è un appellativo particolare e «gli sguardi» non sempre coincidono con quello che vedono, con «i fatti».

> *Senhal* era il nome pubblico con cui i trovatori coprivano l'obiettivo reale del loro amore oppure il loro stesso nome, per non apparire pubblicamente. *Senhal* vuol dire «termine che allude a molti altri termini», che stanno nascosti al di sotto di esso. In questo caso potrebbe essere anche simbolo del simbolo, del simbolo, proprio come il mito lunare, che vuol dire un'infinità di cose. *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* è un poemetto scritto con un andamento che si potrebbe dire poco chiaro, nel senso che ci sono temi che appaiono anche molto distanti fra di loro, e che quindi sembrano incoerenti. In realtà si tratta di temi che incontrano un contorto coinvolgimento, che poi si libera con qualche piroetta tecnica e con qualche immagine da bella sagra. Si descrive qui l'avvicinamento dell'uomo alla luna, quel grande fatto ricco di valori simbolici. Io, purtroppo, ho dovuto calcolare, malgrado la grande emozione provata per l'avvenimento, la compresenza di una improprietà. Infatti il carezzevole avvenimento dell'avere messo piede con leggerezza sulla luna è nato più dalla concorrenza stridula delle superpotenze per arrivare sulla luna che dalla volontà di aprire nuovi orizzonti.

Forse una cosa non esclude l'altra.

> Sì, certo, ma sarebbe stato bello vedere subito dopo un grande rito collettivo in cui tutti concordi avessero detto: finalmente, sanate le piaghe che ci sono sulla terra, togliamoci anche il gusto di vedere qualcosa del cosmo. Allora sì gli avvenimenti sarebbero stati belli e necessariamente accettati e accettabili, entusiasmanti per tutti. Ma, comunque, non si può certo rifiutare il senso di questa grande impresa, perché la luna, sappiamo, è sempre stata rappresentata come inaccessibilità, lontananza, impossibilità. «Volere la luna» era come volere ciò che non si può in alcun modo avere. È stato in qualche modo smentito questo tema e il grande mito connesso, presente anche nelle religioni antiche. Per l'uomo resta, dunque, sempre utile realizzare imprese che danno il conforto di una riuscita e hanno anche ricadute positive.

Nello scrivere questo poemetto, allora, hai avvertito una vera e propria impossibilità a comporre un canto alla luna nel senso tradizionale del termine perché, come dicevi a proposito del linguaggio, si è presentata una serie di problemi e di controspinte, che ne hanno disposto il corso in maniera imprevedibile.

> Non mi chiedere perché mi è capitato di scrivere questo poemetto, come si sia potuta formare questa concrezione di piccole cellule, di frecce. Domina il discorso, come interlocutore fisso, una certa immagine che si presume femminile, perché lo è la luna (per noi), che parla sempre in modo molto preciso. Parla facendo citazioni, parla in un modo che può essere addirittura sconcertante, per non dire agghiacciante: scoraggia più di quanto incoraggi. Nello stesso tempo, però, invita quasi a un colloquio tra frammenti di psiche umana, frammenti di pensieri. E nascono una sessantina di personaggi, con battute di congratulazioni o di astio verso la luna, o puro e semplice commento, o divagazione, anche, in modo da creare le condizioni per un balletto. Questo poemetto non dovrebbe essere letto da una sola persona. In realtà ha preso la forma di una rappresentazione teatrale. C'è naturalmente uno spettatore esterno, che potrei essere «io», che appare e scompare, che si identifica o meno con questi personaggi, e si ritrae: «Non sono io e sono – sono».

Leggiamo insieme qualche battuta di questa rappresentazione. Ne scelgo qualcuna particolarmente oscura. Per esempio là dove dici:

– Infierimenti: giungono, maman, giungono
ho fame ho voglia gratta gratta e troverai
succhia succhia e diverrai

– Il bimbo-lupo di Wetteravia
il 1° bimbo-orso di Lituania
la bimba-scrofa di Salisburgo

– Il bimbo di Husanpur il bimbo di Sultanpur il bimbo di Bankipur
il bimbo-lampo del Cansiglio la bimba-pioggia della Laguna

– Smusano annusano grufolano
via accelerare il nastro
la pellicola il moto il mito
maman maman siamo in flou per le selve dietro a te
mentre brucia in Efeso il tuo santuario
e fatale è il momento per le storie
...

– Realizzi, cogli? Tutti giungono le mani
vedi Beatrice con quanti beati
vedi la selva con quanti abeti
giungono le mani giungono le zampine
i pueri feri noi pueri feri mi congiungo
orando pro e contra sul tema del ferimento.

In questa parte del poemetto c'è una specie di ping-pong tra l'immagine ferma della luna che sta per essere aggredita e i commenti che vengono fatti da questi *flatus vocis*. Qui si raggiunge il massimo della violenza. In ogni caso si scontrano elementi di distonia, di rottura, di caricatura, di autocaricatura. Per chiarire meglio il senso letterale ti posso dire che l'incendio del tempio di Diana in Efeso ha segnato un momento fatale per la Storia, perché secondo la tradizione greca, in quella notte Erostrato entra nell'immortalità grazie a quell'incendio e, singolare coincidenza, nasce Alessandro il Grande. Nel raggiungimento della luna, poi, c'è quasi una parodia dolorosa degli ultimi canti del *Paradiso*, ma, anziché arrivare al più alto grado metafisico, ci si trova di fronte a un'invadenza dal basso. Ecco gli *enfants sauvages*. Sono quei bambini che, abbandonati nel bosco, venivano allevati da animali e conservavano una specie di *imprinting* di carattere animalesco. Ricordo qui anche la storia, poi riportata nel film di Truffaut, in cui, quando sta per rivelarsi a lui stesso la sua umanità, muore, bloccato per sempre al di qua del livello umano. Questo povero bimbo semi-animale ci commuove per il suo continuo osservare la luna come una dea. Nella nostra situazione, siamo un po' tutti degli *enfantes sauvages* e da *pueri feri*, da bambini selvatici, ci congiungiamo in una specie di orazione generale, di coro strampalato intorno a questa immagine della luna che rappresenta uno dei poli dell'essere, di natura, in qualche modo, metafisica. L'immagine della sfuggente verginità lunare ci attrae in qualche modo in tutta la nostra incapacità di essere diversi dai *pueri feri*. Nel ricordare, poi, la storia del bambino-lupo, sottolineo il fatto che in certe sere di grande luna andava ad osservarla come vetusta madre delle foreste. Tutto questo intrico di mitologie ci porterà, infine, a una specie di sagra finale, che è anche un ballo sui prati. Ti ricordi come si è svolto lo sbarco sulla luna e come furono i primi passi degli astronauti, ballonzolanti come comporta la minima gravità? Sembravano iniziare, appunto, un balletto in uno strano prato che era il terreno lunare e questa storia, infine, è «un

> funerale un matrimonio un battesimo / un'avventura». Come usando la ricetrasmittente concludo dicendo: «passo e chiudo».

Tra i personaggi di questo poemetto compare immancabile anche l'ombra di Nino Mura, il «duca di Dolle», che credeva che la luna altro non fosse che *marogna*, termine dialettale per indicare un cumulo di materiali bruciati in una stufa. Ancora una volta Nino fa da anello di congiunzione fra l'antica scienza contadina e la modernità, che lui sente minacciata da sofisticazioni e da veleni. Se ripercorriamo la sua lunga storia all'interno della tua poesia, lo vediamo protagonista delle «profezie» in *La Beltà* del 1968, dove viene definito con tenera ironia «duca per diritto divino / e per universa investitura». Perché duca?

> È un riferimento esplicito a una memorabile festa organizzata da Comisso in cui Nino fu incoronato «Duca della Rosada di Rolle», la contrada in cui aveva il podere e che, come sai, in *Dietro il paesaggio* prende il nome di Dolle. La Rosada è un bel ruscelletto e Nino era non solo duca di Rolle, ma di un ruscello.

Il personaggio torna in modo esplicito, dopo quasi vent'anni, in *Idioma* del 1986 (*Nino negli anni Ottanta*), dove, ormai prossimo alla morte, entra a far parte di un dialogo con l'aldilà, unendosi alla coralità dei morti della contrada, vere e proprie incarnazioni della Poesia: «Durante l'estate sotto l'equivoco sudore / del solstizio arrancavi / Nino, come reggendoti a malapena / sulla sponda dell'aldiquà, / salivi le chine incretinite / del tuo feudo ormai scalpato / d'ogni vite, / dai grevi tacchini sbeccuzzato / vedovo di lepri e fagiani, strampalato»[7].

Nino morirà nel 1988, a novantasei anni, mantenendo sino alla fine una forza fisica che gli ha consentito di addentrarsi per tutta la vita «nel mistero delle colline», spingendo «quasi volage» i pedali della sua bicicletta. Nella poesia di Zanzotto, la fedeltà alla «contrada», al paesaggio che la circonda, alla miriade di storie, di linguaggi e di miti che sono concentrati in essa, come se fosse l'ombelico del mondo, si è personificata nel «fantasioso agricoltore», che diventa così un emblema arcadico, che per una sua forza interna ha saputo vincere gli aspetti negativi della realtà.

[7] *Nino negli anni Ottanta*, vv. 1-9, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. DAL BIANCO - G.M. VILLATA, con due saggi di S. AGOSTI e F. BANDINI, Milano 1999, p. 753.

> Negli anni Settanta, quando si cominciò a parlare di benessere, dopo una commemorazione dei caduti, Nino trasformò l'ecclesiale «Pace e bene» in «Pace e benessere ai caduti», espressione rimasta storica a contrassegnare un trapasso epocale.

Nell'ultima raccolta, *Sovrimpressioni*, Nino ritorna nel poemetto in più parti *Avventure metamorfiche del feudo*, in cui si accenna alle varie trasformazioni che la sua collina ha avuto negli anni. In una sorta di commistione tra il passato, il presente e il futuro, Nino osserva silenzioso dall'aldilà, per poi apparire come un fantasma che ha conservato la capacità di parlare *ex cathedra*, con il consueto esordio: «State accorti».

> Dopo parlava in dialetto, ma l'esordio era in italiano. Nino usava tre livelli linguistici, a seconda delle circostanze: un italiano molto inventato quando parlava *ex cathedra*, il dialetto medio veneto e un dialetto più arcaico (anche intriso di bestemmie), quando giocava alle carte. Quanto al feudo di Nino, dopo numerose e diverse reincarnazioni, non si può ancora dire fuori del circuito delle metempsicosi: appare un agriturismo ...

La presenza di Nino arricchisce di significati il titolo di questa recente opera di Zanzotto, che non allude semplicemente alle «sovrimpressioni» di intonazione fotografica, o pressioni che vengono da ogni parte, ma indica anche un ritorno sul già espresso, come i personaggi che si assumono il compito di segnalare una continuità. A Nino, infatti, si affianca anche l'antica «maestra Morchet», della quale, come in una specie di archeologia filologica, ci sono tracce anche nelle antiche prose di *Sull'altopiano* (1964), ma che fa il suo ingresso trionfale in *Pasque* (1973) con il poemetto narrativo *Misteri della pedagogia*. La figura della maestra, che segnalò la sua presenza anche in *Fosfeni* (1983) come esploratrice del territorio e immagine di una pedagogia senza fine, riemerge ora dal silenzio dell'aldilà con un nuovo linguaggio, quello luminoso delle rifrazioni specchiate. A lei, dunque, ormai trasformata in una madre natura che comprende tutte le prospettive e raccoglie nel suo grembo le vite dei suoi antichi allievi, si possono ancora chiedere direttive, perché ci si possa orientare verso quell'unico tempo dantesco in cui «tutti li tempi son presenti» (*Par.*, XVII, 18) proprio grazie al filo della memoria. Nino Mura e la Maestra Morchet lo testimoniano.

8. «*Papaveri e topinambúr*» *per Francesca*

I *Papaveri e topinambúr* per Francesca non compaiono in alcuna raccolta ufficiale. Restano un dono augurale, privato, che fu offerto nella stampa di Mardersteig a pochi amici, fra cui Mario Allegri, il quale, con paziente determinazione, mi spinge oggi a commentarli per un pubblico più ampio.

Con l'autorizzazione dell'autore, dunque, trascrivo il testo dei sei *haiku*:

Folla di hippie
rivoluzione di papaveri –
Là dov'ero solo soletto
un rosso miliardo sfavilla

Dove i papaveri giocarono
già da cent'anni è passata la falce –
Ora, soltanto miti erbe odorano:
sono oblio, ma vivente, pur se tace

Petali rossi a sciami,
libertà che apre
di spazi nuove qualità –
Nulla ormai collide con nulla
né mai colliderà.

Il topinambúr 10 ottobre
svetta sul gruppo pettinato
e lavato da piogge lievissime –
Non s'inclina alla strada delle ombre

I topinambúr puntuali
ad abissalmente lontane chiamate
o a danze avvolgenti di piogge,
lasciati i noti rituali
ad altri lucori s'allenano, ad altre fogge

I topinambúr tra le raffiche
del futuro appiattati
scatteranno ad accogliere, fattisi raggi,
qui bimbe e bimbi appena nati

9.XI.1998

I *Papaveri e topinambúr* per Francesca non nascono come un fungo, ma come sempre accade nella poesia di Zanzotto chiamano in causa un preciso

momento della sua opera, dal quale non si può prescindere. I riferimenti più immediati sono essenzialmente due:

1. Il primo è teorico e va ricondotto agli 'appunti' del 1973, *Infanzie, poesie, scuoletta*, dove Zanzotto fa una panoramica scientifica e accademica sul rapporto privilegiato tra due realtà, poesia e infanzia, che sono state variamente rappresentate e interpretate da autori di diverse epoche ed estrazioni:

> «dall'antropologia culturale e dalla psicanalisi, dalla scienza della preistoria e dalla linguistica, ecc. giungevano illuminazioni che potevano valere anche alla precisazione di una connivenza tra questi due mondi pur sempre dai contorni sfumati, e restii alle definizioni troppo decise, anzi (specie per quanto riguarda la poesia) caratterizzati dalla ricerca di sempre diversificate identità. Poesia e infanzia, lungo il susseguirsi dei nuovi stimoli, scoperte, ricognizioni, apparivano in ogni caso congiunte all'interno di uno schema metaforico in cui ciascuno dei due termini era in grado di simboleggiare l'altro, anche se in un rapporto accidentato, inquieto, basato su analogie talvolta labili talvolta folgoranti, che potevano costituirsi ai più vari livelli»[8].

Rileggendoli oggi, Zanzotto aggiunge:

> In quegli 'appunti' mi soffermavo anche sulla 'cattiveria' della cultura nei confronti del bambino, il quale veniva progressivamente demitizzato e demonizzato, confermando una sorta di vendetta contro l'infanzia. Avevo citato *Rosemary's Baby*, temi che sono diventati pesanti negli anni Ottanta-Novanta.

2. Il secondo punto di riferimento è, invece, raccolto in *Meteo*, dove fanno la loro comparsa i papaveri e topinambúr, ma compresi in un contesto traumatico di sangue, prodotto dalle tante guerre (i papaveri), e di resistenza al massacro anche paesistico (i topinambúr), raffigurati nella semplicità di fiori stellati e solari, capaci di crescere anche tra cumuli di spazzatura. L'area metaforica dei papaveri è quella della voce-colore, della figura e immagine del mondo «fuse in un'impalpabile unità di fondo risolta nelle apparizioni della poesia-linguaggio»[9]. L'area metaforica dei topinambúr, invece, è la sua

[8] A. ZANZOTTO, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, comparso per la prima volta in «Strumenti critici», 20, febbraio 1973, poi in A. ZANZOTTO, *Fantasie d'avvicinamento*, Milano 1991, pp. 177-203; ora in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1161-1190, qui p. 1162.

[9] A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1164.

identificazione con il fare poetico. Oltre a questi due punti di riferimento dichiarati, c'è un intrico di percorsi e di stradine nel bosco dell'opera zanzottiana, che va dal *petèl* a Dante, al suo *pappo* e *dindi* (principio di ogni *petèl*), ma anche all'esigenza di raggiungere il paradiso viaggiando, almeno in apparenza, a ritroso nelle memorie dell'infanzia, come si è accennato anche nel corso di questa divagazione-intervista.

Gli *haiku* per Francesca sono autografi e sono sei, disposti graficamente in due gruppi di tre, come se fossero due mazzolini di fiori, uno di papaveri e l'altro di topinambúr. Il tono evoca l'incanto delle filastrocche, delle «contine», dei canti di culla, che in apparenza tendono più ai suoni che ai significati, ma con un tessuto di richiami all'universo di Zanzotto, che conferma ancora una volta la necessità della sua dichiarazione a proposito del *Galateo in Bosco*, quando afferma che i suoi libri non possono essere interpretati singolarmente, senza conoscere lo sviluppo dell'opera.

I papaveri di Francesca puntano sul colore festoso dei fiori, sull'allegria del loro apparire, privi ancora della memoria storica che li apparenta al sangue, agli orrori di guerra e distruzioni. Sono papaveri bambini, che sciamano gioiosi nel campo, prima dell'avvento della «falce», che spazzerà via per sempre quell'atmosfera di festosa socialità, quel ridente cinguettio di parole, di suoni e colori.

Di allegria aurorale sono rivestiti anche i topinambúr, che si offrono come specchio del poeta, un io bambino: *il topinambúr 10 ottobre*. Io e 10 ottobre (10-10) hanno la stessa grafia e sono l'immagine dichiarata del poeta, nato il 10 ottobre. Anche i topinambúr nascono lo stesso mese, fioriscono lungo i fossi, come per sfidare il degrado di discariche, di cumuli di plastica, aprendosi come stelle nel paesaggio degradato. È questo 'io' che accoglie i nuovi nati, come una sorprendente irruzione di un dono. Dal punto di vista tonale, i topinambur per Francesca hanno un assetto simile ad *Altri topinambúr* di *Meteo*, composti in quartine, ma il linguaggio è esplicitamente infantile, come se volessero aprirsi «ai paradisi più facilmente leggibili» del *petèl*.

Nel loro insieme, invece, i *Papaveri e topinambúr* per Francesca sono una storia in due 'terzine' di *haiku*, che pone a confronto il rapporto del poeta con il mondo. Il primo *haiku*, *Folla di hippie*, cita in un solo verso («Là dov'ero solo soletto») il talamo petrarchesco e l'eden di Matelda, chiamando in causa l'origine della poetica zanzottiana e la sua capacità di vedere

la natura attraverso la «rivoluzione» del colore, pronto a trasfigurarsi in scrittura figurata. Il secondo *haiku*, *Dove i papaveri giocarono*, accenna a uno stadio successivo della poetica zanzottiana, quando, uscito dall'adolescenza, si rende conto dell'intervento distruttivo dell'uomo sulla natura, che si ritrae in un'attesa silenziosa ma ancora vitale. Il terzo *haiku*, infine, *Petali rossi a sciami*, è il segno della rinuncia a trovare una solidarietà tra uomo e natura. Ciò che resta è il segno-colore dei papaveri, uno sciame di petali rossi offerti come dono aurorale ai nuovi nati.

Nella seconda 'terzina', il topinambúr-poeta si presenta con i suoi dati di anagrafe («topinambúr 10 ottobre») e di carattere («non s'inclina alla strada delle ombre»), che si sviluppano nella necessità profonda di allontanarsi dai «rituali» della quotidianità per addentrarsi verso «altri lucori», «altre fogge», alla visione di fosfeni e di scintillii. Anche l'ultimo dei topinambúr, come i papaveri, costretti a ritrarsi in «oblio, ma vivente», porta le stigmate della resa apparente. Tra «le raffiche / del futuro», infatti, resiste appiattato, in attesa, ma sempre pronto ad accogliere, almeno sulla carta in cui s'incide la poesia, «bimbe e bimbi appena nati», come se fossero un raggio di sole che annuncia la rinascita della speranza.

> In quel periodo si erano già paurosamente ampliati fenomeni di degrado ambientale e morale, come è evidente nei «papaveri e topinambúr» di *Meteo*. Il bambino che nasce è pur sempre una *spes contra spem*, anche se, arrivando ai tempi attuali, ogni discorso sull'uomo si pone nella più radicale incertezza e precarietà o, addirittura, nel fare delle nuove nascite un grave pericolo, reale.

Le ultime parole di Zanzotto mi richiamano all'ordine. Nel tentare un discorso organizzato, un'interpretazione degli *haiku* per Francesca, quasi dimenticavo il discorso in movimento, il frammento indecifrabile, la contraddizione tra speranza e rifiuto della frase che rassicura. *Spes contra spem.*