

MODERNA/COMPARATA

— 25 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Nel «melograno di lingue»

Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto

a cura di
Giorgia Bongiorno e Laura Toppan

Firenze University Press
2018

Nel «melograno di lingue» : plurilinguismo e traduzione in
Andrea Zanzotto / a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan.
– Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Moderna/Comparata ; 25)

<http://digital.casalini.it/9788864536293>

ISBN 978-88-6453-628-6 (print)

ISBN 978-88-6453-629-3 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-630-9 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc



Le curatrici ringraziano l'*Institut Culturel Italien* di Strasburgo e in particolar modo l'ex-direttore Raffaello Barbieri che ha sostenuto il progetto e contribuito finanziariamente alla sua realizzazione. Ringraziano calorosamente anche Marisa Michieli Zanzotto e Giovanni Zanzotto per la loro disponibilità e la gentile concessione di tutti i materiali inediti che compaiono nel volume.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

INTRODUZIONE	11
--------------	----

I

LE LINGUE NELLA POESIA DI ZANZOTTO

GLOSSOLALIE, XENOGLOSSIE NELLA «PSEUDO-TRILOGIA» <i>Jean Nimis</i>	23
---	----

LE LINGUE E L'INGLESE DEGLI HAIKU <i>Stefano Dal Bianco</i>	41
--	----

PECULIARITÀ DELL'ESPRESSIONE POETICA ZANZOTTIANA IN DIALETTO <i>Luciano Cecchinèl</i>	49
---	----

LA LETTERA SCRITTURALE. LA TRADUZIONE DELL'INCONSCIO COME INCONTRO CON L'OGGETTO <i>Alberto Russo Previtali</i>	63
---	----

IL LATINO DI ANDREA ZANZOTTO <i>Nicola Gardini</i>	83
---	----

«LUOGO PRESO IN PAROLA». SUL PAESAGGIO LIRICO DI ANDREA ZANZOTTO <i>Francesco Carbognin</i>	97
---	----

II

IL POETA TRADUTTORE

LA TRADUZIONE DI UN'AUTOBIOGRAFIA DELLA PSICHE: ZANZOTTO E LEIRIS <i>Silvia Bassi</i>	137
---	-----

LES CHERCHEUSES DE POUX: RIMBAUD ET ZANZOTTO POETI A... DIX-SEPT ANS <i>Donatella Favaretto</i>	149
«RABBIOSAMENTE L'AMORE MIO LA POESIA»: ZANZOTTO TRADUTTORE DI FRÉNAUD (CON QUATTRO LETTERE INEDITE) <i>Laura Toppan</i>	159
NOTE SU UN CRITICO E TRADUTTORE DI ÉLUARD <i>Leonardo Manigrasso</i>	191
NON TRADUTTORE MA TRADOTTO. ZANZOTTO FRA SCRITTURA E TRADUZIONE <i>Giorgia Bongiorno</i>	203

III IL POETA TRADOTTO

ZANZOTTO. RICORDI <i>Maarja Kangro</i>	225
L'OLTRANZA DELLA BELTÀ: STRATEGIE DI TRADUZIONE INVERSA <i>Mara Donat</i>	241
ZANZOTTO IN SVEDESE <i>Gustav Sjöberg</i>	259
TRADURRE ZANZOTTO: AL LIMITE, SUL LIMITE <i>Donatella Capaldi</i>	263
ZANZOTTO IN INGLESE: LA VITA LETTERARIA COME DIALOGO E CORRISPONDENZA <i>John P. Welle</i>	279
«IN ATTESA DI ALTRE NOTIZIE». SULLA TRADUZIONE DI <i>PASQUE</i> E DE <i>GLI SGUARDI I FATTI E SENHAL</i> <i>Jacques Demarcq</i>	289
HAUT / BAS / FRAGILE // SPLENDORE MUOVENS UNE NOTE SUR LES «SUBLIMERIES» D'ANDREA ZANZOTTO POUR ACCOMPAGNER LA TRADUCTION EN COURS DE <i>CONGLOMÉRATS</i> <i>Martin Rueff</i>	297

APPENDICE

BIBLIOGRAFIA	311
SULLA TRADUZIONE <i>Andrea Zanzotto</i>	317
INDICE DEI NOMI	325

INTRODUZIONE

Trascorso il tempo del ricordo e della celebrazione, ci sembra giunta per la poesia di Andrea Zanzotto la necessità di una nuova stagione di studi e ricerche, in grado di approfondire e riscoprire l'opera del poeta in tutta la sua complessità. Una nuova lettura che sia prima di tutto una lettura nuova: questa è l'ottica del nostro volume, nato da un convegno internazionale tenutosi a Nancy nel novembre del 2014 e, nel frattempo, cresciuto ed arricchitosi grazie ai vari interventi degli ospiti che non avevano potuto partecipare alle giornate lorenesi.

Il bisogno di leggere, e ancora leggere, Zanzotto, aveva già nutrito l'*Hommage*¹ al poeta organizzato sempre in Francia, da Donatella Favaretto e Laura Toppan, a Parigi, dove si erano riuniti nell'ottobre del 2012 alcuni dei maggiori studiosi della sua opera ad un anno dalla scomparsa. La commemorazione parigina era spinta dal desiderio di tirare le fila dei più recenti risultati critici, non certo per concludere o archiviare, quanto invece per formalizzare le tappe di una riflessione che si sarebbe necessariamente riconfigurata. Allo stesso modo, il grande convegno italiano dedicato al poeta nell'ottobre del 2014 organizzato da Francesco Carbognin² in forma itinerante in quelle terre pedemontane con cui il paesaggio lirico zanzottiano ha incessantemente dialogato, associava alla volontà di ripercorrere le grandi linee di lettura esistenti quella di rinnovare lo sguardo critico. Era seguito poi, nel 2015, un numero della rivista *NU(e)* dedicato ad Andrea Zanzotto, e coordinato dal traduttore francese della maggior parte delle sue opere, Philippe Di Meo³.

¹ Donatella Favaretto-Laura Toppan, *Hommage à Andrea Zanzotto* (Actes du colloque international, 25-26 octobre 2012, textes réunis et présentés par Donatella Favaretto et Laura Toppan, avec la collaboration de Paolo Grossi), Pars, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2014. Con interventi di Nimis, Carbognin, Valduga, Cecchinell, Di Meo, Bongiorno, Russo, Favaretto, Bassi, De Giusti, Martignoni, Ossola, Buffaria, Pautasso.

² Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, (Atti del Convegno Internazionale di Pieve di Soligo-Solighetto-Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014), Treviso, Canova, 2018.

³ Philippe Di Meo, *Andrea Zanzotto*, in «NU(e)», 58, settembre 2015.

All'interno di questa esigenza di riepilogo e sintesi comune, il presente volume s'inscrive con un angolo d'attacco preciso e un intento chiaro: colmare un vuoto negli studi zanzottiani che riservano, se si eccettua il riferimento al *petèl*, un'attenzione ancora poco sistematica all'orizzonte plurilinguistico della poesia di Zanzotto.

La questione – declinabile nei termini concettuali di plurilinguismo, eterolinguisimo, multilinguismo, traduzione (nei due sensi di un Zanzotto traduttore e di un Zanzotto tradotto, ma anche in quello di un'auto-traduzione), babilismo, commistione, diglossia... – non è certo assente dalle letture critiche del poeta, ma diventa quasi invisibile a forza di essere evidente, un po' come la ben nota «lettera rubata» di Edgar Allan Poe. E se questo statuto, insieme latente e manifesto, viene, come pensiamo, da quell'inattualità che contraddistingue ancora una volta il nostro poeta rispetto, ad esempio, al multilinguismo della Neoavanguardia, o all'attività di molti poeti traduttori, risulta necessaria un'indagine critica sulle valenze generali delle molteplici connessioni che intercorrono fra la scrittura zanzottiana e le lingue.

Quale osservatorio migliore per il «melograno di lingue», poi, di un luogo di discussione e studio che adotti un punto di vista sfaccettato – comprendendo gli studi sul plurilinguismo, ma anche le indagini traduttologiche, senza ovviamente dimenticare le riflessioni ermeneutiche dei traduttori del poeta – e che lo faccia al contempo dall'estero, quasi a voler aggiungere un ulteriore decentramento rispetto ad un discorso critico italiano.

Le giornate di Nancy hanno costituito un felice evento intellettuale grazie alla presenza dei più illustri studiosi del poeta a livello internazionale e di molti fra i suoi traduttori. Il volume che ne rappresenta il seguito ha avuto la fortuna di potersi allargare ad altre voci ancora, che hanno accompagnato il progetto da lontano, e anche questo secondo tempo si è rivelato un approccio particolarmente fecondo. Il dibattito *in loco*, così come il confronto prolungato, sono stati infatti caratterizzati da una straordinaria profusione di idee, di spunti, di incroci inediti, alimentati dalla coabitazione di sguardi diversi fra loro.

Quella tipica euforia babelica, vera e propria *jouissance* linguistica che sgorga dalla poesia zanzottiana e si diffonde nella lettura, si è trasmessa così anche ai nostri scambi, aprendo un ventaglio di analisi particolarmente variegato. Possiamo tuttavia ricondurre i molti percorsi interpretativi alle tre grandi categorie che avevano ispirato l'impostazione stessa del convegno e che ritmano del resto le diverse esperienze linguistiche della poesia di Zanzotto: il plurilinguismo che la attraversa; l'attività di traduzione che rappresenta per il Nostro un significativo laboratorio poetico, seppur in modo diverso rispetto ai numerosi poeti-traduttori della sua generazione; e infine quell'apertura, fertile e fragile insieme, alle tante lingue della traduzione, che ha diffuso i suoi versi in francese, inglese, tedesco, spagnolo, svedese, estone, russo.

Si può del resto prendere avvio proprio da questo prisma di lingue per presentare in dettaglio *Nel "melograno" di lingue*, cominciando quindi dalla coda del volume per poi riprenderne la struttura dall'inizio.

La terza sezione, che riunisce per la prima volta un nutrito gruppo di traduttori di Andrea Zanzotto in varie lingue, costituisce infatti il cuore pulsante del nostro progetto, oltre a rappresentarne la preziosa conclusione. Non dimentichiamo poi che la Francia, ospite di questo convegno internazionale, è anche uno dei paesi in cui Zanzotto è stato maggiormente tradotto e, oltretutto, da più di un traduttore: Philippe Di Meo, presente nel volume dell'*Hommage* del 2014 e traduttore della maggior parte delle sue raccolte; Jean-Charles Vegliante, traduttore zanzottiano più occasionale ma non per questo meno interessante; Jacques Demarcq, che ripercorre per noi il cammino travagliato della traduzione di *Pasque* del 1999 realizzata in collaborazione con Adriana Pilia, cui si aggiunge la traduzione de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* che il poeta francese pubblica in una riedizione aumentata sempre per l'editore Nous nel 2004; Martin Rueff, che ha portato in francese varie prose zanzottiane, che ne ha accolto le poesie nei due numeri della rivista «Poésie»⁴ dedicati al secondo Novecento italiano e che a Nancy ha condiviso i primi risultati teorici della sua traduzione in corso dell'ultima raccolta, *Conglomerati* (2009). La voce di Rueff si staglia qui nella sua lingua originale, senza il filtro della traduzione e al contempo fondendosi all'insieme, quasi a voler mettere in pratica quella permeabilità della lingua, delle lingue, che costituisce lo spirito di questo volume. Ed è quindi in francese il commiato del traduttore di *Conglomerati*, «ultima» opera zanzottiana, che Rueff vuole leggere (mostrandoci ancora una volta quanto leggere e tradurre siano intrecciati fra loro, amplificandosi in cerchi concentrici) attraverso un'ipotesi forte e suggestiva: «e se *Conglomerati* avesse a che fare con la tradizione del sublime per rinnovarla e offrirla all'esperienza del lettore del Ventunesimo secolo?».

Accanto al francese sbocciano tante altre lingue nelle quali Zanzotto è stato traghettato prodigiosamente e che compongono un disegno variegato. L'intera sezione è attraversata da una specie di contrappunto formato dalla narrazione di ogni traduttore del suo particolare dialogo con la scrittura zanzottiana. E questo colloquio si trasforma spesso in un impatto, o in uno shock che si manifesta in tracce eterogenee – personali, poetiche, intellettuali. Il turbamento legato alla scoperta di Zanzotto diventa ad esempio spinta immediata a tradurlo, come racconta in primissima persona la traduttrice estone Maarja Kangro, quando fa del gesto del tradurre le poesie zanzottiane l'unico modo per rendersele familiari. Della distanza tra parola familiare e parola straniera testimoniano d'altronde i numerosi esempi che Kangro offre a noi lettori in italiano di Zanzotto, facendoci toccare con mano quell'esposizione all'alterità, intrisa di resistenze, tipica di ogni tradurre.

Questa lontananza fra idiomi è il perno di una ben zanzottiana «oltranza» chiamata in causa da Mara Donat. Italofona ma traduttrice in spagnolo del po-

⁴ Cfr. n° 109 di «Poésie»: *Trent'ans de poésie italienne* (1975-2004), 3° trimestre 2004; n° 110 di «Poésie»: *Trent'ans de poésie italienne* (1975-2005), 1° trimestre 2005.

eta solighese, Donat ha realizzato quel che lei stessa definisce una «traduzione inversa», di cui presenta un'analisi dettagliata, tesa a metterne in luce la natura creativa e ad alto rischio. Dalla sua riflessione affiora infatti quanto la condizione di «ospite della lingua» (la propria come l'altrui) compenetri la scrittura zanzottiana ancor prima di ogni sua lettura e traduzione.

Che la scrittura venga «sempre da fuori», lo ribadisce anche Gustav Sjöberg, traduttore in svedese de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, ricordando che questo spaesamento è certo un insegnamento fondamentale del lavoro di traduzione, ma che riaffiora parallelamente anche nell'opera di Zanzotto. Ed è in questa ottica che Sjöberg affronta il poemetto del 1969, «intraducibile, soprattutto in svedese», convinto di una traducibilità costitutiva benjaminiana che lo porta ad adottare una strategia volta a «rendere lo svedese più italiano».

La traducibilità zanzottiana diventa una «geniale fonte di errori» nell'esperienza di traduzione collettiva verso il tedesco del progetto *Planet Beltà*, che impegna Donatella Capaldi, con Peter Waterhouse, Ludwig Paulmilch e Maria Fehringer. Capaldi interpreta il dispositivo mobilissimo e fortemente inventivo di una traduzione a più mani, che per giunta sceglie di *farsi vedere più del necessario* – secondo un'espressione di Zanzotto stesso ricordata dalla critica traduttrice –, e lo fa nei termini di una pratica artigianale, di un *bricolage* volontariamente in bilico. La traduzione tende quindi a riprodurre quel “dripping” poetico tipico della parola zanzottiana, imboccando più di una strada alla volta, proprio come il «nanerottolo» che il poeta immagina commentando *Fosfeni* e che vuole muoversi in tutte le direzioni: fonica, grammaticale, linguistica, visuale e segnica allo stesso tempo. Le tracce qui presentate del procedimento traduttivo esemplificano proprio questo confronto a tutto tondo con il testo zanzottiano. Del resto, nell'introdurci alla pratica del tradurre Zanzotto, Capaldi in verità ci spalanca le porte della scrittura del poeta, inseguendone e auscultandone la materia pulsante, il «fluire fonico». E possiamo dire che in tutti i diari di bordo della terza sezione sembra agire una sovrapposizione eloquente fra la pluralità della traduzione e la pluralità della poesia tradotta, che detta certamente il tono degli scambi presenti in quest'avventura.

John Welle, traduttore e critico zanzottiano statunitense, rende conto ad esempio di quel «dialogo aperto con poeti e interlocutori di lingua inglese» che sta alla base della ricezione delle opere di Zanzotto negli Stati Uniti e in Inghilterra. Nell'appassionante carrellata di figure e incontri, ricca di indizi di grande interesse (come ad esempio la lettera inedita del poeta americano Michael Palmer allo stesso Welle), la corrispondenza fra il critico-traduttore e il poeta solighese è del resto la testimonianza più vivida. Nella preziosa serie di lettere inedite di Zanzotto a Welle assistiamo a quella particolare comunicazione umana e intellettuale nata proprio dal legame che intercorre fra un poeta e un suo traduttore. Relazione unica, che ritroviamo anche nella corrispondenza inedita fra i traduttori e il poeta che ha accompagnato la traduzione di Jacques Demarcq e Adriana Pilia di *Pasque*. Nonostante Demarcq parli di «storia fattuale» per la ri-

costruzione dettagliata della vicenda delle sue due traduzioni zanzottiane, quel che affiora prepotentemente dal racconto del poeta francese traduttore di E. E. Cummings è proprio un contatto ad altissima temperatura: Demarcq evoca addirittura una «collisione» fra due poeti e ancor più fra due poetiche, entrambe racchiuse in una particolare «congiunzione dell'intimo e della storia». E anche in questo caso lo scambio epistolare porta le tracce di un incontro raro.

L'esperienza collettiva in tedesco di *Planet Beltà* ricordata da Donatella Capaldi, la traduzione a due mani verso il francese di Jacques Demarcq e Adriana Pilia, le testimonianze dei traduttori qui rappresentati, tutte attraversate da un disorientamento *della e nella* propria lingua materna, ribadiscono a nostro avviso non solo le caratteristiche risapute di ogni esperienza traduttiva, ma anche quella plurivocalità specifica della poesia di Andrea Zanzotto, che è l'oggetto centrale della prima parte del volume.

La sezione dedicata alle lingue di Zanzotto accoglie infatti numerose analisi del plurilinguismo zanzottiano, che Jean Nimis considera, nei suoi diversi aspetti – linguistico, semiotico, enunciativo –, come una delle qualità centrali della «verbalizzazione del mondo» della scrittura del poeta solighese, soprattutto a partire da *IX Ecloghe*. Lo studioso francese vede inoltre nella pseudo-trilogia un perfetto «consuntivo» di questa esperienza di linguaggio. Nimis passa in rassegna gli elementi costitutivi delle tre opere che seguono *Pasque*, formalizzando un vero e proprio glossario concettuale del plurilinguismo zanzottiano: dalla plurivocalità di voci, segni e disegni, che vengono interpretate come xenoglossie e glossolalie del discorso lirico, alla contiguità di lingue che si concretizza nei fenomeni di diglossia o dilalia, a quella «poliglottia» (secondo il termine che il critico prende in prestito a Gianfranco Contini) di stili e di generi. Da notare come Nimis individui, alla fine della sua lettura, la radice della plurivocalità proprio nell'*Epilogo* della raccolta-cerniera del 1962, a ulteriore prova della funzione cruciale di *IX Ecloghe* nel percorso zanzottiano.

Un altro alfabeto dell'uso delle lingue in Zanzotto è proposto da Stefano Dal Bianco, che imposta la sua analisi in forma panoramica, consona al suo statuto di curatore del Meridiano Zanzotto. Dal Bianco percorre la serie delle lingue assorbite dalla poesia del Nostro indicando la connotazione specifica di ciascuna di esse all'interno della scrittura zanzottiana: dal latino al greco, dal dialetto al francese, dal tedesco all'inglese. Questa rassegna è studiata secondo un orientamento diacronico, segnalando una certa «pacificazione» nelle ultime raccolte, ovvero da *Meteo* in poi. A una prima rosa linguistica, quindi, Dal Bianco fa seguire una seconda serie, ampliata con la *new entry* dell'ungherese, caratterizzata da un «abbassamento» di registro generalizzato a partire da quella che il critico e poeta ha chiamato «la Trilogia dell'Oltremondo». Unica eccezione che sfugge a questa tendenza è l'inglese, che Dal Bianco considera alla luce dell'esperienza degli *Haiku for a Season/Haiku per una stagione* scritti nel 1984 e pubblicati postumi a cura di Anna Secco e Patrick Barron, entrambi traduttori zanzottiani verso l'inglese.

Il percorso analitico di Dal Bianco, che si sofferma a commentare lingua per lingua, può quasi fungere da griglia multiuso per il nostro riepilogo: sia delle versioni straniere delle raccolte di Zanzotto, sia delle altre riflessioni sui molteplici aspetti di passaggio fra le lingue che costituiscono la sua poesia. Se ad esempio il dialetto vi è indicato contemporaneamente come lingua dell'inconscio e lingua della madre, mentre poi, in *Idioma*, assumerà la funzione di una lingua dei morti, due letture della sezione, quella di Luciano Cecchinel e quella di Alberto Russo Previtali, vengono ad esplicitare questi due orientamenti della prassi del discorso lirico zanzottiano.

Lo studio che il poeta Luciano Cecchinel dedica alla funzione del dialetto nella poetica zanzottiana risulta appassionante per diversi motivi, che si associano all'interesse immediato di scoprire lo sguardo sull'opera di Zanzotto di un poeta suo amico, e per di più autore di raccolte dialettali. Cecchinel s'interroga sul ruolo del «controcanto» rappresentato dal dialetto dispiegando un armamentario linguistico di grande precisione che gli serve a situare la presenza dialettale nella poesia di *Filò* e di *Idioma*, a sondarne la natura di codice «peculiarmente legato alla *langue*» e ad analizzarne i vari dispositivi lirici. Poi l'indagine del poeta di *Sanjut de stran* si snoda attraverso una miriade di esempi preziosi che amplificano quel sapere ancestrale, veicolato appunto dal dialetto, già prolifico in Zanzotto. Infine, dopo aver accennato ad una sorta di lettura comparata fra il dialetto e la varietà delle lingue, Cecchinel evoca la *quête* della «vera lingua», di quell'idioma tendente a scomparire che alimenta dall'interno il conglomerato linguistico zanzottiano.

A proposito della lingua dell'inconscio veicolata dal dialetto, Alberto Russo Previtali propone, in continuità con l'analisi puntuale svolta in occasione del primo convegno parigino, di allargare l'ermeneutica psicanalitica al gesto globale dell'opera zanzottiana, che risulta come una trascrizione dell'inconscio e una «traduzione dell'alterità del trauma attraverso gli artifici offerti dalla *langue*», non soltanto a partire dalla nuova situazione enunciativa de *La Beltà*, con la sua potente macchina significante, ma anche nelle opere precedenti, attraverso le manifestazioni della lettera, che lacanianamente Russo Previtali identifica dapprima come supporto del significante e, in seguito, come traccia del reale come impossibile o come scarto. Lo studioso procede quindi ad un'acuta analisi dell'uso dei *senhals* da *Dietro il Paesaggio* a *IX Ecloghe* come luoghi di investimento libidico del soggetto e, in sostanza, forme *in nuce* di lettera scritturale. Evoca poi l'esempio di trascrizione del significante costituito da *Microfilm*, che viene letto a fianco dell'autocommento di *Una poesia, una visione onirica?* E infine si cimenta ad analizzare opere più esplicitamente legate alla concezione della lettera legata al registro del reale laciano, da *Il Galateo in Bosco*, passando per *Sovrimpressioni* e giungendo a *Conglomerati*.

Tornando alla griglia offerta da Dal Bianco, gli studi di Nicola Gardini sul latino, ricordato dal curatore del Meridiano come «lingua della storia», e di Francesco Carbognin sul paesaggio lirico che Dal Bianco associa all'uso del gre-

co, completano questa parte del volume. Pur partendo dal presupposto appena evocato e nato del resto dalle frequenti dichiarazioni del poeta stesso, Gardini conferisce al latino anche una connotazione feconda, oltre a quella mortifera, che funziona da elemento catalizzatore della crisi esplosa in *Vocativo* e attraversa l'opera con il suo portato di «apocalisse etimologica» e di cui il contributo mostra bene tutte le manifestazioni destabilizzanti e rivoluzionarie all'interno della scrittura, fornendo tracce a profusione della «latinizzazione» che si espande in *IX Ecloghe* e si formalizza ne *La Beltà*. Giocando sulla reversibilità dell'uso zanzottiano del latino, che da lingua morta è trasformata dal poeta in «lingua della morte», Gardini indica come il fantasma dell'origine agisca a livello simbolico e metaforico in qualità di potente motore inventivo. Dissestando codici e norme, per il critico e scrittore il latino rimarrà in Zanzotto pur sempre la «prima lingua», incollocabile come il «pomerio» di *Fosfeni*.

Il paesaggio lirico che mette in risalto l'intervento di Francesco Carbognin è appunto quel «luogo preso in parola» che allarga ancor più il compasso plurilinguistico della poesia zanzottiana, e di cui lo studio di Carbognin sottolinea in modo chiarissimo l'eccedenza rispetto ad una natura semplicemente tematica e l'accesso ad un motivo decisamente metapoetico. In un primo tempo possiamo seguire le diverse forme di percezione del «paradigma territoriale» che vengono esaminate nel loro dialogo complesso con i parametri storici, geografici, psichici; successivamente l'indagine assume quella diacronia necessaria per Zanzotto che mostra da un lato il «radicamento carnale dell'io nel paesaggio» della prima poesia, dall'altro la reintegrazione dell'escluso che si realizza a partire dagli anni Sessanta. Si arriva così a quel «*jeu de massacre* tra idiomi, gerghi, sistemi segnici» che detta un intreccio paesaggio-psiche-idioma poetico determinante per il plurilinguismo zanzottiano. Infine, Carbognin analizza le quattro regioni principali di «investimento metaforico» che attraversano la poesia di Zanzotto, illustrando quella traduzione della «sostanza del paesaggio», del suo «possente verbo».

Il francese, la cui presenza nell'opera è vista da Dal Bianco come spia rivelatrice di una dimensione letteraria e frivola al contempo, è anche la lingua più spesso tradotta dal poeta, occupando così il posto d'onore nella seconda parte del libro. Questa sezione ospita alcune letture propriamente empiriche di traduzioni fatte dal poeta nel corso degli anni, inaugurando, per quanto riguarda Zanzotto, quell'ermeneutica *laterale* della poesia costituita dagli studi traduttologici – da quelle che potremmo chiamare, sulla scorta di Antoine Berman, le «critiche produttive»⁵ delle traduzioni – per il Nostro quasi inesplorata fino ad oggi. Attraverso le scelte dei testi da tradurre, le occasioni, certe insistenze, si delinea così un profilo atipico di poeta-traduttore, che i presenti studi si impegnano a tratteggiare. L'insieme ci sembra possedere un'utilità non soltan-

⁵ Cfr. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Parigi, Gallimard, 1995 (in particolare l'*Introduction* e la prima parte: *Le projet d'une critique productive*).

to per gli specialisti di Zanzotto, ma anche per tutti coloro che studiano la traduzione fra italiano e francese, data la relativa scarsità di studi teorici e pratici in questo campo.

Le due analisi traduttologiche che inaugurano la sezione hanno un comune orizzonte di provenienza. Sia lo studio di Silvia Bassi che quello di Donatella Favaretto sono alimentati dalla riflessione che le due autrici hanno condotto nel contesto delle loro tesi di dottorato, dedicate entrambe, nonostante le differenze, al dialogo della poesia di Zanzotto con le lingue. È proprio alla figura di Zanzotto traduttore e autotraduttore che si è infatti interessata Silvia Bassi, presentando nel nostro volume una riflessione circoscritta alle traduzioni zanzottiane di Michel Leiris, di cui viene evocata anche l'evoluzione editoriale. Oltre al romanzo chiave dello scrittore ed etnografo francese *L'âge d'homme*, di cui Zanzotto offre la prima versione italiana, il Nostro ha tradotto anche i racconti onirici *Nuits sans nuits et quelques jours sans jour*, senza però limitarsi all'attività di traduttore, perché a Leiris dedica due importanti saggi critici, su cui Bassi si sofferma sottolineando i punti salienti dell'interpretazione zanzottiana. Interessante per esempio la messa in evidenza del confronto operato da Zanzotto fra Leiris e le scritture autobiografiche di Meneghello, di Natalia Ginzburg e di Queneau, accanto alle quali Bassi inserisce anche Zanzotto stesso, per un uso diverso del *petèl*. Inoltre il contributo analizza in dettaglio le scelte traduttive più significative di Zanzotto, ipotizzando una volontà di adattare il respiro della prosa leirisiana con i suoi numerosi giochi linguistici alla sensibilità del lettore italiano, ottemperando quindi alla funzione specifica del contesto editoriale da cui nascono queste traduzioni che per l'appunto inaugurano la ricezione italiana del Leiris maggiore.

La prospettiva dello studio di Donatella Favaretto si è concentrata sui rapporti di Zanzotto con la poesia francese, tra Cendrars e Michaux. Ed è al poeta francese «germinale» per eccellenza, la cui lettura inaugura in gran parte la scrittura di Zanzotto, che Favaretto dedica la sua analisi, soffermandosi sulle traduzioni di Rimbaud e, in particolare, su un testo del *Bateau Ivre* che il Nostro percepisce come «metafisico», *Les Chercheuses de poux*. Se altre traduzioni zanzottiane della raccolta rimbaldiana non sono ancora state rese pubbliche, questa poesia, prediletta da Zanzotto, è uscita in un volume collettaneo nel 2004. Del testo sinestesico e profondamente stratificato di Rimbaud, Favaretto ci offre una lettura particolareggiata, tutta volta all'interpretazione della traduzione zanzottiana che, ci viene ricordato, «fu immediata, senza filtri, e mai più rivista». Quel che infatti risulta chiaro dall'indagine dei diversi aspetti della traduzione è la totale scomparsa della forte componente sensuale del testo francese, che viene a trasformarsi nella versione di Zanzotto in una dimensione di tipo mitico o metafisico.

Seguono due esami monografici che approfondiscono la traduzione zanzottiana di due poeti, Éluard e Frénaud, e che ricostruiscono quel retroterra di opportunità e di intenzioni che sta all'origine di una scelta traduttiva. Se Leonardo Manigrasso mette a fuoco la funzione cruciale del poeta surrealista tradotto e

commentato da Zanzotto per la sua idea di poesia, Laura Toppan coglie lo spunto di una prova occasionale come la traduzione di una sola poesia di Frénaud, per riflettere sulle coincidenze e sulle influenze delle poetiche dei due autori.

Il parallelo Zanzotto-Frénaud, che insegue con andamento mobile ed evocativo i punti di raccordo fra due voci che in comune hanno una certa volontà periferica e insieme una centralità indiscussa, si avvale di un ricco apparato di testi inediti: dalle interviste che Toppan ha realizzato con Monique Frénaud allo studio della corrispondenza inedita fra i due poeti, inserita in un fondo estremamente significativo dei rapporti tra l'autore francese, tradotto principalmente da Giorgio Caproni, e i poeti italiani. Dalle intersezioni biografiche la riflessione passa poi alle intersezioni poetiche e traduttive, offrendo un'analisi approfondita del componimento frénaldiano programmatico scelto da Zanzotto per tradurlo in occasione di un omaggio al poeta francese che raggruppa nel 1964 ben sedici poeti. *Haineusement mon amour la poésie*, poesia nata da un sottosuolo di dostojevskiana memoria che alimenta la totalità della raccolta di Frénaud, *Poèmes du dessous du plancher*, è del resto tradotta dal Nostro con un intento anch'esso programmatico, a conferma di un ruolo determinante della poetica dei due autori nel testo francese così come nella sua traduzione italiana. La corrispondenza fra autore e traduttore presentata nel dettaglio rivela del resto un dialogo preparatorio di estremo interesse, che ribadisce le tracce di un incontro profondo. Tirando quindi le fila dei diversi incroci disegnatisi nella riflessione, Toppan propone infine alcune ipotesi suggestive dell'impatto sulla poesia zanzottiana di questa occasione traduttiva, analizzando alcune presenze di Frénaud nella poesia coeva del Nostro, da *Vocativo* a *IX Ecloghe*.

Il contributo di Leonardo Manigrasso opera una ricostruzione approfondita del dialogo di Zanzotto con la «testualità éluardiana», inserendo la sua analisi nell'orizzonte più largo della ricezione della poesia di Éluard in Italia. Quest'ultima si compone di due grandi modelli interpretativi significativi per Zanzotto, che Manigrasso presenta nei loro risultati fondamentali: da una parte il lavoro svolto in ambito ermetico da Bigongiari e Traverso, dall'altra l'opera critica e traduttiva di Fortini. Da notare, con Manigrasso, che se lo Zanzotto critico di Éluard sembra ispirarsi alla lettura ermetica, la sua pratica di traduzione sarà piuttosto rivolta all'esempio di Fortini, a conferma così di quella posizione di difficile classificazione assunta da Zanzotto cui si accenna in apertura di questa introduzione. Dopo aver analizzato le grandi linee critiche delle monografie che Zanzotto dedica al poeta francese, indicandone le numerose coincidenze di temi ed espressioni, Manigrasso si sofferma sulle quindici traduzioni presentate in «Questo ed altro», sottolineando la particolare postura traduttiva di Zanzotto che arriva a trasmettere alle sue traduzioni «quel "sisma" linguistico di cui ormai era epicentro la sua poesia».

Non è lontano dalla conclusione di Manigrasso, che evidenzia nel tradurre di Zanzotto una posizione «singolarissima nel Novecento», lo spirito dello studio di Giorgia Bongiorno, che tenta di incrociare la poetica lirica e la poetica

traduttologica di Zanzotto alla luce di tre analisi su tre prove traduttive zanzottiane: la traduzione di *Un médecin de campagne* di Balzac, unico romanzo che compare nelle letture di questo volume; la traduzione di *Mon roi* di Michaux e, infine, la versione proposta da Zanzotto in anni più recenti di una poesia emblematica di Valéry come *Les Pas*. I risultati generali di questi confronti, oltre a mettere in luce l'approccio traduttivo del poeta solighese, vengono a comporre una riflessione che Bongiorno orienta più nell'ottica della funzione della traduzione nella poetica, convinta che nel «fenomeno di porosità» tra scrittura originale e traduzione che caratterizza tante esperienze italiane dagli anni Trenta in poi, quella di Zanzotto si risolve in uno «squilibrio verso la scrittura» rispetto alla traduzione, che rimane, invece, «voce frustrata». Ecco che nella resa della campagna del *Médecin* di Balzac sarà piuttosto il «paesaggire» zanzottiano a prendere il sopravvento. Un'analogia *sovrimpressione* avviene anche nella traduzione di Michaux, figura chiave dell'evoluzione poetica zanzottiana. Quanto alla traduzione poetica analizzata da Bongiorno, è in ultima istanza proprio l'«oltranza» di Zanzotto ad inglobare l'esperienza traduttiva di Valéry, a conferma del carattere onnicomprensivo della sua poesia.

Nella già ricca sezione mancano tuttavia alcune presenze, alcuni nomi tradotti nel corso del tempo, come ad esempio quello di un autore che Zanzotto traduce a più riprese, Georges Bataille, e che ricopre un ruolo significativo nell'atmosfera culturale e intellettuale in cui sono immerse le raccolte degli anni Settanta, epoca che infatti comprende le versioni batailliane, oltre ad esercitare un'influenza precisa per *Il Galateo in Bosco*. Bataille è forse l'esempio più significativo del lavoro che c'è ancora da fare in direzione di una traduttologia zanzottiana cui il nostro volume vuol dare un contributo, e che prende anche la forma di un augurio.

Siamo infatti convinte che l'analisi dei molteplici cortocircuiti che la scrittura zanzottiana fa scattare con ciascuna delle voci che compongono il «coro di citazioni» della letteratura, sia cruciale per chiunque voglia avvicinarsi a Zanzotto. Perché è la tensione verso questi incroci sempre possibili a formare la lingua della sua poesia, prismatica ed eterogenea, straniera sempre e comunque. In *Conversazione sottovoce sul tradurre ed essere tradotti*, Zanzotto ce lo ricorda attraverso un ennesimo slittamento verso un altro codice ancora: «resterà sempre in tutti coloro che scrivono in lingue che hanno abbandonato l'ideogramma una nostalgia invincibile per le sue immense possibilità». Mai poeta nostalgico avrà proiettato la sua scrittura verso un altrove così carico di futuro, in un'intensissima erranza fra le lingue, dove noi lettori ci perderemo sempre con gioia.

Giorgia Bongiorno e Laura Toppan

I

LE LINGUE NELLA POESIA DI ZANZOTTO

GLOSSOLALIE, XENOGLOSSIE NELLA «PSEUDO-TRILOGIA»

Jean Nimis

Mi me son fato 'na lingua mia
Del venezian, de l'italian:
Ga 'sti diriti la poesia,
che vien dai lioghi che regna Pan.
(Giacomo Noventa, da *Versi e poesie*)

1. Un'«improbabile trilogia»

Il 'plurilinguismo' nella poesia di Zanzotto, come messa in opera di elementi appartenenti a diverse lingue¹ e di una pluralità di voci (dialoganti o meno), può essere considerato come una delle caratteristiche 'fondanti' della poetica dell'autore. Infatti, se tale fenomeno era alquanto sobrio fino a *Vocativo* (1957), diventa ovvio a partire da *IX Ecloghe* (1962), per poi prendere tutta la sua forza nella serie *La Beltà* (1968), *Gli sguardi i Fatti e Senhal* (1969) e *Pasque* (1973), dove la 'commistione' di lingue, linguaggi e voci genera una particolarissima musicalità, quel *grain de la voix* (Roland Barthes) che contraddistingue ormai la poetica zanzottiana.

A questa triade degli anni Sessanta si deve anche aggiungere *Filò*, del 1976, raccolta che mette in scena un dialetto intessuto sulla koinè veneta. Ed è dunque nell'arco temporale di questa decina d'anni circa che Zanzotto costruisce la sua poetica, nella quale uno degli obiettivi è di rimediare al terrore espresso in *Caso vocativo*, dove la lingua del poeta «disperando si districa / e vacilla se dal

¹ I termini *plurilinguismo* o *mistilinguismo* sono usati ormai correntemente come sinonimi. Negli studi letterari, il termine plurilinguismo è impiegato per designare un testo caratterizzato dalla commistione di lingue o anche di stili e registri differenti. «In letteratura, l'etichetta di mistilinguismo si scambia spesso, pur non sovrapponendosi totalmente, con quella di plurilinguismo, a indicare l'uso simultaneo di più lingue, di più livelli di linguaggio, registri o moduli espressivi in un autore, un testo, una tradizione letteraria (cfr. la contrapposizione del plurilinguismo dantesco al monolinguisimo di Petrarca)»: Bruno Moretti, Ivano Paccagnella (a cura di), *Mistilinguismo*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Treccani, 2011.

dorso / attonito del monte / smuove le sue lebbrose fronti il cielo [...]»² di fronte alle percezioni del mondo da parte del soggetto lirico.

La poesia di Zanzotto è stata infatti un'«esperienza di linguaggio», come venne definita da Stefano Agosti – e dunque esperienza *sul* e *nel* linguaggio, vale a dire nel suo uso –, per un «[...] processo di accertamento della verbalità in quanto accertamento dell'essere»³. Nell'ambito di tale poetica, come evocava Agosti poco dopo la scomparsa del poeta,

[...] non si è trattato [...] di mettere in scena un sapere separato, con addizione successiva di un sapere formale, ma di attivarne le diverse manifestazioni – tematiche e lessicali – all'interno dell'invenzione poetica vera e propria. Così, ad esempio, l'imponente sviluppo della linguistica, e nella fattispecie della linguistica strutturale, negli anni Sessanta, vede Zanzotto pronto ad assimilarlo, si direbbe naturalmente, alla propria profonda personale pulsione creativa. Per cui, tanto per fare un esempio, il problema di un linguaggio delle origini o dell'origine del linguaggio viene da lui introiettato, magari ironicamente, nelle simulazioni poetiche dell'afasia e del balbettio [...] che tanto sconcerto suscitavano ai loro primi occorrimenti [...]: sconcerto tanto più giustificato se si pensa che la simulazione dell'afasia e del balbettio rappresentavano soltanto il tratto iniziale di un'amplissima escursione linguistica che vedeva, all'altro capo, la simulazione, parimenti abnorme, della vociferazione babelica: vale a dire il rovescio della simulazione dell'origine⁴.

La forza d'espressione dirompente che vigeva ne *La Beltà*, ne *Gli sguardi i Fatti e Senhal* e in *Pasque* (e si aggiunga pure in *Filò* per la sua specificità linguistica, consistente nell'uso di un dialetto) può essere percepita come un'onda che investe il territorio esistenziale del poeta (territorio che è l'abitare il mondo da poeta, anche a partire dalla formula heideggeriana)⁵ e che il lettore percepisce nell'enunciazione del soggetto poetico, poiché la poesia consiste (anche nel senso di prendere consistenza) in questa percezione comune⁶. E que-

² Andrea Zanzotto, *Caso vocativo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1999, p. 146.

³ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. XV.

⁴ Stefano Agosti, *Il poeta e la sua scienza*, in «Il Sole 24 Ore», 23 ottobre 2011, <<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-10-23/poeta-scienza-081348.shtml?uuid=AaK5MGFE>> (04/2017).

⁵ In *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Zanzotto dichiara: «[...] Nell'atto poetico pare trabocchi il desiderio di un tipo assolutamente esaustivo di comunicazione con gli altri e con il mondo [...]». (*Prospezioni e consuntivi*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1310).

⁶ Senza sviluppare il concetto rinverrà per esempio a un componimento come *Per la finestra nuova* (in *IX Ecloghe*) in cui l'«abitazione poetica» è chiaramente accennata dalla diegesi («[...] Per farti spesi tutto ciò che avevo. / Ora, non lieto, in povertà completa, / ancora tutti i tuoi doni non gusto. // Ma tra poco / tutto mi darai quel che anelavo» (A. Zanzotto, *Per la finestra nuova*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 212).

sta forza è stata intuita, compresa in quanto tale dalla critica, sia all'epoca de *La Beltà* che, prima ancora, quando la sensibilità di Beverly Allen le aveva fatto provare quest'energia già in *Dietro il paesaggio* (lei ne parla come di un «KO al primo round»)⁷.

La poetica di Zanzotto è infatti immaginabile attraverso un'iconografia che fa intervenire sia la semantica del liquido (per esempio in *Meteo* nel 1996 si parla di «acquistare tracce» nella seconda sezione di *Ticchettio*, ma fin da *Dietro il paesaggio* tale elemento è onnipresente) sia quella del minerale (il conglomerato ne è una delle ultime manifestazioni). Di conseguenza, quella che viene qualificata dallo stesso Zanzotto come un'«improbabile trilogia» o «pseudo trilogia», ovvero la sequenza *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986), sarebbe forse da considerare come la risacca di quell'onda. L'«esperienza [del] linguaggio» di Zanzotto si stabilizza nella «improbabile trilogia»⁸, dove si ritrovano gran parte dei procedimenti – con rielaborazione ed esasperazioni – delle «poetiche-lampo»⁹ del periodo precedente. Qui il linguaggio si è infatti ormai potenzializzato attraverso una «messa-in-rappresentazione totalizzante», come accenna Stefano Agosti nella sua *Introduzione* al volume «I Meridiani» Mondadori¹⁰.

Il plurilinguismo che affiora nella «trilogia» continua ad evocare, rappresentandolo (e questa è una delle specificità della poesia di Zanzotto), il fatto che i segni e le cose sono legati dal soggetto parlante in una relazione di arbitrarietà, secondo il concetto di Ferdinand de Saussure. Per Zanzotto, dire la relazione al mondo di un soggetto impegna tutte le potenzialità del linguaggio di tale soggetto, come nei testi de *La Beltà* (e già in quelli di *IX Ecloghe*). Così, il plurilinguismo che entra nella «verbalizzazione del mondo»¹¹ del poeta fa parte di un'operazione che tende a rivelare l'«estraniazione», l'«altrove», l'*entre-deux* che prende corpo nel rapporto tra il dire di un soggetto e il mondo. Si tratta di una relazione d'incompletezza, dato che la parola non può restituire il tutto del mondo, e quindi tale contesto è in qualche modo paragonabile all'immagine della neve su

⁷ B. Allen, *Verso la "Beltà". Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, trad. di Anna Secco, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, p. 11.

⁸ Cfr. la nota liminare dell'autore a *Il Galateo in Bosco*: «Questi versi sono stati scritti tra il 1975 e i primi mesi del 1978. La raccolta [*Il Galateo in Bosco*] apre quella che impropriamente si potrebbe dire una trilogia, in buona parte già scritta» (*Note a Il Galateo in Bosco*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 643). Nel testo della nota liminare Zanzotto parla pure di «improbabili formulazioni di codici».

⁹ Il saggio del 1987 è una delle più preziose dichiarazioni di poetica di Zanzotto in cui egli esplicita i propri obiettivi e i procedimenti messi in opera, riconducibili a «[...] un atto di strutturazione, o coacervazione di parole, a un modo di usare e insieme saggiare la lingua: entro questi termini potrebbe verificarsi la poesia» (*Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, cit., p. 1309).

¹⁰ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* cit., p. XX.

¹¹ L'espressione è nella penultima sezione (XVI) di *Profezie o memorie o giornali murali de La Beltà*.

un paesaggio, dove il velo nevoso ne nasconde i particolari: si è sempre nell'ambito di una poetica dell'acqua, sulla scia di Gaston Bachelard¹².

Nel plurilinguismo della poesia di Zanzotto sono da prendere in considerazione sia l'aspetto meramente linguistico (inserimenti di lingue «altre», tra cui il dialetto, lingua del locale, del «nido natale»)¹³, sia l'aspetto semiotico (i segni tipografici usati in modo creativo, i disegni e i *collages* presenti soprattutto nei tre libri della «trilogia»)¹⁴, sia l'aspetto enunciativo (le 'voci' che partecipano alla materia del discorso del soggetto o gli fanno da controcanto, come già in *IX Ecloghe*). L'onda in cui consiste l'esperienza di un accedere al mondo con la parola, tentato dal poeta con *La Beltà*, ha un suo consuntivo (in quanto risultato di un'attività) nella cosiddetta¹⁵ «pseudo trilogia»: l'onda lascia sulla 'spiaggia' le tracce dell'operato poetico, secondo tre strati «materici». Infatti, sempre secondo Stefano Agosti:

[...] Con le opere successive [a *La Beltà*], riunite generalmente sotto la titolazione cumulativa di «trilogia», il significante è volto a significare e a rappresentare addirittura il raso-terra del residuo e del detrito, anche umano, nel *Galateo in Bosco* (1978), mentre in *Fosfeni* (1983) esso sarà vocato a designare le altezze siderali, focalizzando il proprio correlativo oggettivo nel corpuscolo di ghiaccio o di brina. Con *Idioma* (1985), ultimo elemento della «trilogia», Zanzotto si misurerà con quella specie di fossile della lingua che è il dialetto, di cui aveva comunque già fornito una sorta di saga in *Filò* (1976)¹⁶.

¹² Cfr. per esempio Jean Nimis, *Le acquisire tracce cancellati: per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto*, in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 213-238.

¹³ Cfr. Andrea Zanzotto, *Il nido natale come una catacomba*, in «Lingua e letteratura», 14-15, Milano, 1990, p. 85-99.

¹⁴ Fra i 'collages' del *Galateo in Bosco*, il 'manoscritto stracciato' di Nicolò Zotti/ Cecco Ceccogiato da Torreggia che appare tra *Dolcezza. Carezza... e Cavallino bianco* nella sezione *CLICHÉ*, e che ritroviamo poi in epilogo alla raccolta, alla fine di (*Lattiginoso*); la piantina della «linea degli ossari» tra *DIFFAZIONI, ERITEMI* e (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), specularmente di un altro 'manoscritto stracciato': la *Canzone montelliana* di Carlo Moretti (*Lauri e rose del Piave*, 1926); infine, il «pieghevole pubblicitario» posto in seguito alla postilla dell'*Ipersonetto*. D'altronde, sono da prendere in conto i componimenti che si presentano come 'spartiti' musicali o coreografici, per esempio, in *Pericoli d'incendi*, nei tre ultimi componimenti della serie di cinque *Ill Ill*, oppure nel binomio di titoli costituiti da sequenze di parentetiche: *()()*, *)(()*. Tramite questi inserti si può percepire un'idea materica (di stratificazione e sedimentazione) che il poeta si è fatta della letteratura e della cultura in genere (l'idea di una cultura 'materica' era stata espressa pure dai Novissimi e da Italo Calvino).

¹⁵ L'espressione è di Andrea Zanzotto nella nota liminare a *Idioma*, in cui accenna a «[...] momenti non cronologici di uno stesso lavoro, che rinviano l'uno all'altro a partire da qualunque di essi, anche se in una certa discontinuità, e persino sconfessione reciproca» (*Le poesie e prose scelte*, cit., p. 811).

¹⁶ S. Agosti, *Il poeta e la sua scienza* cit.

In una tale iconografia della poesia, i tre libri successivi a *Pasque* costituiscono un consuntivo delle opere precedenti, poiché caratterizzati da una corallità di voci e citazioni (autocitazioni e riferimenti intertestuali), di suoni, di segni (nel senso proprio) e di disegni, che si possono considerare come delle *xenoglossie* e *glossolalie* portate dal discorso del soggetto lirico. Questi termini, già apparsi ne *La Beltà* in una nota¹⁷ e poi nel componimento *Misteri della pedagogia* di *Pasque*, sono da considerare in senso lato, cioè nell'ambito della 'plurivocalità' che attraversa gran parte dei componimenti.

Un altro termine da prendere in considerazione, in qualche modo affine a questi due, è quello di *diglossia*¹⁸, che indica la compresenza di due lingue, differenziate funzionalmente, spesso storicamente contigue, delle quali l'una è utilizzata solo in ambito formale e l'altra solo in ambito informale (ovvero, sono usate dalla comunità parlante con specializzazione per diverse funzioni). Nell'ambito di questo concetto, la dilalia indica più specialmente una situazione frequente della realtà italiana, in cui la 'varietà alta' (la lingua italiana) può essere usata in tutti gli ambiti, formali e informali, mentre la 'varietà bassa' (il dialetto) è riservata esclusivamente a usi orali e familiari accanto alla prima.

Nel caso di un poeta come Zanzotto, legato al suo 'nido natale', il dialetto (*dia-lexis*) è la lingua che, in qualche modo, offre un legame più tenace e dinamico alla terra, rispetto alla lingua, ovvero alle lingue, che sono un «velo» tra l'«io poetico» e la «realtà vissuta» (come la neve sui campi, immagine suggerita in vari componimenti de *La Beltà*, poi in *Fosfeni* da *Tavoli, giornali, alba pratalia*). Tale legame è più forte perché l'*habitus* linguistico del dialetto è più antico e sentito come più 'naturale' e congeniale all'*habitat* del poeta, tanto più che la poesia, secondo Zanzotto, ha una «virtù biologale» nel gioco di buona fede che essa propone «nei riguardi della vita»¹⁹.

Quando Zanzotto dice che *Il Galateo in Bosco* «[...] apre quella che impropriamente si potrebbe dire una "trilogia", in buona parte già scritta» (nella già menzionata nota a *Il Galateo in Bosco*), il poeta ricorda in particolare che i libri della «trilogia» si sono costituiti in una certa contemporaneità e non libro dopo libro, sul filo di una dinamica in fieri della sua creazione poetica. Tant'è vero che si può osservare che *Pasque* e *Filò* entrano in questo *work in process*: *Filò* è collegabile a *Idioma* per l'uso del dialetto (con tipologie ovviamente diverse) e

¹⁷ La *xenoglossia* è definita come un «fenomeno parapsicologico per cui un soggetto si esprime in una o più lingue a lui sconosciute in condizioni normali», mentre le *glossolalie* riguardano (1) la «coniazione, talvolta patologica, di associazioni sillabiche prive di senso», (2) la «presunta facoltà di pregare e lodare Dio in una lingua misteriosa».

¹⁸ È il concetto di Charles A. Ferguson (1959), *Diglossia*, in «Word», XV, pp. 325-340.

¹⁹ Cfr. *Il mestiere di poeta* (1965) dove Zanzotto risponde a Ferdinando Camon che in materia di poesia «Soccorre, a questo punto, ancora una volta, l'immagine dell'infanzia, di questo grado massimo della 'buona fede' nei riguardi della vita: vera virtù 'biologale', proveniente almeno da una mater-materia [...]» (*Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1128).

Pasque a Fosfeni, anche per le «frequentissime puntate verso una metafisica della luce» che Stefano Dal Bianco ha identificato in *Fosfeni*²⁰.

È questa prospettiva del lavoro poetico, visibile nella struttura dei libri e nella scansione dei componimenti, che permette di proporre la metafora dell'onda rifluente per la «pseudo trilogia», anche come sequenza di «orizzonti»: uno strato 'terrestre' con *Il Galateo in Bosco*, uno spazio 'etero' o metafisico con *Fosfeni* e l'intercapedine a dominante 'linguistica'²¹ costituita da *Idioma*. D'altra parte, con il raddomante e altre figure affini ricorrenti nelle tre raccolte, viene a disegnarsi un legame misterioso tra terra e cielo²² già in fieri sin da *Dietro il paesaggio* (si pensi per esempio all'«[...] uomo che non subisce / le leggi della notte / e che ha il mignolo d'oro» in *Nella valle*). Così, insieme al *logos erchómenos* (logos veniente), concetto-figura ricorrente specialmente in *Fosfeni*²³, oltre ai procedimenti favoriti (prefissazioni o suffissazioni a catena, balbettio, uso di espressioni in varie lingue, ecc.) le figure che costituiscono il materiale della poesia della trilogia formano un consuntivo di tutto quanto precede, tanto più che vengono saltuariamente evocati i libri anteriori, come in *San Gal sora la sòn*²⁴ (*Idioma*).

2. La «versatilità» linguistica nella «pseudo-trilogia»

Vista la complessità del discorso poetico di Zanzotto, si deve tener conto dei vari dispositivi e fenomeni che entrano a far parte del suo «plurilinguismo», che è da concepire anzitutto nell'accezione generica messa in opera da Gianfranco Contini²⁵, ovvero «poliglottia degli stili e [...] dei generi letterari», che il critico aveva applicato innanzitutto alla poesia di Dante.

I fenomeni «plurilinguistici» evocati da Contini vanno riconsiderati nel caso di Zanzotto insieme ad altre caratteristiche che toccano (elenco a minima) l'uso di varie lingue, di vari lessici specializzati (medicina, psicanalisi, scienze varie – dalla botanica all'astrofisica, ecc.) e di elementi espressivi annessi o connessi all'uso dei linguaggi, dal balbettio (rappresentato) agli ideogrammi, ai disegni e

²⁰ Cfr. S. Dal Bianco, *Fosfeni* (1983), in *Profili dei libri e note alle poesie*, A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1609. Le presentazioni e i commenti ai testi di Stefano Dal Bianco sono un lavoro assolutamente essenziale per la comprensione dell'opera zanzottiana.

²¹ Se si considera che *Idioma* è «[...] il centro geografico della trilogia» e consiste in un «[...] desiderio di incontro con tutti gli idiomi» (Beccaria, citato da Stefano Dal Bianco). Vedi S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., pp. 1639-1640.

²² Cfr. gli «assaggi cauti e raddomantici» di (Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo) (*Il Galateo in Bosco*), Eurosia, la Santa che protegge dalla grandine secondo un culto locale (*Fosfeni*), San Gal oppure Nino (il «fantastico agricoltore» de *La Beltà*) in *Idioma*.

²³ Cfr. *Faine*, *dolenzie*, *logia*, e *Vocabilità*, *fotoni* in *Fosfeni*.

²⁴ Dove sono evocate *Biglia* (*Pasque*) e l'*Ecloga Quarta*.

²⁵ Cfr. Gianfranco Contini, *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 171.

agli scarabocchi (tutto comunque qualificabile come ‘iconografie’) che ogni tanto appaiono, più particolarmente in *Pasque* (l’esempio più palese è il ‘grafema triangolare’ a metà della raccolta) e ne *Il Galateo in Bosco* (con i disegni e addirittura i ‘collages’ che accompagnano diversi testi).

In tale contesto si ritrova qualcosa delle «apneiche giostre della poesia» che Zanzotto evocava sia in *Una poesia, una visione onirica?*, il saggio del 1984 in cui l’autore tornava sull’operato degli anni precedenti e, in particolare, sul *Microfilm* di *Pasque*²⁶, sia in *Intervento*, dove evocava più particolarmente *Il Galateo in Bosco*²⁷.

In quest’uso poetico del plurilinguismo possiamo distinguere due dimensioni strutturali.

Da una parte, a livello microstrutturale, sono ovviamente da considerare tutti i fenomeni che la critica ha ormai identificato già a partire da *IX Ecloghe*, ovvero quei procedimenti che lo stesso Zanzotto aveva commentato in due saggi preziosi, ovvero *Su Il Galateo in Bosco* e *Intervento*. Il poeta evoca tra l’altro la dimensione sonora dei suoi testi (come ha già osservato Eugenio Montale)²⁸, dove i segni sono da considerare delle ‘scansioni’, dei ‘segnali metronomici’, delle ‘pause’ e, comunque, indicazioni ritmiche per un’interpretazione musicale. L’interesse ovvio di Zanzotto per le lingue (nella sezione *Prospezioni e consuntivi* del volume dei Meridiani sei titoli alludono esplicitamente agli aspetti linguistici nella propria poesia) spiega d’altra parte come le ‘voci’ che si fanno sentire nei testi siano a volte delle voci ‘straniere’ – per non dire ‘stranianti’ – aspetto che partecipa alla particolare musicalità della sua poesia²⁹. Una lettura attenta di un componimento, anche preso a caso in una delle tre raccolte, mostra che i vari procedimenti tendono a creare un dispositivo sonoro molto denso (dalle onomatopее agli spezzoni di enunciati in diverse lingue e alle serie di versi che tramano un tessuto acustico, ora rumoroso ora sussurrante). Allo stesso tempo questo tessuto sonoro contiene accenni a varie tematiche e nozioni, che vanno da

²⁶ «V’è nella poesia la forza che si scatena dal ricongiungimento del rebus della lingua come tale al rebus dell’inconscio-sogno, l’empatia causata da un corto-circuito che realizza in sé e sposta entro la veglia, o una super-veglia, questa volta autentica, la multidimensionalità, i mondi paralleli del sogno» (A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1293).

²⁷ «La poesia è carica di una specie di voracità universale; vorrebbe essere tutto e il contrario di tutto; è il momento di massimo raccordo tra conscio e inconscio, senza che perciò si sconfini nel sacrale e nel carismatico» (A. Zanzotto, *Intervento, Prospesioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1281).

²⁸ Cfr. Eugenio Montale, *La poesia di Zanzotto*, in «Il Corriere della Sera», 1 giugno 1968. Montale elogia Zanzotto definendolo «poeta percussivo».

²⁹ Si leggano in particolare le dichiarazioni del poeta in *Intervento, Prospesioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1256-1257, dove accenna al fatto che nella poesia «[...] le figurine hanno il valore di segni di interpunzione [...] che hanno (o meglio: dovrebbero avere) un aspetto musicale ed uno visivo insieme», e p. 1267, dove suggerisce che la poesia è «[...] un insieme di echi, di voci che restano nell’aria, o in noi [...]».

allusioni alla storia (recente o remota) alla biologia (campo semantico predominante in particolar modo ne *Il Galateo in Bosco*)³⁰.

Dall'altra parte, a livello macrostrutturale, le tre raccolte presentano delle differenze riguardo all'organizzazione indotta dagli usi plurilinguistici. *Il Galateo in Bosco* presenta una stratificazione (elemento corrispondente peraltro alla semantica del 'materico' che troviamo nei testi) anche stilistica, poiché la parte centrale, l'*Ipersonetto*, contrasta – tramite la sua appariscente unità stilistica petrarchista – con le altre 'ante' del volume, più congeniali allo stile de *La Beltà* e di *Pasque*. Ora è noto che il monolinguisimo della sezione *Ipersonetto* è solo apparente, poiché i sonetti che vi si leggono non presentano un'omogeneità a livello di un dato codice espressivo (tramite appunto l'uso di termini riferibili a campi lessicali specializzati e non affini a un modulo 'petrarchista'): un po' come se ci fosse una corrosione di un monolinguisimo 'alla Petrarca' da parte di un multilinguisimo 'alla Dante Alighieri'³¹. All'interno di queste strutture, alcuni titoli 'seriali' (la sequenza con *Ill Ill* oppure quella con *Sotto l'alta guida*) fanno pensare a delle sfasature o sequenze di disinnesto (in senso meccanico)³².

Fosfeni è meno ovvio da strutturare secondo nitide demarcazioni: è un libro in cui Zanzotto evoca il fatto che «[...] sotto il nome di logos va ogni forza insistente e benigna di ricordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà, le fantasie, le parole, e tende ancora a "donarle", a metterle in rapporto con un fondamento (?)»³³. A confronto, nonostante la densità e difficoltà dei contenuti (paragonabile a *Fosfeni*) *Pasque* appare chiaramente strutturata in un 'dittico'³⁴ e per i titoli appare difficile reperire delle strutture intenzionali, tra i titoli

³⁰ In questi 'sprazzi' testuali sono preziosissime le indicazioni di Stefano Dal Bianco nei suoi *Profili dei libri e note alle poesie*, cit. Un esempio, tra gli altri, è per *Il Galateo in Bosco* la nota a (INDIZI DI GUERRE CIVILI), in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1589.

³¹ *Il Galateo in Bosco* è definito da Zanzotto come votato a presentare «[...] le esilissime regole che mantengono simbiosi e convivenze, e i reticoli del simbolico, dalla lingua ai gesti e forse alla stessa percezione: libtrati come ragnatele o sepolti, velati come filigrane sopra/dentro quel bollore di prepotenza ch'è la realtà. Specialmente i sonetti si rapportano a queste improbabili formulazioni di codici e sottocodici entro ciò che non è in alcun modo identificabile. [...] Tutto è ancora possibile su questo terreno ipersedimentato» (dalle note a *Il Galateo in Bosco*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 643). L'«ipersedimentazione» è per così dire il filo direttore della raccolta, dove i componimenti restituiscono appunto in vari modi questo terreno di depositi geologici.

³² Questo ci riporta a contesti evocati in *Dietro il paesaggio* (*Arsè il motore*) o anche in *Sull'Altipiano* (*Autobus nella sera*).

³³ Cfr. A. Zanzotto, *Note a Fosfeni*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 713. Il punto di vista dell'autore porta a rappresentare le 'voci' del libro in una specie di corallità e di coreografia. Il fatto che nella stessa nota Zanzotto accenni alle «diciture in greco» che appaiono saltuariamente «al termine di parecchi componimenti» con «il valore di 'titoli rovesciati', o rispecchiati, riflessi» spinge a considerare la raccolta come una struttura di stampo ipertestuale e quindi una complessa interdipendenza dei componimenti.

³⁴ *Misteri della pedagogia e Pasque*.

in corsivo³⁵ o i titoli tra parentesi (dove le parentetiche sembrano aver lo scopo di iscrivere delle pieghe nello spartito del libro).

Un'articolazione è tuttavia percepibile a livello di *Diffidare gola, corpo, movimento, teatro*, che appare come una specie di scena centrale (dodici componimenti prima e dodici dopo). Infatti il trinomio *Squadrare il foglio / Diffidare gola, corpo, movimento, teatro / Reti* disegna una piega nella raccolta, con un forte segnale lessicale-semanticò in *Squadrare il foglio* (la serie crine, ciglio, spigolo come un accenno a una linea di confine) e una cospicua dicotomia in *Reti*, con molte cesure grafiche e un discorso tutto di voci quasi alla rinfusa (sorta di agora) con allusioni alla moda della 'poesia totale' teatralizzata³⁶ (i tre componimenti sono comunque pieni di 'voci'). In tutta questa serie si rivelano dei legami con il resto della raccolta³⁷, in cui si ritrova quella «[...] forza significativa degli accostamenti di parole e di suoni» che «[...] risponde al principio di musica intelligibile, caro a Zanzotto»³⁸.

Idioma, la terza 'anta' della «pseudo-trilogia» evocata in quanto tale nelle «Note», ha una specifica valenza «plurilingue» per la forte presenza del dialetto, come se l'esperienza di *Filò* fosse rimessa in opera all'interno di una raccolta 'in lingua'. L'architettura di *Idioma* fa da eco a *Il Galateo in Bosco*, con tre sezioni (numerate I, II, III) e la parte centrale del libro comporta una cospicua serie di componimenti «in dialetto», disposti secondo una complessa organizzazione – dopo due liriche in lingua, l'antistante *Andar a cucire* è seguito, dopo l'inserito di *La contrada. Zauberkraft*, da sequenze disposte in due sottosezioni, *Onde éli e Mistieròdi*, dove si dispongono dei testi di lunghezza variabile: da una decina di versi per i più brevi fino a un'ottantina per i più lunghi. Un caso particolare di *variatio* linguistica è l'inserimento di un brano in italiano alla fine della serie *Onde éli* che riprende elementi da *La contrada. Zauberkraft* («noi-io ci risolvemmo»), dove si possono leggere sia l'intertestualità della poetica³⁹ che la «vivificazione» portata da una «[...] allucinazione del potere del linguaggio» e il «desiderio di un tipo assolutamente esaustivo di comunicazione con gli altri e con il mondo» espresse in «Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)»⁴⁰.

³⁵ *Amori impossibili come, Ben disposti silenzi.*

³⁶ Si può inoltre notare che il *Diffidare* del titolo di *Fosfeni* è in eco con l'inizio di uno dei versi di *Pasqua di maggio* in *Pasque*: «Diffidai e diffido [...]» (*Le poesie e prose scelte* cit., p. 439), il che conferma l'intertestualità potente che percorre queste raccolte (legate, come dichiarato dallo stesso Zanzotto, da una contemporaneità a livello compositivo).

³⁷ Si possono osservare in effetti una grande quantità di espressioni riferibili alle precedenti raccolte, come per esempio la citazione da *Sì, ancora la neve (La Beltà)* nella quarta lassa di *Periscopì*, l'onomatopea «crack» di *Varietà del rosa e ioni* che rinvia a *Il Galateo in Bosco*.

³⁸ S. Dal Bianco, *Fosfeni*, in *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1625 (Dal Bianco parla anche di «sinfonia abortita» per *Diffidare gola, corpo, movimento, teatro*).

³⁹ In varie poesie ci sono echi di altri componimenti a monte, per esempio in *Nino negli anni Ottanta (La Beltà)*, oppure in *San Gal sora la son (Biglia, Pasque)*.

⁴⁰ Cfr. A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* cit., p. 1310.

Si ha in definitiva la sensazione di aver a che fare con piccoli spartiti musicali (idea che è stata sperimentata da vari musicisti, in particolare nei casi de *Il Galateo in Bosco* e di *Idioma*)⁴¹, dove i pezzi in dialetto possono corrispondere a colori: quelli evocati nel primo componimento della terza sezione di *Idioma* (*Corsa non affaticata*) e poi nei due seguenti (*Già mutismi* e *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*). Oltre i componimenti in dialetto, *Idioma* presenta in varie occasioni monologhi, dialoghi o intrecci di voci, caratteristici già dello Zanzotto di *IX Ecloghe*. Un esempio tra gli altri è *In un XXX° anniversario* dov'è esplicito il verso finale («Una voce che viene da estremamente lontano / ed è comunque una voce») in quanto segno di una densa vocalità diffusa nei testi.

3. Una «verbalizzazione» poetica del mondo vissuto

Non è un caso se *La Beltà* sia stata riconosciuta da tutta la critica e dal pubblico della poesia in generale come la raccolta che rappresenta il momento più significativo dell'operato poetico di Zanzotto. In questo libro infatti, il poeta di Pieve di Soligo entra nel pieno della questione della lingua poetica, cercando l'espressione che permetta di smentire il detto hölderliniano di *Mnemosyne*: «Siamo un segno senza significato» (traduzione riportata nel componimento *Sì, ancora la neve*, corretto poi nelle note della raccolta in *Un segno senza interpretazione*)⁴². Da questo si intuisce che il poeta, pur non avendo a disposizione un linguaggio adeguato ad esprimere il mondo, è comunque disposto a tentare l'avventura e l'unica soluzione che trova è proprio quella di 'calarsi' nel linguaggio stesso, di porsi 'nella' densità della lingua-neve, per cercare di sfiorare la «madre-norma» (le poesie liminari de *La Beltà*, *Oltranza oltraggio* e *E la madre-norma* aprono e chiudono questo tentativo)⁴³.

A partire da *La Beltà*, nelle poesie di Zanzotto la lingua è segno di esperienza privata, ma comunque sempre in contatto con il mondo e, di conseguenza, con gli altri (si legga il commovente *Genti* in *Idioma* dov'è detto: «[...] e mi adagio nel giusto / essere uno coi tanti di qui»). Nella comunicazione che il soggetto poetico cerca di stabilire, si prendono in considerazione i limiti del linguaggio, cercando di superarli, in un'esplorazione della zona di soglia tra coscienza e

⁴¹ Cfr. Mirco De Stefani, *Giocchi di Dioniso. Sedici composizioni musicali su testi di Andrea Zanzotto*, Treviso, Canova, 2010. Il musicologo ha pubblicato tre cd: *Il Galateo in Bosco* (1994), *Fosfeni* (1995) e *Idioma* (1997), a partire da testi delle raccolte con letture (vi interviene anche il poeta) messe in musica.

⁴² Cfr. A. Zanzotto, *La Beltà*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 273 per il verso, e p. 349 per la nota. I tre primi versi di Hölderlin dicono in sostanza: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren».

⁴³ Cfr. *E la madre-norma*: «[...] E mi faccio spazio davanti / indietro e intorno, straccio le carte / scritte, le reti di ogni arte, / lingua o linguistica: torno / senza arte né parte: ma attivamente.» (*Le poesie e prose scelte* cit., p. 348).

inconscio da una parte e tra individualità (l'io) e mondanità (noi, loro) dall'altra. L'esperienza poetica, come la scoperta del mondo da parte dell'*infans*, è in

[...] un atto di strutturazione, o coacervazione di parole, [...] un modo di usare e insieme saggiare la lingua: entro questi termini potrebbe verificarsi la poesia. La pulsione iniziale sottesa a tale comportamento viene da terreni talmente lontani e profondi che risultano comuni [...] a tutto ciò che è vivente, ma in questo caso essa appare connessa alla sacrosantità e insieme alla meschinità dell'infante che comincia a vagire⁴⁴.

Fino a *La Beltà* Zanzotto aveva mantenuto una continuità lirica, introducendo delle voci in falsetto, creando dei contrappunti, materializzando l'ironia della pretesa di dire il mondo e rinviando al pozzo oscuro delle pulsioni, ma questo avveniva in modo (più o meno) implicito. Con le opere successive a *La Beltà*, le voci occupano tutto il territorio del discorso poetico e quasi sopraffanno la voce dell'io poetico. In questi casi i componimenti si trasformano ancora di più in campi di forze dove il frammento e la dissipazione (ciò che alcuni critici hanno definito come forze centrifughe) sono la regola. Il soggetto poetico e il paesaggio si fondono nella poesia in un territorio dove tutto diventa traccia e il soggetto non può che sentirsi evanescente.

Questo avviene attraverso un processo di drammatizzazione, sia ne *Il Galateo in Bosco* (dove domina il fatto geologico, la pietrificazione e il detrito) che nelle due raccolte successive, dove la città natale del poeta è una sorta di epicentro verso il quale convergono le forze paniche all'opera. I territori evocati nella trilogia sono luoghi di confronto di memorie sia geologiche che storiche e letterarie, fino a poter essere qualificati (dallo stesso poeta) come 'non-luoghi': si pensi tra l'altro a poesie come *Gnessulogo* ne *Il Galateo in Bosco* (esplicito, pure nel bisticcio semantico 'nessun luogo/logo/logos'), *Collassare e pomeriggio* in *Fosfeni*, oppure *Orizzonti* in *Idioma*.

La raccolta *Idioma* riprende tale confronto nell'operare una traversata della lingua (una *dia-lexis*) dove sono evocati i morti e un'intera comunità linguistica (l'alto-trevigiano) in un paesaggio-lingua (cfr. la poesia *Squadrare il foglio*) che fa da eco ai paesaggi del *Galateo in Bosco*. Su tutto incombe un'atmosfera di violenze-insonnie-ipocondrie, nella quale l'io poetico è immerso e di cui affiora

⁴⁴ A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* cit., p. 1309-1310. Poco più avanti, Zanzotto precisa: «[...] Quel tale che da infante è diventato poi *fans* ed è diventato addirittura un animale che ha il logos (chi sa cos'è questo animale che "ha" il logos; che cos'è "avere" il logos?) e ha piegato il suo dire verso quell'area che egli sente come propria della poesia, ha dovuto inoltre rischiare il tuffo in un vuoto, in un mancamento, in una cesura, in una spaccatura per cui tutto quello che precede, tutte quelle pulsioni, tutto quel fermentare, quel disagio, quell'*Unbehagen* [...] improvvisamente si coagula in una (forse) "espressione poetica", affiancata e intercalata da una micropoetica che è valsa come asse di equilibrio su quel vuoto» (ivi, pp. 1311-1312). Da notare le parentetiche sui dubbi sofferti che accompagnano il dire come un contrappunto.

il gioco incessante delle pulsioni parlanti, proprie e altrui, fino a sprofondare in silenzi sovrumani, anche di leopardiana memoria (si veda per esempio *Ascoltare dal prato* oppure *Docile, riluttante*). Paradossalmente, *Idioma* appare come l'elemento centrale nella «trilogia», come suggerisce Stefano Dal Bianco riprendendo le dichiarazioni di Zanzotto alla rivista «Ateneo Veneto» nel 1980:

[...] [*Idioma*] è il centro geografico della trilogia. A sud di Pieve di Soligo c'è il teatro di GB [*Galateo in Bosco*], l'intreccio di storia, nazione e natura nel verdeggianti Montello; a Nord le Dolomiti di Fn [*Fosfeni*]. Poi esiste come ombelico del mondo e centralità quotidiana la realtà del paesetto dove abito. Essa mi appare come composta di frammenti di vario genere, ognuno con una sua spiccata unicità eppure fusi tutti insieme, storia formata da una sommessa corallità che però è disturbata, vira verso il falso. Il paese è come un giardino qua e là devastato, mappa e palinsesto, gesti passati in un eterno istante, ammicchi di occhi, aprirsi improvviso di stradine che sono sempre qui eppure svoltano nell'altrove [...]⁴⁵.

In questo

[...] paesaggio «contrada», isola intensa e territorio illimitato, terra concreta e insieme inidentificabile, dove l'immediato viene caricato della responsabilità di ciò che in qualche modo tende a porsi come eterno [...] si proietta un desiderio di incontro con tutti gli idiomi: pienezza del parlare nascente sino al polo opposto della chiusura del «lemma idiozia», lingua privata e lingua «deprivante», sedimentazione o «nastro registrato» della tradizione inestirpabile e la non meno mitica oralità. Affabile, di passo domestico e felpato è lo Zanzotto dialettale. Sull'orlo del dissolversi, sofferto districarsi, è invece la lingua strettoia [...]⁴⁶

come ricorda Gian Luigi Beccaria nel risvolto di copertina di *Idioma* del 1986.

Anche Zanzotto accenna a quella corallità, ai segni di una comunità di «gesti passati in un eterno istante»⁴⁷, e le numerose dichiarazioni nei saggi del poeta tendono tutte a disegnare una scenografia del discorso poetico poliglotta e plurivocale. L'«idioma», secondo Zanzotto, è ciò che nasce da questo «urto continuo»

⁴⁵ S. Dal Bianco, *Idioma, Profili dei libri e note alle poesie*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1640. Per Zanzotto l'«idioma» è da intendere «[...] secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma "idiozia". Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto intento al traboccare fuori» (*Note a Idioma*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 811). E si veda *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*: «Idioma, non altro, è ciò che mi attraversa / in persecuzioni e aneliti h j k ch ch ch [...]» (*Le poesie e prose scelte* cit., p. 802).

⁴⁶ Vedi la citazione di S. Dal Bianco, *Idioma. Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1639.

⁴⁷ A. Zanzotto, *Andrea Zanzotto*, in *Ateneo Veneto*, XVIII, 1-2, 1980, p. 175.

e si ispira sia alla «pienezza del parlar nascente» che a un «richiudersi nel particolare»: l'«idioma» è eccesso e si nutre di varie lingue, tanto nella tradizione letteraria quanto nel dialetto. Il paradosso del 'non-luogo' della poesia consiste nel fatto che viene a radicarsi in una realtà concreta, storica e geografica, attraverso ritratti e microstorie, come si vede nelle serie di testi in dialetto di *Onde éli* e di *Mistieròi*.

Intanto, anche prima della «babelizzazione» operante ne *La Beltà*, Zanzotto aveva dato prova del suo interesse per le lingue: si è spesso definito un «botanico delle grammatiche» come nel saggio *Europa melograno di lingue*⁴⁸. Ma con *Il Galateo in Bosco* e le due raccolte che seguono (in realtà già contemporanee a *Pasque* per il procedere del poeta descritto in *Autoritratto* poi in *Intervento*⁴⁹) le parole in varie lingue entrano in qualche modo, con la loro carica «aliena», nel processo generale di fagocitosi all'opera nei testi, con le citazioni sparse e i rumori del mondo regolarmente 'messi in voci' nell'ambito di 'giochi di linguaggio' in quel «processo di verbalizzazione del mondo» evocato dallo stesso Zanzotto ne *La Beltà*.

Se, come ricorda in uno dei suoi saggi, la poesia «[...] può apparire come un polo fisso di stabilità "pulsante"»⁵⁰, *Idioma* è da considerare indubitabilmente come una «stella variabile» che funziona tra lingua e dialetto, tra veglia e sogno, in un'orbita tra i due poli stilistici accennati in *Tra ombre di percezioni* «fondanti»: Artaud in quanto «richiamo a una matericità» e Mallarmé in quanto «poesia che è sempre più autonoma nel dare una spinta al sistema stilistico da essa elaborato»⁵¹.

Idioma è infatti uno dei libri in cui si manifesta più sensibilmente il mondo di ambienti e di 'voci' di cui si è 'cinto' Zanzotto (una conferma supplementare sta nel fatto che la raccolta offre vari riferimenti ai libri precedenti, fino a *Vocativo* e a *Dietro il paesaggio*)⁵². Questa «contrada Zauberkraft» (titolo esplicito di *Idioma* per il riferimento a una 'forza magica' delle voci della poesia) permette a Zanzotto di riutilizzare il materiale per la ricerca di un linguaggio capace di esprimere il proprio mondo poetico.

⁴⁸ Cfr. A. Zanzotto, *Europa, melograno di lingua, Prosperezioni e consuntivi*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1355).

⁴⁹ A. Zanzotto, *Intervento* [1981]: «[...] Io scrivo, poi butto in un cassetto; molte volte non ricordo nemmeno quello che ho scritto e mi capita di riscrivere le stesse cose. Dopo cinque o sei anni tiro fuori questi appunti o frammenti e vedo che si incastrano l'uno nell'altro come in un puzzle, che quasi si calamitano l'un l'altro e tendono a formare un libro» (*Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1270-1271). Il procedimento veniva illustrato in modo più ampio in *Autoritratto* (1977): cfr. *Prosperezioni e consuntivi, Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1208-1209.

⁵⁰ A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1316.

⁵¹ A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni "fondanti"*, in *Le poesie e prose scelte* cit., rispettivamente pp. 1338 e 1342.

⁵² Per esempio, *Verso il 25 aprile* (è il quinto componimento di *Idioma*) rinvia a *I compagni corsi avanti* in *Vocativo, Ascoltando dal prato a Biglia* in *Pasque, Nino negli anni Ottanta* a *Le profezie di Nino* de *La Beltà*...

4. *Dal plurilinguismo a una struttura d'orizzonte linguistica*

Zanzotto considerava il proprio operato come una *poietica* basata su una fenomenologia della percezione, come indica in *Tra ombre di percezioni «fondanti»* o accenna in altre sue dichiarazioni:

La natura era bella, mio padre la ritraeva, la riportava in casa; era tutto un pullulare di fattori di alta suggestione. Ricordo soprattutto colori, suoni, i paesaggi che lui dipingeva, le musicchette comuni che risuonavano per le strade del paese e nella mia casa, grazie a improvvisati cantori e a vetusti grammofoni⁵³.

E d'altra parte:

L'idea dello sperimentalismo l'ho sempre implicitamente accettata perché non ho mai creduto a una poesia «immobile», pur avendo sempre davanti modelli classici, irrinunciabile luce ed enigma. Il mio era un andare avanti con molta incertezza, al contrario dei movimenti avanguardistici che avanzano un po' a carro armato, con forte apparato teorico. [...] l'accumulo esponenziale di impreveduti di ogni genere e la trasformazione disordinata della realtà nei recenti decenni provocavano il senso di un amorfismo, di una derealizzazione sempre più soffocante. Nello sperimentalismo si rispecchiava tutto questo, e insieme si sviluppava un tentativo sempre frustrato di superarlo. [...] Comunque, la meditazione sul linguaggio e sulle sue impotenze (varie come le sue potenze), l'avvertire il linguaggio come qualcosa da mettere perpetuamente in questione, come uno strumento che dovesse mutare in continuazione per offrire qualche chance operativa – e nella realtà e nel lavoro poetico – hanno avuto per me una continua, intensa stimolazione, anche in situazioni limite⁵⁴.

⁵³ «Ricordo tutti gli elementi che mi affascinavano, che mi davano il senso di un possibile “modo di essere” più alto, migliore. E fin da bambino avvertivo quel canto interno della lingua che è la poesia, attraverso filastrocche e passi di poesiole (lette in casa o alle elementari) che scintillavano e tintinnavano nella loro essenza fonico-ritmica». Intervista ad Andrea Zanzotto realizzata nel 1993 da Vera Lúcia de Oliveira nell'ambito di «Poesia a Palazzo dei Priori» del Merendacolo di Perugia, *Insieme*, n. 7, San Paolo, Brasile, 1998-1999, pp. 9-15, <http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx_Zanzotto.htm> (04/2017).

⁵⁴ *Ibidem*. Zanzotto prosegue: «Fin dalla primissima giovinezza mi ero soffermato su temi psicoanalitici, antropologici, linguistici come la convenzionalità e lo slittamento dei significati in rapporto ai segni, l'irreperibilità – quando si parla – di un “vero” e preciso referente esterno. Certe esperienze in vivo mi moltiplicavano all'infinito le durezza di quei temi. Da una parte esisteva il linguaggio immediato ed eterno della “natura” che non afferma eppure non nega: il suo avvolgimento mi si presentava come più dolce che tenebroso. Invece quando entrano in scena esseri umani il linguaggio è sempre sul punto di non funzionare. Forse di là viene anche la mia primitiva tendenza a tener sotto mano modelli d'espressione “sicuri”. E per queste vie andavano le mie meditazioni sul petèl, sul linguaggio infantile, risalenti agli anni Quaranta, a quando non conoscevo affatto Jakobson. Mi sorprendevo a riprendere – anche ironicamente – il gusto del bamboleggiare con linguaggi pseudo-infantili, con dialetti inventati o effettivamente usati, magari col gatto di casa [...]».

È dunque in questo contesto che negli anni della «trilogia» la poetica di Zanzotto giunge a una svolta che si può qualificare climaterica (svolta magari iniziata con *Pasque*, che accenna appunto a un 'passaggio', a un periodo 'critico'): si può quindi individuare la produzione poetica di questo periodo come la risacca dell'onda messa in moto con *IX Ecloghe* e *La Beltà*. Il fatto che il dialetto sia rimesso in opera nella raccolta *Idioma* come vettore di 'rimembranze' (ricordi di persone e attività ormai scomparse) è significativo quando si rileggono queste frasi della *Postfazione* del poeta a *Filò* (eravamo nel 1976) dove egli afferma peraltro che il dialetto è «[...] un segno di vitalità, stranita, "in limine", esile e intenso come un filo di sangue»:

[...] Ma che può essere oggi ormai un piccolo dialetto (ben lontano anche dal veneto illustre e dai suoi esempi letterari), soprattutto per chi lo ha sempre parlato e lo sente sparire dalla sua bocca, «al di sotto» di ogni volontà? È in ogni caso la misura, tragicamente confusa al tempo-vita, nella quale si presenta tutto ciò che è instabile, effimero, non-certo; è la storia di un assordamento e ammutolimento imposti dall'esterno in modo più subdolo che per una fattura. [...] Il dialetto è sentito come veniente di là non c'è scrittura [...], che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane «quasi» infante pur nel suo dirsi, [...] Il dialetto si annuncia come il terreno vago in cui *langue* e *parole* tendono a identificarsi, e ogni territorialità sfuma in quelle contigue [...] ⁵⁵.

Secondo Stefano Dal Bianco la «trilogia» rispecchia qualcosa dell'architettura di una *Commedia* dantesca moderna per la presenza pressoché contemporanea dei vari linguaggi adoperati a vari livelli (micro e macrostrutturali): *Il Galateo in Bosco* sarebbe l'Inferno, *Idioma* il Purgatorio e *Fosfeni* il Paradiso, anche per una «metafisica della luce» che vi regna, con «nuclei di diramazione del senso da una poesia all'altra» ⁵⁶.

Si è così portati a considerare la risacca evocata all'inizio sotto la prospettiva di una struttura d'orizzonte: tre orizzonti, dal raso terra terroso del *Galateo in Bosco*, ai crinali ghiacciati di *Fosfeni*, alla valle dagli «sbeccuzzati silenzi» e ai «grigiori assopiti» ⁵⁷ di *Idioma*. In questi luoghi della 'risacca' poetica, l'*Ipersonetto* de *Il Galateo in Bosco*, con la sua valenza nobile (in lingua petrarchista) isolata nel terreno da sottobosco montelliano, (cor)risponde, in modo rovesciato, all'isola creata dai testi in dialetto inclusi nelle «meraviglie geografiche / vertiginosamente inidentificabili» ⁵⁸ di *Idioma*. A questo punto, la struttura della «trilogia» può esser vista come struttura d'orizzonte linguistica e non solo 'formale'

⁵⁵ A. Zanzotto, *Postfazione a Filò*, in *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 541, 542, 543. L'ultima espressione appare poi tale e quale in *Tra lingue minime e massime* (1987), *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1306.

⁵⁶ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1609.

⁵⁷ *Docile, riluttante, Idioma*, in *Le poesie e le prose scelte* cit., p. 810.

⁵⁸ *Gli articoli di G.M.O., Idioma*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 723.

ributtato
più in qua o più in là
del giusto significato⁶¹.

La «trilogia», improbabile poiché in qualche modo frattalizzata dai «nuclei di diramazione del senso da una poesia all'altra» (Stefano Dal Bianco), appare quindi, proprio per la sua polifonia – tessitura di suoni e di voci –, come una delle più belle testimonianze della «verbalizzazione del mondo» tentata dal poeta di Pieve di Soligo, dove viene a placarsi in risacca la 'forza magica' (Zauberkraft) dell'«ondata linguistica» che fu *La Beltà*.

Può colpire, retrospettivamente, il fatto che il bucolismo diffuso della trilogia e la sua plurivocalità siano per così dire *in nuce* nell'*Epilogo (IX Ecloghe)* del 1962, con i «(codici vari per tutti i suoni)» accennati dalla 'persona c' e la «(catena di dattili, spondei etc.)» accennati dalla 'persona d' in un enunciato parallelo (forse risposta) all'evocazione de «*l'anancasma* che si chiama vita [...]» della 'persona a'. La poesia per Andrea Zanzotto è stata sempre quell'agire dichiarato peraltro alla fine di *Premesse all'abitazione*:

[...] E persisto anche a non dimenticare che il vero compito è un altro [...]: tentare la lode, lasciarsi scuoiare da Apollo, collaudare: perfino ciò che, a mente e a mano inesperta, sembra inservibile e oscuro. Credere nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi, in quella che fa case dove si può abitare; incoraggiare il verde dell'infanzia, riabilitare i *verts paradis*, insieme con i bambini, segnando, se possibile, strade di accesso: ma dopo essersi accollati i pesi degli adulti, anziché averli rifiutati⁶².

Abitare il mondo da poeta impegna quindi un «collaudo» (o se si vuole una «notificazione di presenza»)⁶³ pressoché permanente, in cui vengono giocate le più varie xenoglossie e glossolalie della *Heimat*, tramite le quali l'essere tenta di superare l'«anancasma», l'ansia che caratterizza l'esistenza già registrata da poeti come Leopardi e Hölderlin (fra altri) che sono stati per Zanzotto dei 'totem poetici', regolarmente invocati nella sua opera in quanto voci apotropache contro il terrore⁶⁴.

⁶¹ *Pasqua di maggio*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 434. Ancora una volta si evidenziano i legami tra le raccolte, per cui si potrebbe quasi parlare di una «quadrilogia»: *Pasque, Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma*.

⁶² A. Zanzotto, *Premesse all'abitazione* (1963), in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1050.

⁶³ *Notificazione di presenza sui colli Euganei* è il titolo di una delle poesie di *IX Ecloghe*.

⁶⁴ Quello espresso in *Vocativo* nel titolo *Là nel cielo, là nel terrore* (*Le poesie e prose scelte* cit., p. 195).



Nell'ordine: Andrea Zanzotto, Dino Azzalin, Alda Merini, Nicola Crocetti. Faido, Varese : Festival dei poeti, estate 1994. Foto di Dino Azzalin.

LE LINGUE E L'INGLESE DEGLI HAIKU¹

Stefano Dal Bianco

Proverò a fare qui un excursus (per forza di cose apodittico) sull'uso delle lingue, e sulla loro valenza, nella poesia di Zanzotto, e cercherò anche di fomentare il sospetto che negli ultimi libri vi siano segnali di qualche cambiamento di prospettiva, generalmente sotto il segno di una pacificazione, di una attenuazione dell'agonismo, o di un abbassamento di livello. Tutto ciò per arrivare a concentrarmi brevemente sull'inglese degli haiku.

Il latino, come è noto, da *Vocativo* in poi è la lingua della Storia, con tutto il suo portato di terrore. Quando in Zanzotto troviamo il latino, o un latinismo accusato, possiamo star certi che siamo di fronte alla registrazione di una violenza (che di solito è storica). Questo vale particolarmente nei frequenti casi in cui il latino si sposa con il lessico scientifico, e vale in generale, come un sottofondo, quando Zanzotto si impegna in affondi etimologici.

Il dialetto è la lingua del profondo, dell'inconscio, di una misteriosa e inatingibile autenticità. Da lingua materna, e anche *della madre* (l'uso del dialetto in Zanzotto infatti esplose solo dopo il 1973, cioè dopo la morte della madre) a un certo punto, in *Idioma*, diviene lingua dei morti, lingua dei Mani che si sono transustanziate nel paesaggio: mai – attenzione – lingua del paesaggio in sé².

La lingua del paesaggio in senso alto, la lingua del λόγος ερχόμενος (*Filò*), la lingua della quale il divino che sta nella Natura si serve talvolta, rarissimamen-

¹ Il testo di questo intervento, con il medesimo titolo, è anche in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Atti del Convegno Internazionale (Pieve di Soligo-Solighetto-Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014), Treviso, Canova, 2018. Le curatrici hanno deciso di pubblicarlo anche nel presente volume, con l'accordo dell'autore, data la pertinenza dell'argomento dell'intervento rispetto alla prospettiva del convegno di Nancy.

² Il dialetto in tempi più recenti può altresì venire utilizzato per *rivolgersi* al paesaggio, come accadde il 2 novembre 1997, quando Zanzotto declamò *en solitaire* la sua traduzione dell'ode *Al signor di Montgolfier* di Vincenzo Monti, in dialetto, «per renderla comprensibile alla vegetazione del luogo». Si veda la poesia *2 Novembre*, rimasta tra gli inediti del Meridiano, e Cg *Giorno dei morti 2 novembre 2003*, nonché la testimonianza di Andrea Zanzotto in *Eterna riabilitazione da un trauma di cui signora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo 2007. Sull'uso 'addomesticato' del dialetto in tempi recenti vedi *infra*.

te, quando sembra voler usare un linguaggio umano per manifestarsi è il greco. Il greco di Zanzotto è di norma quello dei Vangeli e di San Paolo, e viene usato come lingua dell'alterità massima, quella della Natura. Perciò è anche il filtro linguistico più vicino al silenzio, e di solito va pronunciato a bassissima voce e confusamente, come un mormorio indistinto e quasi inconsapevole di sé: così, su indicazione di Zanzotto stesso al sottoscritto, andrebbe letto per esempio il $\mu\eta\delta\acute{\epsilon}\nu\ \alpha\pi\eta\lambda\pi\acute{\iota}\zeta\omicron\upsilon\sigma\sigma\alpha$, che è la donazione del *logos* «che non si aspetta niente in cambio», nel finale di *Ben disposti silenzi*, in *Fosfeni*.

Il francese, come ha già notato Silvia Bassi³, è forse la lingua che meno si presta a interpretazioni particolari sul suo uso. In genere compare in citazioni letterarie (e tutta una citazione è in realtà *Bleu*, in *IX Ecloghe*). Si può pensare a una sua specializzazione nel senso della frivolezza (le *Historiettes* di Tallemant des Réaux)⁴ e della chiacchiera mondana: un esempio è il brano ironico sul proprio aggiornamento culturale, sul proprio essere *à la page*, per quanto riguarda la psicoanalisi freudiano-lacanianiana nella *Pasqua a Pieve di Soligo*:

Oui, l'après midi je lis Virgile puisqu'on
m'avait appris le latin dans un vieux collègue de ma région;

oui, je lis SCILICET, la revue paraissant trois fois l'an
à Paris, sous la direction du docteur J. Lacan;

oui, je veux savoir ce qu'en pense l'école freudienne de Paris,
peut-être par là arriverai-je à étouffer mes soucis;

je déborderai comme ce halo, comme cette herbe, du grabat
où mon Begehren m'a cloué et d'Oedipe le stérile combat [...]⁵.

Il tedesco è soprattutto, al tempo stesso, la lingua dell'abbruttimento nazista (si pensi anche solo alla prosa *1944: FAIER*) e del suo antidoto, che è il sublime hölderliniano, come dire dell'antiumano e della somma umanità. In ogni caso, se non è tragico, è comunque preso sul serio, anche quando si riprendono termini da Hegel (*Zauberkraft*) o da Heidegger.

Dicevo prima che da *Meteo* in poi, cioè in quella che mi sono azzardato a definire «Trilogia dell'oltremondo»⁶ (*Meteo* 1996, *Sovrimpressioni* 2001, *Conglomerati*

³ Silvia Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato, Università Cà Foscari di Venezia, XXIII ciclo (a.a. 2009/2010), <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1068/Tesi%20Dottorato%20Bassi.pdf?sequence=1> (04/2017).

⁴ Cfr. la NdA di Andrea Zanzotto per *L'Elegia in Petèl* ne *La Beltà*.

⁵ Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. 391.

⁶ Stefano Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, Introduzione a A. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit. I numeri di pagina nelle citazioni seguenti si riferiscono a questo volume. Si

2009), e particolarmente negli ultimi due libri, che mettono in scena la morte del paesaggio e la sua metamorfosi in qualche cosa di più rarefatto, c'è un cambiamento di prospettiva nell'uso delle lingue. L'assunzione definitiva di una distanza da parte del soggetto, fa sì che si debba registrare una perdita di specificità connotativa per ciascuna lingua. Gli inserti di altre lingue, in generale, si trovano come centrifugati all'insegna dell'abbassamento di registro.

Per esempio, dato che la Storia non è più un vero antagonista, il latino non ne è più «l'alienante coagulo linguistico»⁷, e in *Sovrimpressioni* si ritrova in dolci accorate citazioni elegiache (Catullo, *Adempte mihi* p. 857; Virgilio, *Ceu fumus in aëra*, *Georgiche*, in *Kēpos* p. 900) oppure satiriche (Orazio *Totus in illis* p. 918; Seneca *Apocolocintosi* p. 921) decisamente calando di livello agonistico, e magari in contesti dialettali e ironici (come per Seneca, ma c'è anche il presunto Nerone di *Qualis artifex pereo!* in *Stereo* p. 917). Il latino diventa insomma domestico, casalingo, come poi, in *Conglomerati*, *Rex frondium* (p. 1101), falsa etimologia di Refrontolo, che è il borgo nei pressi di Pieve di Soligo. La prima anta della 'trilogia dell'oltremondo', *Meteo* (1996), ospita relativamente pochi inserti da altre lingue. Ma quelli dal latino sono interessanti, sia per quanto riguarda l'abbassamento connotativo, come in Mt, *Erbe e Manes*, *Inverni* (p. 823), dove *poa pratensis* e *poa silvestris* sono comuni, umili nomi di erbe, come segnala Zanzotto nella nota, sia perché attestano in modo quasi esplicito il passaggio a una sorta di perdita di autorità del terrore storico e della Storia nel suo divenire. Tutta la poesia *Currunt* (Mt, p. 800) si fonda sulla ridicolizzazione a chiacchiera del banale detto latino che definisce moralisticamente la degradazione del tempo presente: «– mala mala bah bah tempora currunt bah bah –». E qualche cosa di simile succede (in Cg *Continuazione «Tu sai che»*, p. 1055) alla frase di Seneca che si riferisce alle ore del giorno e che veniva spesso riportata sugli orologi e sulle meridiane. Zanzotto la cita in maiuscolo, seguita da un punto di domanda e da un parimenti maiuscolo MAH: «VULNERANT OMNES ULTIMA NECAT? MAH», come a prendersi gioco del tempo che passa.

Chi si abbassa di più è il dialetto, onnipresente, che diviene decisamente chiacchiera di paese (Cg *Inizio 2000*, p. 972) o confessione in ciabatte (Cg *In te le peste da distrazhion...*, p. 1007, e altri luoghi) o idiomatismo comico (*la belezha del mus*, in Sv *21/3 Equinozio di primavera*, p. 882).

Così il greco non è più evangelico, né tantomeno portatore di *logos*, ma torna utile a definire la pioggia acida (χλωρόν, Sv *Ore di crimini* p. 891) o il giardino di casa (Sv *Kēpos* p. 900). Mentre è significativo di un abbassamento il commiato finale di una poesia di *Conglomerati* (Cg *Tante, tante odi, scritti, emblemi...* p. 1104), che recita «Δούλος ειμι σου», tradotto nella nota d'autore, messa lì

indicheranno i titoli delle raccolte con le sigle seguenti: *Meteo* (Mt), *Sovrimpressioni* (Sv), *Conglomerati* (Cg).

⁷ S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto* cit.

come per caso, con «sono tuo schiavo», cioè, in sostanza, l'etimologia di *ciao*, che dal veneziano è passato all'uso italiano corrente! Il greco di San Paolo viene chiamato a soccorso in Mt *Tempeste e nequizie equinoziali* (p. 811) per l'*eskaton*, cioè la fine, la realtà ultima, che diviene però il «modico *εσκατον*». O ancora in Sv *Avventure metamorfiche del feudo 2* (p. 935) per nominare un *ho n̄yn aiōn* (n.d.a.: «l'epoca attuale»); e anche qui non si tratta più di *logos*, ma casomai di storia, o di quotidianità stravolta e allontanata.

Così cambia connotati il tedesco in entrambe le sue attitudini: un brano da *Hälfte Des Lebens* di Hölderlin («mit gelben birnen hängen», «con gialle pere pendenti») fa da accompagnamento ironico in Sv *Avventure...* 3, p. 938. Quanto ai crimini nazisti, basti citare il «Kot mit uns Kot mit uns» (dove *Kot* è «liquame») in Cg *Roghi (1944-2001)*, p. 983, nel pieno della zona 'infernale' di *Conglomerati*.

Sebbene in *Conglomerati* goda di un picco di elevatezza mistica con la commozione di Pascal (*Euganei 1*: «*joie joie joie, pleurs de joie*», p. 1045), il francese in *Sovrimpressioni* perde poco in frivolezza: basti leggere il finale di Sv *Su un nuovo campo di fagioli* («Mais tout j'adore en mon jargon / et tout en mon jargon s'adore», p. 906), e mantiene decisamente l'ironia, che sembra specializzarsi nel senso della grandiosità retorica o mania di grandezza in un contesto dominato dall'alzheimer: così è per la citazione di «Allons enfants de la patrie» in Sv *Medusa in un freddo luglio* (p. 926), con ironia sulla *grandeur* del mito rivoluzionario. Ma si può citare anche il finale di Sv *Avventure...* 4 (p. 940): «Le GRAND FIEF TOUJOURS REVENANT / DISPARAISSANT / LE ROI DES REVENANTS», tutto in caratteri maiuscoletti e altisonanti.

La lingua che in *Conglomerati* presenta dei connotati 'alti' è una *new entry*. L'ungherese di Silvia (Cg *Silvia, Silvia là sul confine...*, p. 1041) è la lingua improbabile della poesia, «una muraglia ungherese perfetta e priva / d'ogni superbia ma vettore / interminabile d'estraneità / alle lingue, al mondo, alla breve / fessura di questa che vita diciamo / e non lo è che in parte», ecc. Aggiungo solo che non è indifferente che l'ungherese sia una lingua dell'Est, dell'oriente, cui si rivolge con fiducia per 'orientarsi' tutto il libro. L'oriente, o per meglio dire il Nord-Est (poiché vi sono riferimenti, per esempio, agli Iperborei), in *Conglomerati* prende il posto (ampliando e potenziando la prospettiva) di ciò che per la poesia precedente di Zanzotto era il Nord, un polo di riferimento e di protezione.

* * *

La sola lingua che non cambia mai connotazioni in tutto l'arco della produzione di Zanzotto fino a *Conglomerati* compreso è l'inglese. L'inglese è trattato regolarmente con disprezzo da Zanzotto. È la lingua dell'alienazione, e non compare mai senza una componente di sarcasmo o di violenza. È la lingua bastarda della pubblicità, della contaminazione, della plastica, del *trash*, del fumetto, dei prodotti commerciali, è la «buccinazione americanoide» di *Idioma*, è la lingua della guerra fredda, del potere e dell'imperialismo americano, dell'economia,

dell'usura, del denaro simbolico, della sofisticazione. E poi è la lingua dell'irrealtà virtuale, di internet. L'inglese è una poltiglia linguistica, un gel, una lingua-detrimento massificato. Non faccio esempi, che sono dappertutto.

Pertanto la domanda è: perché Andrea Zanzotto nella primavera-estate del 1984 scrive gli *Haiku for a Season* in inglese (o in ipo-inglese, come dice lui...), assumendo per giunta nella scrittura un atteggiamento linguistico del tutto innocente, in netta controtendenza rispetto a ciò che andava scrivendo nei libri maggiori, anche contemporanei e successivi all'84?

Alla stessa altezza cronologica degli *Haiku*, l'inglese è certamente ancora uno dei poli negativi, un bersaglio. Gli esempi che si possono citare dalla 'trilogia dell'oltremondo' non sono molti, ma sono piuttosto significativi: c'è il termine «trash» in *Mt Erbe e Manes, Inverni* (p. 823); c'è il «trepestio-tapestry», il tremendo «FAULTS EARTHQUAKES ECSTASY» e il titolo stesso della poesia in *Sv After Hours* (p. 883); c'è il «FEUDO HARD-SOFT-WARIZZATO» (con rimando a *war*, guerra) di *Sv Avventure... 2* (p. 935); c'è infine un «okey», che va con «oche» in *Cg Mondragon* (p. 1027).

Le motivazioni che Zanzotto dà per l'inglese pacificato e controcorrente degli *Haiku* in qualche intervista sono bellissime e sacrosante:

È stato un momento cupissimo, come se fossi stato immerso in una palude limacciosa, anzi una fogna, e le parole – pochissime, all'inizio simili a crampi verbali – mi venivano fuori alla stregua di bolle. Gargarizzavo un flusso di frammenti e variazioni, ritorni e ripensamenti... [...]. Mi ha aiutato osare scrivere dei piccoli componimenti in inglese: sentivo il bisogno di scrivere quasi appellandomi a un diritto all'ignoranza, infatti scrissi questi haiku pur conoscendo poco l'inglese... e mi sembrava che questa ignoranza funzionasse come un depuratore. Anche ora mi meraviglio di aver combinato questi haiku quasi fossero anche rivelazioni a me stesso. Il senso del dono sorgivo che è nella poesia pareva, in queste scintille, provenire da estreme lontananze... [...] Insomma: sono versi che non possono forse dirsi «inglesi» e che tuttavia in qualche modo lo sono. È come se la patologia depressiva mi avesse suggerito di abbandonare per qualche tempo l'italiano e di cercare un percorso del tutto inedito⁸.

[...] oscillavo tra il mutismo e un balbettio di pochi vocaboli, drenando degli pseudo-haiku che, in una specie di effetto calamita, si congegnavano a gruppi, a coroncine... Li componevo in un inglese ridotto quasi al grado zero, minimo e minimalista, perché quella lingua la conoscevo poco ma mi piaceva esplorarla. Di rado affioravano anche formazioni in dialetto o mi aggrappavo a intarsi in un italiano lucente, forse per un inconsapevole omaggio alla lingua di Dante, Petrarca e Ariosto, e più probabilmente per notificarmi presente a me stesso con un bip-bip vitale... Ma, nel mio stato patologico, a prevalere erano quelle stille che spesso esprimevo in un neoinglese «petèl», [...] un tuffo nell'oralità perpe-

⁸ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti 2009, p. 96.

tua. [...] Dell'inglese lo incuriosivano «le ricchezze allitteratorie e l'educazione al monosillabismo di cui noi siamo privati», e anche per questo gli pareva (nonostante «la pappa lessicale» in cui si era ridotto, nella sua versione esperantizzata tra canzoni, aeroporti, economia, scienza e tecnica) «rapido, fiammeggiante, guizzante». Perciò adatto al «baluginio di piccoli atomi» che era emerso dagli strati profondi e antichi della sua psiche⁹.

Io credo però che se non si rileva il fatto che per Zanzotto scrivere in inglese equivale a farsi del male si rischia di non capire il senso di tutta l'operazione, e di leggerla come l'esito di un rimbecchimento senile (idea che a lui piaceva tanto, sia nei discorsi a tu per tu, sia a giudicare dal personaggio che abita gli ultimi libri), magari con strizzata d'occhio ai lettori d'oltreoceano, cosa che non è, o almeno non si pone in questi termini. Perché – e lo dico per inciso, ma valga come criterio generale pressoché infallibile – dove più Zanzotto sembra giocare al ribasso, lì è il caso di alzare la guardia per individuare in lui posizioni fortissime e anche grandiose.

Tra le motivazioni della scelta dell'inglese, non dichiarate o solo accennate da Zanzotto nelle interviste, secondo me ce ne sono almeno due che vale la pena di sottolineare. La prima è che l'inglese soddisfa paradossalmente l'antico sogno panglossico zanzottiano dell'«interlingua almeno galattica»¹⁰, della lingua pentecostale. Ed era giocoforza misurarsi con questa ipostasi storica:

Al di là delle lingue, dei dialetti, si apre lo spazio immenso della possibile lingua che sia nota a tutti, felicemente pentecostale, dotata di universalità «per eccesso». Un mito, in realtà, che viene brutalmente soddisfatto da quella lingua naturale-storica che è oggi candidata al predominio, l'inglese, il neo-inglese, veicolo di un enorme potere politico, economico, scientifico-tecnologico, culturale e anche bassamente massmediale¹¹.

La seconda motivazione potrebbe essere quella di un tentativo di salvataggio di una lingua tanto potente e tanto (proprio per questo) bistrattata. Cioè una scommessa; uno dei tanti esempi della tolleranza zanzottiana, che prima o poi si vede costretta da un imperativo tutto suo, idiosincratico, a riscontrare potenzialità salvifiche in ciò che è abietto e a riscontrare l'abietto in ciò che a prima vista e nella opinione comune poteva sembrare salvifico.

Una parola chiave negli haiku è *challenge* (sfida), e uno dei personaggi ricorrenti è la Beltà stessa, sotto forma di fanciulla *maid*. Il parallelo possibile è proprio con *La Beltà* del '68, perché l'atteggiamento di Zanzotto potrebbe essere lo

⁹ Marzio Breda, *Haiku, la cura di Zanzotto*, in «Corriere della Sera/la Lettura», 30 settembre 2012, p. 3.

¹⁰ A. Zanzotto, *Oltre Babele* [1963], in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1117.

¹¹ A. Zanzotto, *Tra lingue minime e massime* [1987], ivi, p. 1304.

stesso, ossia, come ci insegnava Agosti: esprimere l'autenticità inoltrandosi fittamente nell'inautentico, anzi a partire dall'inautentico. Qui l'inautentico è il privilegio dell'astratto, del virtuale, del fittizio. Se lo scopo è la rappresentazione di ciò che nella stagione è svaporato imprevedibile fugace, plastico o plastificato, l'inglese improbabile di Zanzotto è la lingua ideale.

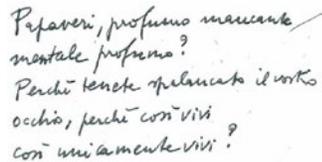
Patrick Barron
45 Jamaica Street
Boston, MA 02130 USA

Andrea Zanzotto
Via Mazzini 5
31053 Pieve di Soligo (TV) Italy

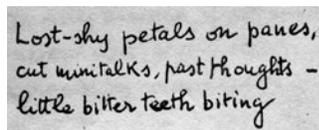
October 13, 2011

Dear Mr. Zanzotto,

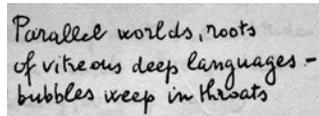
I am writing to request images in black and white of the seven handwritten manuscript poems composed by yourself as shown below:



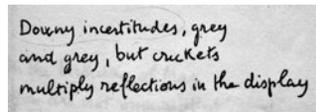
Papaveri, profumo mancante
mentale profumo?
Perché tenete spalancato il vostro
occhio, perché con i visi
con uniamamente visi?



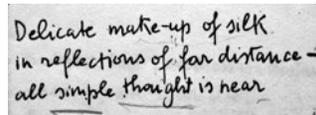
Lost-shy petals on panes,
cut unitalks, past thoughts -
little bitter teeth biting



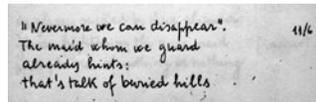
Parallel worlds, roots
of vitreous deep languages -
bubbles weep in throats



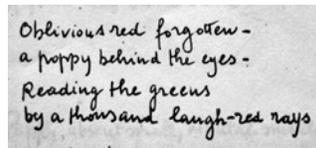
Downy incertitudes, grey
and grey, but crickets
multiply reflections in the display



Delicate make-up of silk
in reflections of far distance -
all simple thought is near



"No more we can disappear."
The maid whom we guard
already hints:
that's talk of burned hills 11/6



Oblivious red forgotten -
a poppy behind the eyes -
Reading the greens
by a thousand laugh-red rays

These images will appear in a book by Andrea Zanzotto currently entitled "Haiku for a Season" to be published by the University of Chicago Press (a non-profit department of the University of Chicago) in the spring of 2013. This is a scholarly undertaking that will reach a specialized academic audience.

Richiesta di Patrick Barron per l'utilizzo di 7 immagini di poesie manoscritte di Andrea Zanzotto in *Haiku for a season*.

PECULIARITÀ DELL'ESPRESSIONE POETICA ZANZOTTIANA
IN DIALETTO

Luciano Cecchinè

Puntualizzo innanzi tutto che non sono un critico: non ne ho né l'acume né lo statuto. Mi sono sentito titolato a parlare del tema proposto per la contiguità territoriale e linguistica col poeta e sulla scorta delle consuetudinarie conversazioni con lui. Previa notificazione che era sempre stupefacente avvertire il contrasto fra la sua affabile dialettalità veneta e lo spessore culturale che ad ogni suo minimo affondo si rivelava e nel contempo il rapporto di ancestrale fedeltà che intratteneva con la cultura del suo territorio, ritengo opportuno partire da due citazioni inerenti alla sua posizione rispetto all'impiego linguistico in poesia:

Direi che una concezione poetica del linguaggio per me si è giocata nel rapporto tra un tono lieve, delicato e comprensibile, e l'impennata improvvisa del mistero, della parola che attendeva di essere compresa. Potrebbe essere qui una possibile chiave della mia tendenza ad avere un piede nella tradizione e un altro nella sperimentazione. Ricordo bene che se tutto mi risultava chiaro e limpido, alla fine mi stufavo. Se invece sentivo parole che non conoscevo, il mio interesse si moltiplicava. È nato qui il mio amore per l'espressione linguistica, e anche la sua duplicità¹.

E più avanti, alla richiesta del ruolo che per lui ricopre il dialetto:

È stato una specie di controcanto. Nel dialetto si somma il massimo del quotidiano, del semplice, dell'ovvio direi, dell'affettuoso, del profondo, dell'irraggiungibile, del sorgivo. Nel dialetto risuona l'antico sussurro della lingua. Non si sa da dove venga. Dal momento che lo si impara per osmosi con l'ambiente, in forma del tutto inconscia, come si impara a respirare, rappresenta una lontanissima forza originaria. Mentre la lingua formale, l'italiano, viene percepita nelle zone super-consapevoli della coscienza.

E per significare come quella del dialetto in poesia sia per lui un'esperienza tutta particolare, ecco un'altra sua affermazione:

¹ Alberto Papuzzi (a cura di), *Dossier Romanzo di formazione*, in «Leggere», 48, marzo 1993, p. 40.

Per quanto mi riguarda, un componimento che io *devo* scrivere in dialetto mi dà un senso di liberazione e di sollievo, ma anche di impudicizia. Nella realtà esacerbata dell'oggi, mi vedo in esso come partecipe dell'ambiguo terrore di una piccolissima società di vermiciattoli brulicanti, dai quali, con tale gesto, sia stato bruscamente tirato via il sasso che li negava e insieme li proteggeva. Se ne può avere la brusca presa di coscienza del fatto che nessuno ormai è protetto, che tutti sono «esposti» a tutto, come lo si è alle fughe letali di radiazioni che certo non conoscono frontiere².

Il territorio di appartenenza linguistico-dialettale di Andrea Zanzotto si trova sulla linea di confine fra Trevigiano e Bellunese ed è quest'ultima l'area in cui la parlata si è conservata abbastanza vicina a quello che era l'«Antico Trivigiano». Ed è qui subito da sottolineare il compiacimento del nostro poeta ad esprimersi in dialetto, anche con cadenze marcatamente venete e quindi a loro modo canterine. Appare qui di funzionale puntualità la citazione di un passo di un'altra sua intervista³.

Alla domanda su quale era stato il suo rapporto con la cultura popolare e in particolare col suo armamentario sapienziale egli dà questa risposta:

In generale di accoglimento, al di là degli aspetti grotteschi e superstiziosi. A ben vedere in tutti i proverbi esiste un antico strato, non scevro pur in certa contraddittorietà di un sano buon senso, su cui la società si sosteneva con risvolti di stoico fatalismo. Io stesso mi sono trovato talvolta nell'opportunità di usare qualche proverbio particolarmente gustoso a rinforzo delle mie argomentazioni; anche forse con un certo compiacimento nel mettermi in linea oltre che col sapere comune con un senso ancestrale⁴.

Era infatti nel suo caso proverbiale – si perdoni qui il gioco di parole – ricorrere a proverbi, soprattutto di natura stagionale e, in particolare, soffrendo di meteoropatia, come egli stesso ammetteva, meteorologica: così per il confronto di luce e oscurità coi detti *da Nadal al pas de 'n gal*, *da Pasqueta mèda oreta* (a Natale il passo di un gallo, a Pasquetta mezz'oretta), a cui io aggiungevo *da San Biasi do ore squasi* (a San Biagio quasi due ore)⁵, oppure *le dornade le se scurta e 'l fret al se slònga* (le giornate si accorciano e il freddo si allunga) e di converso *le dornade le se slònga e 'l fret al se scurta* (le giornate si allungano e il freddo si riduce).

Citava poi spesso la leggenda riferentesi al periodo solitamente più freddo dei *di de la merla* (i giorni della merla), nel cuore di gennaio, o delle inclemen-

² Cfr. *Cinquantésimo congresso del P.E.N. Club a Lugano*, intervento trasmesso e riportato da «Azione», 14 maggio 1987, p. 7.

³ Cfr. *La "Dama Bizzarra", i nuovi paesaggi e altre cose – Intervista ad Andrea Zanzotto di Luciano Cecchinel*, «Autografo», 46, anno XIX, 2011, pp. 191-196.

⁴ *Ibidem*.

⁵ San Biagio è uno dei patroni del mio paese, Lago.

ti stranezze di fine giugno popolarmente motivate attraverso la storia della *mare de San Piero* (madre di San Pietro).

Molte altre erano le asserzioni di natura popolare che si compiaceva di richiamare e fra esse molte colorite espressioni di dialetto aulicamente italianizzato del mitico Nino Mura, per lui quasi una piccola Bibbia dei poveri, le cui citazioni gli risultavano, nel loro quasi metafisico stoicismo, particolarmente lenitive nei momenti di maggior depressione. Il dialetto – sosteneva Zanzotto – è in generale una realtà puntiforme, nella fattispecie territoriale, di comunità un po' marginali.

Ed è un fatto che il dialetto, legato generalmente soprattutto a funzioni pragmatiche, si caratterizza come linguaggio prevalentemente referenziale. Si è invece di fronte ad una carenza di termini astratti: quelli esistenti sono perlopiù calati come superstrato ad opera soprattutto della catechesi religiosa o attraverso il rapporto, peraltro ostico, con la giustizia. Si impone pertanto non di rado la necessità di metaforizzare termini di uso comunemente referenziale o di ricorrere a perifrasi: fra queste possono darsi delle collusioni ma, in regime di eccessiva insistenza, anche delle collisioni. In molti casi la penuria di quei termini, caratteristica del dialetto della zona montana veneta, induce alla rinuncia ad esprimere certi contenuti.

Risulta infine meno innaturale sentire l'italiano come lingua del cambiamento e quindi della possibile sperimentazione. L'italiano, in un'Italia dalle forti colorazioni regionali, si può sentire come una lingua di tutti e quindi anche di nessuno.

L'inserzione del superstrato è poi molto meno distonico che nel dialetto, dove ingenera spesso frizioni da scintille, seppur certo lessico della tecnologia è divenuto di uso abbastanza comune (pensiamo qui all'uso zanzottiano di termini come «moviole» (*Filò*), «telex» (*Mistierò*), «cosmorama» e «cast» in *Sarlot e Jijeto* (*Idioma*) e altresì in *Co l'è mort la Toti*, sempre di *Idioma*, «fonografo» (tradotto peraltro con «grammofono»). E, inaspettato, in *E s'ciao* di *Idioma*, «queimada brasileira», un prestito che sa più di lusso che di necessità, anche se in traduzione è riportato tale e quale.

Il codice dialettale, quale aspetto peculiarmente legato alla *langue*, ha una forza che si direbbe capace di conservarsi in modo autonomo e trasmettersi nel tempo. Il fatto stesso di essere il significante di una cultura che ha avuto vigore millenario attraverso una continuità dai caratteri prevalentemente statici ha conferito a quel linguaggio un qualcosa di astorico e atemporale. Certo, dove si tratta di tentativo poetico, deve in qualche modo imporsi l'atto creativo ma vigerà comunque, assai più che in italiano, la tendenza a servire la *langue*, quale assetto stratificato e articolato; per dirla con una recente e felice dizione zanzottiana, «conglomerato». Se poi in lingua il poeta si esprime spesso trasgressivamente rispetto ai canoni comuni d'uso, in termini di paratassi, l'andamento paratattico che si registra nella sua espressione in dialetto è di naturale ossequio alle caratteristiche d'uso di quel codice.

Sembra che egli si curi di parlare, oltre che nel rispetto complessivo del lessico, anche in quello delle costruzioni logico-sintattiche, che sono le prime a ri-

sultare consunte o desuete nell'uso sempre più frusto di un dialetto esposto alle ingressioni, oltre che dell'italiano, di *koinè* venete sempre meno contenibili. In sottordine a questa posizione si possono qualificare le emergenze di *Filò* «femenon-fenomeno» e «ipnoLondra» veicolate da un senso e forse anche compiacimento inventivo, che è tipico del suo geniale uso della lingua. Ed è qui da sottolineare che Zanzotto ha assunto il dialetto altotrivigiano da un livello sincronico di garanzia abbastanza puristica, quale quello della prima metà del Novecento.

Se poi in poesia si sottomette il linguaggio alle pastoie della prosodia, sembra che il poeta si sia indotto a limitare al massimo la violenza della metrica o della rima sulla lingua del parlato: hanno rilevanza semmai l'assonanza, l'allitterazione ed altri aspetti fonico-ritmici. E poco spazio hanno altresì i neologismi, che compaiono laddove riaffiora il parlante «totale», manifestandosi con terminazioni che vengono assunte in modo automatico come pienamente ortodosse.

In (*E po', mucì*) («E poi, silenzio») de *Il Galateo in Bosco*, sulle terminazioni in -èr, -èra comuni nel dialetto veneto, come in «*Schegazèr, pissazhèr*» («Cacone, piscione»), la notazione di volgarità – se il dialetto può anche essere spregiativamente qualificato lingua del volgo – si sussume in autenticità.

Ma ecco una parte dell'allocuzione del poeta al dialetto in *Filò*, assai illuminante sul suo rapporto-difficoltà col codice primigenio:

E cussì ò scrit, no so né che, né con, né cossa,
 e de là me son ris'cià, picolà in fora,
 fin a cavar su da chissà onde
 fin a sforzarme co 'sta secia sbusada
 co 'sto tamiso de maja ramai massa larga
 a cavar su 'l parlar vècio, 'sto qua che sentì ades,
 quel che par mi l'è de la testa-tera,
 creda acqua piera léda
 dréta intiera tajada intorcolada
 mai vista ben mai tocada co man né rebaltada,
 tera che se móf da sote tera
 e che scriver me à fat senpre paura
 anca si l'ò parlà-parlada
 da senpre, dala matina a la sera al sòn de not⁶.

⁶ «Così ho scritto, non so né che, né come, né cosa, / e di là ho arrischiato, mi sono spenzolato fuori, / fino a cavar su da chissà dove / fino a sforzarmi con questo secchio bucato / con questo setaccio dalla maglia ormai troppo larga / a cavar su il dialetto vecchio, questo che sentite adesso, / che per me è della testa-terra, / creta, acqua, pietra limo / dritta intera tagliata contorta / mai veduta bene mai toccata con mano né rovesciata, / terra che si muove da sotterra / e che scrivere mi ha fatto sempre paura / anche se l'ho parlato-parlata / da sempre, dalla mattina alla sera al sonno notturno». Andrea Zanzotto, *Filò*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976, pp. 65-66 (ora in Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gianmario Villalta, con due saggi introduttivi di Stefano Agosti e Ferdinando Bandini, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999, p. 518).

In riferimento al suo usare il dialetto, sembrano a questo punto già capitali quel suo «devo» e *e no tu me basta* («tu non mi basti») seguito a breve distanza dalla domanda *Parché no me bàstetu?* («Perché non mi basti?»), sotto cui si possono leggere rispettivamente le implicazioni della necessità e dell'insufficienza. E significativo in questa direzione è anche il fatto che egli abbia iniziato ad usare il dialetto in poesia negli anni '70, assai tardi quindi all'interno del suo percorso di scrittura, che si era già affermato da decenni su livelli di eccellenza in lingua. Secondo Luigi Milone peraltro il mancato uso antecedente del dialetto è riferibile all'espunzione nella sua prima produzione della categoria-uomo per il senso di rigetto determinatogli dalla guerra che aveva attraversato.

Ma sotto quelle due espressioni si può leggere anche un senso di rispetto per la sua lingua d'imprinting. Egli *deve* perché capisce che per certe tematiche il dialetto può essere lingua d'eccellenza (ma in *Filò* il «devo» va altresì collegato al rinvenire di una «*dia*», la *testa-tera* che è anche del Casanova); d'altro canto *esso non gli basta* verosimilmente anche perché non intende profanarlo con mescolanze che sente ad esso aliene. L'espressione che egli richiama da Lucrezio in *Filò*, che *non, nisi parendo, vincitur* [è vinta soltanto (alle sue leggi) obbedendo] consente di pensare che quanto egli dice per la «natura» valga anche per il dialetto, come se vi sia «naturalmente» inscritto, quasi prorompente scaturigine.

In sintesi, si legge in tutto ciò una posizione netta rispetto all'uso del dialetto in poesia: il dialetto deve essere lingua preferenziale rispetto a certi contenuti e d'altro canto limitativa, perché con il suo tramite non si può dire tutto e quindi fare di tutto. Consentaneamente a questo, si nota nella sua espressione poetica in dialetto una piena fedeltà alla tradizione nel ricorso a modi di dire come *desmat e desbòn* («per finta e sul serio») e *no so che, né con, né cosa* («non so né che, né come, né cosa») o *sti posti de cine* («questi luoghi di cinema»), per non usare la parola cinema che era poco usata nel parlare comune.

Il poeta parla (vuol parlare?) in fondo come un vecchio di paese (e maestro di filò) solo – e anche in quanto tale – acculturato (e qui è puntualmente esemplificativa l'espressione *bar de roe de l'Horeb* («cespugli di rovi dell'Horeb»), acculturato sì, ma quasi solo un po' più dei suoi uditori, e come al di qua della finzione del monologo, che andrebbe in parte a contraddizione del senso della tradizione del filò. A questo proposito è da dire che egli era un grande affabulatore e si compiacceva di ripetere ad oltranza episodi di un passato che non voleva «passato» senza lasciare delle vestigia: era un po' il suo modo di farlo rivivere e ad un tempo di riviverlo.

Certo si rinvengono qua e là delle trasgressioni all'uso lessicale e sintattico del dialetto ma sono sempre eccezioni patenti e in quanto tali di piena conferma alla regola. Il sintagma *ventar de le stele* («tirar vento di stelle») di *Filò* suona già come una delle poche divaricazioni nel suo porsi come affine al procedere poetante ellittico in lingua. Ci sono poi le asserzioni cumulative ad espansione concettuale, peraltro tipiche del dialetto che da *langue* si fa *parole* nell'espressione dei narratori tesi a impressionare gli uditori: *drèta intiera tajada intorcolada*

(«dritta intera tagliata contorta»), *caoreta fedeta soreleta* («capretta, pecorella, sorellina») o *testa-tera* («testa-terra»), *brusa-stusa* («brucia, spagne») in *Filò* e poi in *E sciao (E amen)* di *Idioma: pèrs, strazhà, sacagnà* («perso, dissipato, acciaccato») e ancora nello stesso testo *a fruzhar, furigar, far gatarigole* («a tacchignare, rovistare, far solletico») e la lunga successione *O bosch: cuiera, casseleta...* («O bosco: aiola d'orto, cassetina») / *sachet...* («sacca») / *cavéi...* («capelli») / *tirache...* («bretelle») / *sangue inpetri...* («sangue coagulato»).

Tutte espressioni che si pongono come forzature a fini di concettualizzazione o tentativi di allusione/avvicinamento ad una realtà polivalente e sfuggente, in qualche caso ai limiti dello psicoanalitico. Il poeta è ben consapevole di esporci col dialetto nel suo «essere primigenio», intatto, quasi veicolo di una natura che non è venuta a contatto con una cultura, quantomeno con una cultura alta.

Già si può cogliere un discrimine, per quanto attutito, nei recitativi di *Filò* per il Casanova di Fellini. Qui il simil-artificiale veneziano non è lingua naturale per Zanzotto: se pur è dialetto dell'area veneta, il poeta lo sente lingua *altra*, per certi aspetti antitetica e quasi ostile, in quanto è il codice che, veicolato dal mercantilismo, è stato per ragioni di parità uno degli agenti primari di contaminazione e corrosione dell'altotrevigiano. È inevitabile a questo punto osservare che *l'Egloga di Morèl*, che sembra sia opera di un avvocato della zona coneglianese di circa tre secoli fa, presenta un dialetto ben più duro dell'alto trevigiano attuale e anche più che nelle sue maggiormente ostiche manifestazioni di area bellunese.

E quindi per Zanzotto il dialetto può essere, quasi come l'italiano, lingua della sperimentazione: lingua che suona come una lusinga all'orecchio del parlante alto trevigiano, per cui gli stessi termini del *petèl*, sottocodice da vezzeggiamento (*bau-sète*, che qui compare come formula di sorpresa, ma in altri luoghi *bumba* per acqua, *ate* per latte, *muci* per silenzio ecc. in funzione infantile), quasi non si distinguono dagli altri termini, tanto suona di per sé 'vezzeggiato' il veneziano.

Nella sua produzione in dialetto i termini nuovi sono ben evidenti e quindi si caratterizzano in chiave di sovrapposizione più che di contaminazione, in quanto sono patentemente di superstrato: *irata sphinx, laguna... lacuna, Basilissa Rèitia, Dia, λόγος ερχόμενος, quidvis amplius omnibus, che non nisi parendo vincitur, alba pratalia*.

Se poi ci si sofferma sull'irruzione del termine «telex», di *Mistieròi*, esso sembra usato in diretta funzione oppositiva a quella cultura, per cui se ne può rinvenire un'incrostazione ironica. Così pure in «*cliché*», prestito di lusso evidente, di *E sciao* in *Idioma*, che, riferito al Montello a significare un suo parallelismo col poeta Cecco Ceccogiato, è usato in forma di ironia amara.

Si coglie poi come sintomatica per l'asserzione in corso la citazione di Leopardi, nome classico ed aulico che evidentemente Zanzotto non vuole far irrompere in una lingua umile e che surroga col ricorso a una perifrasi che è anche un'antonomasia, riferendosi a colui che è diventato per eccellenza il poeta della ginestra: *al libro de la Ginestra* e, più avanti, *quel senpre de la Ginestra*.

Ancora sintomatiche riguardo all'uso del dialetto appaiono le già citate espressioni *e no tu me basta* e *parché no me bàstetu* di *Filò* e il *devo* corsivo dell'excurus per il Cinquantesimo congresso di Lugano. Vi emergono decisamente due aspetti di consapevolezza: quello di non riuscire o almeno di non voler dire tutto attraverso il codice locale e quello dell'uso del dialetto come occorrenza particolare al limite dell'inderogabilità.

È infine significativo come non compaiano mescolanze con l'italiano corrente, verosimilmente sentito come, per infausto sussistere parallelo, il maggior agente di corruzione del dialetto arcaico di cui il poeta si sente *medium* di conservazione.

Dal punto di vista della sintassi, salta subito all'occhio la rarità delle frasi subordinate. È da dire che nel dialetto altotrivigiano quella che in italiano è la subordinata temporale in regime di anteriorità, in dialetto è frase principale e che, invece, quella che in italiano è la principale in dialetto è una coordinata, con l'indicazione avverbale temporale *pò* («poi»); analogamente avviene per la subordinata causale laddove la coordinata ha per indicatore un *lora* di valore conclusivo. La coordinazione ha luogo primariamente col funzionale «e» ma abbastanza spesso in ragione di antitesi con il «ma». In tema di subordinate si nota innanzi tutta la consuetudine dell'oggettiva introdotta dal «che», ripreso anche, specie in *Filò*, in chiave anaforica insistita.

Sono peraltro discretamente frequenti, ma comunque ancora in aria di eccezioni che confermano una regola, le subordinate condizionali e concessive, queste ultime introdotte prevalentemente da *anca se* (anche se) ma, in qualche caso, in un modo più vicino ad un italiano che doveva essere evidentemente peculiare della sua zona, con *siben* (sebbene).

Un discorso particolare potrebbe esser fatto per le frequenti interrogative che, in relazione ai contenuti, fanno pensare ad un rimpianto/annaspamento verso le vestigia di un passato negato dal presente.

Per quanto riguarda il codice retorico, sono, in linea col rispetto del parlato dialettale, assai più frequenti le similitudini delle metafore. In *Filò*, per esempio, *cofà bue* («come piaghe») *fa ale de pavéi* («come ali di farfalle»), *come i but a la verta* («come i germogli a primavera»), *fa 'n burlo* («come una trottola»), *cofà cavéi de strighe* («come capelli di streghe»), *cofà bestiola* («come vaccherella»), *cofà na tata in cuna* («come bambinetta nella culla»), *cofà l'ingrespadura* («come l'incresparsi») – queste ultime tre usate in insistita successione anaforica –, *fa 'n most o 'n vinel* («come un mosto o un vinello»), *cofà na branca / de fien* («come una manciata / di fieno»), *cofà cior par revèrs, par strolt* («come prendere a rovescio, per obliquo»), *deventà squasi 'n zhoc de pionbo* («divenuto quasi un ceppo di piombo»), *fondo come 'n basar* («fondo come un baciare»). Poi *fa 'n mus pavan* («come una mutria padovana») in *E s'ciao* («E amen») di *Idioma*.

Rare le metafore: il dialetto è *secia sbusada* («secchio bucato») e *tamiso de maja ramai massa larga* («setaccio dalla maglia ormai troppo larga»), in cui allignano rispettivamente il senso di perdita e il senso di salvare in purezza. C'è poi una serie di metafore «a scalare»: i già citati *caoreta fedeta soreleta* («capretta pecorel-

la sorellina»), espressione riferita alla terra e fenomeno che si osserva anche per gli allineamenti di termini ad accrescimento semantico: anche questo è un procedimento tipico del suo comporre in lingua, ma qui è poco comune: *intossegada*, *scassada*, *rosegada*, *castrada* («intossicata, sconsigliata, rosicchiata, castrata»).

E altre metafore: *zhus col gos pien* («gufi dal gozzo vuoto»), *schèi slacain* («occhi lumacosi»), *boca che (no) parla, réce che (no) sente, / mente che (no) pensa divinamente* («bocca che (non) parla, orecchi che (non) sentono, mente che (non) pensa divinamente»), *oci de bisca / de basilissa* («occhi di biscia / di sovrana»).

In *Mistieròi*, partendo da un semplice paragone, *no l'è pi de la so onbria* («non è più della sua ombra»), troviamo *tendra fa molena* («tenera come mollica»), *che 'l brusa come sólfer* («che come zolfo brucia»), *i pararàe bestie* («semberebbero bestie»), *i è cofà na società segreta* («che formano tra loro quasi una società segreta»), *cofà le ciacole a filò* («come le chiacchiere nelle veglie»), *l'é 'n destin cofà l'amor / o 'n fiol o la so ora co la vien* («è un destino come l'amore / o un figlio o l'ora nostra quando viene»). Anche qui assai meno numerose, in linea con le caratteristiche del parlato dialettale e segno di un gradino ulteriore nella direzione dello sperimentalismo, le metafore: il già citato *telex* per «evocazione», *mus* per «uomo», *car* per «nave», *soramànego* per «abilità», *paneta* per «colpo, botta» e per ulteriore incrostazione «disgrazia», *sior'Ana* per «fame». È da sottolineare che le ultime tre sono direttamente prese dal gergo rustico e quindi non riferibili in forma diretta al crogiolo creativo del poeta. Desunta dal linguaggio gergale appare anche la sineddoche *mostaz*, che ha due occorrenze. Nel rispetto dello scorrere della lingua compare un parallelismo in *Femene che le lava*: l'acqua che scorre su panni lavati è parallela al tempo che porta via la vita. A questo proposito, sarebbe certo un'operazione di interesse riuscire a sceverare tra le similitudini e le metafore riferibili a desunzioni del parlato popolare e quelle di conio del poeta.

Un discorso a parte va comunque fatto per *Mistieròi*.

Se qualsiasi tipo di poesia ha pur sempre uno spessore antropologico, dato che mette in gioco le radici profonde dell'uomo, certo questo poemetto è per vocazione antropologico in misura più marcata di altre espressioni poetiche. Vi affiorano oltre a vari modi di vivere, di pensare, di parlare del tempo trascorso, anche vari elementi di civiltà materiale: coi piccoli lavori vengono in primo piano oggetti e attrezzi, con le loro funzioni d'uso.

Gli emittenti li potremmo a volte definire «interni» (con i lavoratori che parlano di se stessi) o «esterni» (con il poeta che rivolge lo sguardo alla loro desueta realtà).

Da un punto di vista etnologico appaiono più realistici i quadretti nei quali i lavoratori parlano in prima persona: si ha qui talvolta l'impressione di leggere la risposta alla domanda di un'intervista oppure la registrazione di un soliloquio.

In termini complessivi – pur se il ritorno alle premesse può suonare artificioso nella costruzione del discorso – si può dire che la creatività di Zanzotto poeta in dialetto tende ad esplicarsi rispettosamente all'interno di quello che ci si permette qui di chiamare zanzottianamente «conglomerato della *langue*». E si

può anche infine dire che il dialetto, pur nella considerazione delle allocuzioni *e no tu me basta* e *Parché no me bastetu*, risulta bastevole all'intento comunicativo situazionale del poeta. Laddove egli esprime, talvolta per perifrasi, il senso interdettogli dalla carenza del termine astratto, accrescendo il potenziale di allusività, veicolo in fondo anch'esso del profumo della poesia. Per cui l'interrogativo *Parché no me bàstetu?*, pur nella pluralità delle lingue usate, ci fa pensare al dialetto stesso come ad un'eccezione, similmente all'inglese o al francese ancor più eccezionalmente usati, e va pertanto a riguardare soprattutto il suo complessivo e vastissimo tirocinio di poeta che ha investito in grande prevalenza in lingua, in ordine all'alto cimento mirabilmente sostenuto col sublime della letteratura. E questo secondo le potenzialità che gli venivano da una cultura portentosa, che, oltre a moltiplicargli sul crogiolo di una già accessissima sensibilità i cespiti di ispirazione, lo metteva normalmente in grado di parlare con i religiosi come un teologo, coi pensatori come un filosofo, con gli scienziati come un uomo di scienza.

Si è fin qui seguito un itinerario di analisi basato sui tempi di pubblicazione delle opere in dialetto ma se si dovesse percorrere l'itinerario secondo i tempi di scrittura, questi risultano in relativa contraddizione con quanto espresso dal poeta nelle opere fin qui citate e con quanto è parso deducibile all'interno delle considerazioni condotte gli *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto*: un testo non finito, composto a più riprese, fra il 1969 e il 1971, e riemerso dalla sistemazione di alcune carte autografe quando il poeta era ancora in vita, agli inizi del 2000⁷. Lo scritto, pubblicato nel 2001 e che io, pur avendone conosciuto il curatore, Michele Bordin, non avevo letto, dato che proprio in quell'anno era accaduta una mia irreparabile perdita familiare, risulta a questo punto affatto sorprendente – e penso non solo per me – in ordine al senso della scelta degli anni '70 del poeta di ampliare la sua ricerca espressiva attraverso il ricorso al dialetto della sua Pieve di Soligo.

Per quanto mi riguarda, devo dire che la lettura a cui Elena Sbrojavacca mi ha «costretto» a sorpresa con l'«anodina» richiesta in quel di Ca' Foscari⁸ di qualcuno che sapesse leggere l'altotrivigiano mi ha, parola dietro parola, lasciato esterrefatto e di seguito, con la sua analisi, decisamente spiazzato per quanto riguarda la posizione che io avevo sedimentato rispetto all'uso di lingua e dialetto del nostro grande poeta, sulla scia, oltre che delle sue osservazioni in precedenza citate, delle lunghe consuetudinarie conversazioni. Ora il mio «pezzo» si concluderà, secondo un decorso un po' «giallistico» con un finale inatteso, inevitabile effetto di quella sorpresa, chissà se pensata, dati i tempi di sedimentazione e pubblicazione di *Filò*, *Idioma* e degli *Appunti e abbozzi per un'e-*

⁷ Cfr. Michele Bordin, *Morte e rinascita del vecio parlar, gli inediti Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto di Andrea Zanzotto*, «Autografo», 2001, 46, pp. 19-48.

⁸ L'occasione fu l'ultima lezione tenuta dal Professor Gibellini dedicata a studi e letture di testi di letteratura in dialetto.

cloga in dialetto sulla fine del dialetto, dallo stesso poeta. Nel qual caso potremmo dire architettata.

Il saggio di Michele Bordin viene ripreso da Elena Sbrojavacca, dottoressa di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, nel suo illuminante lavoro sugli «*Appunti e abbozzi per un'egloga in dialetto sulla fine del dialetto*» a «*Filò*»: *Andrea Zanzotto nel «posterno eterno»*⁹.

La studiosa veneta mette l'accento su come l'opera dialettale di Zanzotto sia

costellata di riferimenti al mondo della sessualità: da una parte perché la ricerca delle radici è ricerca del femminile in quanto materno, del principio generatore che dà vita, non privo di connotati divini – si pensi alla Dea del *Filò*; dall'altra perché il soggetto poetante si configura come paralizzato, abulico e infecondo sul piano espressivo: queste immagini di organi sessuali inerti che si moltiplicano negli *Abbozzi* rimandano ai suoi tentativi falliti di afferrare la lingua giusta che generi la realtà circostante.

Anche l'immagine, contenuta nella terza parte, del poeta che passa col falchetto in mezzo ai campi e ai sentieri impervi, collega gli *Appunti* a *Filò*, in cui l'idioma sarà paragonato alla manciata di fieno appena tagliata: *parlar poret, da poret, ma s'cèt / ma fis, ma tòch, cofà 'na branca de fien 'pena segà* («parlare povero, da poveri, ma schietto / ma fitto, ma denso come una manciata / di fieno appena tagliato»).

Il dialogo a questo punto si spegne, l'io lirico si lancia in un monologo in cui lamenta l'impossibilità di continuare ad utilizzare un parlare che non è nemmeno autentico come sembra e, soprattutto, non gli appartiene più: *gnanca ti tu sé el me vero dir / che stente che sbrisse che me incionpe*¹⁰; ma egli arriva tuttavia ad ammettere che la scoperta del dialetto gli ha fatto capire che c'era qualcosa di fasullo in tutta la sua produzione in italiano. Sul finale – se così si può dire per un testo incompleto – dell'ecloga, il poeta conclude che forse la sua vera lingua, quella che gli avrebbe concesso di «scrivere bene», non è ancora mai nata. Questo accenno alla possibilità di una lingua nuova, più vera, rimanda all'ideale utopistico che delineerà in *Filò*: *se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi / inte 'n parlar che sarà un par tutti*, («si accenderanno i nostri mille parlari e pensieri nuovi / in un parlare che sarà uno per tutti»¹¹).

Ciò fa pensare ad un'evoluzione del pensiero del poeta di fronte alla scelta d'impiego poetico di dialetto e lingua: in questa analisi a posteriori quelle che potevano parere delle petizioni di principio assumono l'aura dell'indistinto, quali pulsioni di un continuo brancolamento/annaspamento all'attingere la «sua» lingua assoluta per la poesia. I seguenti passaggi di quest'abbozzo d'egloga, che

⁹ Elena Sbrojavacca, *Dagli «Appunti e abbozzi per un'egloga in dialetto sulla fine del dialetto» a «Filò»: Andrea Zanzotto nel «posterno eterno»*, in «Letteratura e dialetti», VIII, 2015, pp. 41-50.

¹⁰ «nemmeno tu sei la mia vera lingua / che stento che scivolo che inciampo» (ivi).

¹¹ A. Zanzotto, *Filò* cit., p. 83.

risale al 1969-1971, sono decisamente rivelatori, oltre ad essere precursori, grazie alle evidenti anticipazioni:

'Des che passa via e mor anca 'l talian
se tuti do conpagni, par che lu 'l te fae tra via
in te la scoazhèra, e invezhe anca lu va,
come che tut va, 'l fradel porecan mai scrit
e quel paron.

Ciao, è tut finì, no te doperarò pi (scrit)
(ma chi sa... se vedarà...)¹²

Proposito, incerto, che il poeta, forte di questa occulta sperimentazione, su cui affonderà la penna, fortunatamente disattenderà.

E più avanti, come in un soprassalto:

Ades cussì tardi, me incòrde che fursi - son qua in fursi, in brusa /
no l'era 'l toscan al me parlar. O' - l'oil, 'l me parlar?
senpre stentà a girar co quel, pi dur, pi pien, pi vèrt
desnoselà via, ò-e senpre sbalià? Te cate almanco adès
par dirte che no tu finis?¹³

E poi, col benefico/malefico di un dubbio esiziale:

Me incòrde ades che fae fadiga a parlarte
che gnanca ti no tu se 'l me vero dir
che stente che sbrisse che me incionpe
o che vae massa dó, massa sguèlt, massa gnent
in te 'l to sghirlo che me stornis che no me s'ciaris
anca se 'l par ciaro, che 'l me stròpa in boca
tut intant che 'l sbrode fòra.
No, no, pai fòs, pai prà, pai crep pai calivi
no par i trói scondesti no par stele inpizhade?
massa forte
su pa 'l nas tut va,
e pi che dighe e move 'l gargat

¹² «Adesso che trascorre e muore anche l'italiano / siete entrambi uguali, perché lui possa farti buttar via / nell'immondezzaio, e invece anche lui se ne va, / come tutto passa, il fratello disgraziato e mai scritto / e quello [che la faceva da] padrone. // Ciao, è tutto finito, non ti adopererò più (scritto) / (ma chissà... si vedrà...)» (ivi, II).

¹³ Cfr. M. Bordin, *Morte e rinascita del vecio parlar, gli inediti. Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto di Andrea Zanzotto* cit., II: «Adesso, così tardi, mi ricordo che forse [-] sono qui in forse sull'orlo / non era il toscano la mia lingua.. Ho [-] l'oil, la mia lingua? / sempre fatto fatica a esprimermi con quello, più duro, più pieno, più aperto / snocciolato via, ho scritto sempre sbagliato? Ti ritrovo almeno adesso / per dirti che stai morendo?», p. 12.

come che 'l fusse broà, broent, 'sto dir e gnent
 a la to mort e smort ciaro che son de dir
 no ciapè pi. No ciaparò mai pi, gnanca in te 'n s'ciantis
 in te 'n poc
 in te 'n gnent
 panigasse
 zhisile

e ades capisse parché
 che senpre ghe n'era calcossa desmat
 in te quel che scrivee in italian.

No l'era quella la me lengua 'l me parlar
 l'era n'altro «sistema» de son, de sussuro,
 n'altro sistema quel del me dialeto
 ghe n'é poche tronche in italian
 poche consonanti in fin – e no so, no cate pi gnent.

Ma quala po' sariela stata la me vera lengua
 Quela che me varie fat scriver ben?
 O 'na lengua che varie podest nasse
 E no l'è nassesta mai?¹⁴

Singularissima la notazione che «ci sono poche parole tronche in italiano / poche consonanti alla fine»: il che fa pensare – è il caso di dire *ante litteram*, dato che questa proposizione è del 1971 –, che egli avesse già verificato che, come e forse più che per ogni codice poco usato o almeno non abusato poeticamente, la prosodia dialettale gli potesse offrire il destro per degli inusitati percorsi fonico-ritmici in cui i fenomeni di assonanza e dissonanza dessero particolare vigore formale ai testi.

Si ricorda qui che in più occasioni egli aveva affermato che ciò che indisponne e fa talvolta impazzire i critici di un'opera scritta in un dialetto che non conoscono è non arrivare a capire se certe avvolgenti soluzioni fonico-ritmiche debbano

¹⁴ «- // Mi ricordo adesso che faccio fatica a parlarti [-] REITIA / che nemmeno tu sei la mia lingua / che stento che scivolo che inciampo / o che vado troppo a fondo, troppo velocemente, già mi annullo / nel tuo gorgo che mi stordisce che non mi schiarisce / anche se sembra chiaro, che mi tappa la bocca / tutto proprio mentre sembra che ne sbrodoli fuori. / No, no attraverso burroni attraverso nebbie / non attraverso i sentieri nascosti non attraverso stelle accese? / troppo velocemente / su per il naso tutto va, / e quanto più dico e muovo la gola / come se fossi ustionata, rovente questa lingua e niente / mentre stai morendo e io mi esaurisco a parlare / afferro più, afferrerò mai più, nemmeno in un lampo / in un poco / in un niente // rondini / passerii // e adesso capisco perché / sempre c'era qualcosa di fasullo / in quello che scrivevo in italiano. // Non era quella la mia lingua il mio parlare / era un altro “sistema” di suoni, di risonanze, / un altro “sistema” quello del mio dialetto / ci sono poche parole tronche in italiano / poche [con] consonanti alla fine – e non so più niente. Ma quale sarebbe poi stata la mia vera lingua? / quella che mi avrebbe fatto scrivere bene? / l'oc o l'oil, forse? / O una lingua che sarebbe potuta nascere / e non è nata mai?» (ivi, IV). M. Bordin, *Morte e rinascita del vecio parlar*, p. 13.

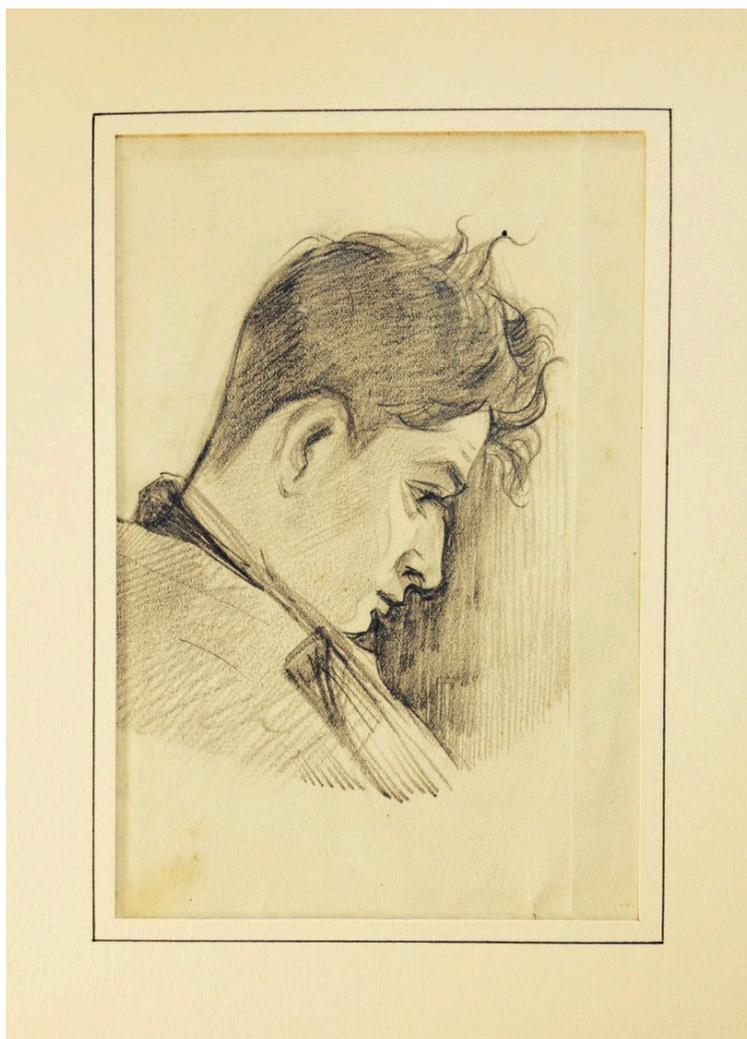
andare attribuite alla bravura del poeta e non invece a delle peculiarità intrinseche del codice. E tale notazione sulle tronche e di qui sulla carenza di consonanti alla fine delle parole fa pensare soprattutto alle lingue anglosassoni e in particolare all'inglese che egli, sorprendentemente – e, alla luce di quanto detto, non solo complice la depressione – sceglierà come codice privilegiato per gli haiku¹⁵.

A questo punto si evincerebbe ad ogni modo, secondo quanto ancora notato da Elena Sbrojavacca, che:

Zanzotto non può smettere di invocare la sua «vera lengua», e continuare a cercarla, come una cengia a cui fare affidamento mentre scala, nella nebbia, un'impervia parete rocciosa. Così resiste, aggrappato a queste parole del passato che tendono a scomparire, anche se la fiducia nel potere dell'idioma è ancora scarsa, e il componimento si conclude – senza finire – con l'inquietante immagine della Morte che lo osserva, in attesa¹⁶.

¹⁵ A. Zanzotto, *Haiku for a season / per una stagione*, a cura di Anna Secco e Patrick Barron, Chicago and London, University of Chicago Press, 2012.

¹⁶ E. Sbrojavacca, *Dagli «Appunti e abbozzi per un'egloga in dialetto sulla fine del dialetto» a «Filò» cit.*, p. 44.



Ritratto di Andrea Zanzotto realizzato dal padre Giovanni (fine anni Trenta).

LA LETTERA SCRITTURALE. LA TRADUZIONE DELL'INCONSCIO COME INCONTRO CON L'OGGETTO

Alberto Russo Previtali

1. *L'opera letteraria come traduzione. Le due concezioni lacaniane della lettera*

In quel momento fondamentale nell'invenzione dell'inconscio¹ che è *L'interpretazione dei sogni*, Freud parla della possibilità di comprendere il contenuto latente del sogno nei termini di un lavoro di traduzione e decifrazione:

Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio il contenuto manifesto ci appare come *una traduzione dei pensieri del sogno* in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere caratteri e regole sintattiche, confrontando l'originale e la traduzione. Una volta conosciuti, solo allora i pensieri del sogno ci riescono senz'altro comprensibili. Il contenuto del sogno è dato per così dire *in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno*².

Questo modo di concepire l'interpretazione viene ripreso da Lacan ne *L'Istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, nell'ambito del suo progetto di «ritorno a Freud» attraverso le scoperte della linguistica strutturale. In questo scritto la lettera è concepita come «supporto materiale che il discorso concreto prende dal linguaggio»³, come «struttura essenzialmente localizzata del significante»⁴.

Questa concezione della lettera guida il commento *Una poesia, una visione onirica?* dato da Zanzotto ad uno dei suoi testi più importanti: *Microfilm*.

¹ Occorre «parlare di *invenzione* e non di scoperta dell'inconscio. Freud non scopre ciò che già esisteva, ma inventa qualcosa che non esisteva prima. Un po' come accadde per l'invenzione della ruota o dell'alfabeto»: Massimo Recalcati, *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*, Milano, Mondadori, 2007, p. 2.

² Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899] in *Opere*, vol. 3, a cura di Cesare L. Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1966, p. 257. Il corsivo è nostro.

³ Jaques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud* [1966], in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 496.

⁴ *Ibidem*.

Parliamo di ‘testo’ e di ‘commento’, anche se considerando la particolare natura dell’oggetto ciò risulta problematico: «Non invenzione (e tanto meno “poesia”): ma semplice trascrizione (ammesso che sia possibile) di un sogno»⁵. Sarebbe dunque più appropriato parlare, seguendo questa indicazione, di «narrazione del sogno», nel senso dato da Freud a questa espressione. Ebbene, nella parte iniziale di questa narrazione-commento viene utilizzata l’immagine del sogno come *rebus*, che Lacan riprende nel suo scritto dalla *Traumdeutung*⁶. Nel legame che questo riferimento stabilisce con la prima linea del commento intorno alla trascrizione («Je lisais et après je déchiffrais») viene confermata dall’autore stesso la possibilità di leggere *Microfilm* come una potentissima manifestazione della lettera teorizzata da Lacan nella fase ‘simbolica’ del suo itinerario.

Occorre però pensare in profondità la relazione tra il manifestarsi della lettera e l’interpretazione come decifrazione-traduzione. Si deve cioè innanzitutto evitare di seguire uno schema che pone da un lato il testo come linguaggio-oggetto, e dall’altro l’interpretazione come pratica metalinguistica. Nell’interpretazione analitica questa rassicurante partizione non può sussistere, poiché l’inconscio e le sue formazioni non sono oggetti, ma sono già interpretazioni, decifrazioni cifrate del reale pulsionale, la cui opacità non può tradursi interamente in una forma linguistica⁷. L’inconscio interpreta e traduce nei diversi modi di esistenza del linguaggio. L’analogia percorribile tra il sogno come formazione dell’inconscio e l’interpretazione come traduzione-cifatura può essere estesa parzialmente all’opera letteraria (e quindi alla critica). Tenendo presenti le importanti differenze che, soprattutto a livello articolatorio, sussistono tra testo letterario e formazione di compromesso⁸, possiamo pensare, col sostegno di due famosi passi di Proust, che lavoro del sogno e lavoro letterario attuino in modi diversi, sullo stesso oggetto, la medesima operazione fondamentale:

mi accorgevo che quel libro essenziale, l’unico libro vero, un grande scrittore non ha, nel senso comune della parola, da inventarlo, in quanto esiste già in ognuno di noi, ma *da tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore. [...]* Insomma, quest’arte così complessa è davvero la sola arte viva. Essa soltanto esprime agli altri e mostra a noi stessi la nostra propria vita, la vita che non si può «osservare», le cui apparenze, che osserviamo, debbono *venire tradotte e spesso lette a rovescio, e decifrate con grande fatica*⁹.

⁵ Andrea Zanzotto, *Pasque* [1973], in Id., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 456.

⁶ Cfr. J. Lacan, *L’istanza della lettera nell’inconscio* cit., p. 504. Cfr. S. Freud, *L’interpretazione dei sogni* cit., p. 258.

⁷ Cfr. Jacques-Alain Miller, *L’interprétation à l’envers*, in «La Cause Freudienne» n. 32, 1996.

⁸ Si veda a riguardo Giovanni Bottirotti, *Che cos’è la teoria della letteratura?*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 258-259.

⁹ Marcel Proust, *Il tempo ritrovato* [1927], Torino, Einaudi, 1978, pp. 222 e 228 (il corsivo è nostro).

Possiamo così tornare a *Microfilm*. In un nostro precedente intervento¹⁰ abbiamo condotto una lettura di questo testo-traduzione del trauma seguendo la prospettiva de *L'Istanza della lettera*, cercando però al contempo di mettere in evidenza come, proprio qui, in uno dei punti di più potente manifestazione della lettera nell'itinerario zanzottiano, fosse possibile far emergere in parallelo un'altra, e altrettanto potente, prospettiva interpretativa. Questa prospettiva si apre ancora nel nome della lettera. Si tratta della rilettura che Lacan dà di questo spazio concettuale nell'ultima fase del suo percorso di pensiero, centrata sul registro del reale. Per incontrare questa nuova visione della lettera in tutta la sua forza, occorre muoversi nel testo che inaugura gli *Autres écrits: Lituraterre*. Sovrapponendo i vocaboli latini *litura* (cancellatura) *litorarius* (della riva) e l'inglese *litter* (scarto), Lacan fa emergere qui un'altra *facies* della lettera: un segno irripetibile, completamente assorbito nel proprio consistere, che sfugge all'universale inteso sia come dualità semiotica del segno, che come rimando differenziale tra i significanti. Si tratta di una manifestazione puramente scritturale, concepibile come traccia, resto, scarto, prodotti da un gesto calligrafico in cui «il singolare della mano schiaccia l'universale»¹¹. L'impossibile del reale trova qui traduzione nel regime dell'incontro, della *tuché*¹² con l'oggetto, di cui qualcosa riesce ad incidersi nel significante, erodendone la potenza universalizzante¹³.

Nell'itinerario di Zanzotto, *Microfilm* anticipa un'incidenza delle manifestazioni riferibili alla lettera scritturale, che, come già abbiamo avuto modo di mostrare sommariamente, si dispiegano in tutta la loro profondità nell'ultima fase¹⁴. Con il presente intervento ci proponiamo di offrire una presentazione più approfondita della centralità di queste manifestazioni. Cercheremo di realizzare una ricognizione dei punti più densi in cui questa seconda concezione della lettera si rivela come la visione del linguaggio in cui la testualità è venuta a prodursi. Affinché questa ricognizione possa penetrare il più possibile nelle ragioni profonde (soggettive e sistemiche) di questa strategia di traduzione del reale, indagheremo anche le manifestazioni che, fin da *Dietro il paesaggio*, possono leggersi, in linea con l'esempio di *Microfilm*, come sue anticipazioni *in nuce*.

¹⁰ Cfr. Alberto Russo, *La lingua francese e la lettera. «Microfilm» di Andrea Zanzotto*, in «Rencontres», numero unico, 2012-2013, pp. 67-79.

¹¹ Cfr. J. Lacan, *Lituraterre* [1971], in J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 16 (trad. it. J. Lacan, *Lituraterre*, in *Altri scritti*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2013, p. 14).

¹² Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1973], Torino, Einaudi, 1979.

¹³ È quanto mostra, secondo Lacan, «l'equivoco con cui Joyce [...] scivola da a *letter*, a a *litter*. Traduco: da una lettera a una spazzatura » (J. Lacan, *Lituraterre* cit., p. 11 (trad. it, p. 9).

¹⁴ Cfr. A. Russo, *Zanzotto e la psicoanalisi lacaniana. Dal simbolico al reale*, in Donatella Favaretto e Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Andrea Zanzotto*, Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, n.s., III, 2014.

2. *L'agalma del nome proprio*

Nella fase che va da *Dietro il paesaggio* a *IX Ecloghe*, caratterizzata, secondo un sapere critico ormai consolidato, da un contesto enunciativo dominato dall'iperletterarietà e dalla fusione io-paesaggio (in crisi progressiva), va osservato con attenzione l'uso di *senhals* per la nominazione di luoghi investiti libidicamente dal soggetto. Si tratta, come scrive l'autore, di «nomi veri o fittizi di località»¹⁵. L'esibita indecidibilità referenziale di questi nomi si realizza nella valorizzazione del loro statuto di nomi propri. Il nome proprio, per il fatto di mostrare un'aderenza senza scarti con l'oggetto, in cui sembra avvenire 'per eccesso' la cancellazione dell'arbitrarietà della sua appartenenza, può prestarsi più di un nome comune, in un paradosso solo apparente, a un rapporto di libertà con il referente. Ciò è possibile perché il nome proprio sfugge a una determinazione puramente sistemica, non avendo nell'uso sociale della lingua un'identità determinata in modo differenziale. La sua attribuzione *ab origine* al soggetto (o all'oggetto) permette di creare l'illusione dell'indivisione, della coincidenza in un significante (occultando la non-coincidenza strutturale della significazione come rimando tra significanti). Tuttavia, è sufficiente pensare a come un cambio di nome proprio possa creare degli effetti sovversivi più limitati di quelli di un cambio di nome comune¹⁶ per vedere nella dinamica del rapporto oggetto-nome proprio un punto in cui si rivela chiaramente la non-chiusura dell'ordine simbolico (ovvero l'impossibilità di esistenza di un metalinguaggio fondato).

È questo l'effetto derealizzante che viene prodotto dai nomi propri artificiali. L'investimento narcisistico, il loro inserimento nella trama della più oltranzistica letterarietà, fa emergere ciò che il nome proprio in posizione di presenza a sé ha il compito di occultare: l'eccentricità esterna-interna, non simbolizzabile, dell'oggetto che causa il desiderio del soggetto (oggetto *a*).

Il nome proprio considerato 'vero' in base alle convenzioni costruite nel legame sociale, viene sostituito con dei nomi propri avvertiti come fittizi rispetto a quelle convenzioni, ma veri, più veri, nella loro capacità di dire il rapporto segreto e incantato del soggetto con il mistero dei luoghi amati. Questo orientamento del nome proprio verso l'espressione dello scintillamento 'agalmatico' che emana dal paesaggio, e ne fa un'incarnazione dell'oggetto fantasmatico¹⁷, si riscontra in modo particolarmente intenso nei *senhals* «Dolle» e «Lorna»¹⁸.

¹⁵ A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio* [1951], in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 109.

¹⁶ A titolo d'esempio si confrontino i cambi di nome proprio de *I miserabili* (Jean Valjean/M. Madeleine) o de *Il Conte di Montecristo* (Edmond Dantès/Conte di Montecristo) con i cambi di nome comune ne *La chiave dei sogni* di Magritte.

¹⁷ Con il termine *agalma* Lacan nomina il barbaglio fallico dell'oggetto reale, che il soggetto ritrova incarnato nei diversi oggetti del mondo come ciò che è più inestimabile ed essenziale per il suo desiderio.

¹⁸ Si vedano in *Dietro il paesaggio: L'acqua di Dolle, Con dolce curiosità, Declivio su Lorna, Lorna*; in *Elegia e altri versi: Storie dell'arsura II, Ore calanti V*; in *Vocativo: Altrui e mia II, Caso vocativo II, I paesaggi primi, Campea I*; in *IX Ecloghe: Ecloga V. Lorna, gemma delle colline*.

Attraverseremo quattro momenti in cui il nome vero-fittizio Lorna si manifesta nelle prime quattro raccolte. Riportiamo da *Dietro il paesaggio* questo passo:

e già vano è chiedere alle alluvioni
 il perché dei monti rimasti addietro
 il perché delle zinnie che si dissetano
 al gelo dei chiostrì di Lorna¹⁹.

In questi versi emerge chiaramente perché il *senhal* zanzottiano sia leggibile come anticipazione della lettera scritturale. Qui «Lorna», proprio in virtù del suo statuto di nome proprio-fittizio sopra descritto, esprime a livello del significante un alto grado di chiusura, di alterità inattingibile che è tipica del paesaggio in quanto incarnazione dell'oggetto *a*. Nel passo in questione la chiusura del significante si irradia come impossibilità conoscitiva («e già è vano») di cui attestano sul piano retorico la personificazione delle «alluvioni», la pregnante anafora di «il perché» e la metafora «chiostrì» (che si inserisce nell'isotopia della 'chiusura' a cui partecipano nel componimento anche «eremi» e «prigionì»).

Possiamo quindi muoverci verso questo passo tratto da *Elegia e altri versi* (*Storia dell'arsura II*):

Dai miei poveri giorni mi svio,
 salgo con lena primaverile
 verso i boschi di Lorna
 e benefiche valli e grato verde
 d'aprile acerbamente sogno²⁰.

Qui, della chiusura del significante «Lorna», viene messo in risalto il lato 'altro', *heteros* rispetto al sistema della *langue*, che permette di far risuonare con forza l'omologia tra il nome e il luogo «Lorna» come rifugio onirico («acerbamente sogno»), vitale («lena») e accogliente («benefiche», «grato») per il soggetto, capace di sottrarlo alla misera realtà quotidiana («poveri giorni»).

Giungiamo così a questi versi di *Vocativo* (in *Altrui e mia II*):

Sopra i dorsi di Lorna il frumento è trebbiato
 e la stoppia patita va in canicola.
 Del tuo giorno nulla ho saputo o mamma
 e tu me ne hai reso memoria tacendo²¹.

¹⁹ A. Zanzotto, *Lorna*, in *Dietro il paesaggio* cit., p. 88.

²⁰ A. Zanzotto, *Storie dall'arsura II*, in A. Zanzotto, *Elegia e altri versi* [1954], in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 114.

²¹ A. Zanzotto, *Altrui e mia II*, in *Vocativo* [1957], ivi, p. 139.

L'*heteros* del nome esprime qui l'origine, riferibile al materno, della relazione tra il soggetto e l'oggetto *a*-Lorna. La struttura binaria del passo, con l'anafora di «e» che informa una simmetria di ordine sintattico, rafforza la corrispondenza Lorna/mamma costruita sul tratto semantico 'separazione', di cui sono portatori «trebbiato» e il sintagma «nulla ho saputo».

Restando nello spazio *atopos* della Cosa incontriamo questi versi di "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe) dell'*Ecloga V*, di cui Lorna è il nucleo testuale:

«Lorna, gemma delle colline»
 Occhio mio eterno
 intramontata vigilia
 del vero del veemente dell'acuto²².

In questo testo, coerentemente con lo sviluppo della situazione enunciativo-sublimatoria all'altezza di *IX Ecloghe*, Lorna non viene nominata in modo diretto dal soggetto. L'invocazione si realizza 'a distanza', attraverso la citazione di un'epigrafe rurale che sul piano retorico determina un effetto diaforico, un modo più potente di esprimere l'accresciuta inaccessibilità dell'oggetto paesaggio²³. Ma a questa distanza estranea si appone per metonimia l'espressione di una coincidenza: Lorna è l'«occhio» del soggetto. Non si tratta di una proiezione pensabile come un ribaltamento, poiché l'aggettivo «eterno» è ancora riferibile a Lorna come alterità che non conosce il tempo. Qui il dire di Zanzotto incontra la riflessione lacaniana del *seminario XI*, in cui si tratta della sovversione dell'ottica geometrica:

Ciò che è luce mi guarda, e grazie a questa luce in fondo al mio occhio si dipinge qualcosa – che non è affatto soltanto il rapporto costruito, l'oggetto su cui si attarda il filosofo – ma è impressione, scintillio di una superficie che non è, in anticipo, situata per me nella sua distanza²⁴.

Questa luce che, motivo centrale di *IX Ecloghe*, spopessa il soggetto da un padroneggiamento della sua percezione, esponendolo al rapporto eccedente, sempre aperto sul «trauma dell'ammirazione-angoscia»²⁵, permette di capire meglio la seconda metafora apposizionale e l'accumulo dei suoi determinanti. Nel suo rapporto poetico con Lorna, il soggetto fa esperienza di una tensione verso ciò che potrebbe cancellare la sua visione, mettendolo nel vero del proprio essere preso nell'eccesso insostenibile della luce. Ma questo avvicinamento non può

²² A. Zanzotto, *Ecloga V. «Lorna, Gemma delle colline» (da un'epigrafe)*, in *IX Ecloghe* [1962], ivi, p. 235.

²³ Si vedano in *IX Ecloghe* le due potenti diafore che investono l'io nei componimenti *Con quel cuore che basta* e *Ecloga IX. Scolastica*.

²⁴ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI* cit., p. 97-98.

²⁵ A. Zanzotto, *Infanzia, poesie, scuoletta (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1189.

approdare a un ricongiungimento: l'oggetto rimane in un'irriducibile alterità, di cui il nome proprio Lorna è traduzione, e risultato di sublimazione.

3. *Righe, sbarrette, aste*

Con la rottura, «l'avvento e l'evento»²⁶ de *La Beltà*, muta, come ha spiegato molto bene Stefano Agosti, la posizione del soggetto nel linguaggio. Da una fase in cui «il linguaggio è in posizione di letterarietà, e magari di iperletterarietà», si passa a una fase in cui «il linguaggio figura essenzialmente in posizione di significante»²⁷. Abbiamo già spiegato perché si situi qui, nella ricostruzione di questo passaggio, un punto cruciale delle ricerche su Zanzotto in generale, e della nostra in particolare. Ribadiamo la necessità di arricchire la spiegazione del passaggio a *La Beltà* fondata sul punto di vista linguistico, attraverso una descrizione della nuova situazione enunciativa del soggetto più articolata al registro del reale²⁸. Sintetizzando al massimo: la caduta dell'identificazione immaginaria io-paesaggio, con il conseguente ritrovarsi del soggetto di fronte al proprio statuto di essere di linguaggio, sono leggibili in relazione a un'emersione del reale imputabile in primo luogo a un cambiamento della forma di legame sociale. Il passaggio da un'organizzazione tradizionale del legame sociale, fondata sul primato del Padre («discorso del padrone» per Lacan), a un'organizzazione fondata sull'oggetto di godimento («discorso del capitalista»)²⁹, cambia radicalmente le prospettive e il senso di quella possibilità per la pulsione che è la sublimazione poetica³⁰.

In questa rottura traumatica e definitiva della norma³¹, la poesia viene a prodursi innanzitutto come movimento di difesa di fronte al reale. L'abnorme dispiegamento delle possibilità del significante (foniche, retorico-figurali, sintattiche ecc.) è commisurato all'eccesso di presenza non velata dell'oggetto che incalza angosciosamente il soggetto, impegnandolo in un lavoro di sutura. Si tratta qui di stare nella poesia, cercando un «principio "resistenza"»³², appellando-

²⁶ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. XIX.

²⁷ S. Agosti, *Luoghi e posizioni del linguaggio in A. Zanzotto*, in «Poetische», 1, 2002, Modena, Mucchi Editore, 2002, p. 3.

²⁸ Cfr. A. Russo, «Sulla strada del muro». *Zanzotto e il denaro simbolico*, in «Lettera», n. 5, Milano, Mimesis, 2015, pp. 63-64.

²⁹ Sul discorso del padrone cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi* [1991], a cura di A. Di Ciaccia, postfazione di J.-A. Miller, trad. it. di Carlo Viganò e Rosa Elena Manzetti, Torino, Einaudi, 2001. Per il discorso del capitalista cfr. J. Lacan, *Del discorso psicoanalitico*, in *Lacan in Italia*, a cura di G. B. Contri, Milano, La Salamandra, 1978.

³⁰ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* [1986], Torino, Einaudi, 1994, p. 183.

³¹ A. Zanzotto, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1137.

³² A. Zanzotto, *Retorica su, lo sbandamento il principio 'resistenza'*, in *La Beltà* [1968], in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 307.

si a quanto ad essa è più proprio: un fare come creazione *ex-nihilo* di un mondo umano, ora da far esistere al di là del Padre.

Nel tentativo di una traduzione dell'alterità del trauma attraverso gli artifici offerti dalla *langue*, nella tensione verso l'incontro con il massimo di universale, sembra talvolta prodursi qualcosa di radicalmente estraneo a quella dimensione:

Ma: per virtù d'un infittimento di righe nello spettro,
per via d'un solecismo in questo discorrersi,
di una sua fortunosa incelerazione³³,

il cancello etimo
rete di sbarrette a perpendicolo
(lesioni, legioni)³⁴.

Queste «righe nello spettro», queste «sbarrette a perpendicolo» che ne *La Beltà* vengono solo evocate, trovano manifestazione, fuori dal rimando differenziale, inscrivendosi sulla pagina, a partire da *Gli sguardi i Fatti e Senhal*:

– Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti e ti
lo so che ti hanno | presa a coltellate |
lo gridano i filmcroste in moda i fumetti in ik
[...]
io guardo | freddo | il freddo³⁵.

Proprio in *Senhal*, uno dei punti di più intensa lacerazione simbolica dell'itinerario zanzottiano, nel dispiegamento pluristilistico del significante in lotta contro il trauma, il dettato viene attraversato da questa coppia di sbarrette verticali, simbolo matematico (algebra lineare) della norma (di vettore). Proprio attraverso il richiamo del significante «norma», questo simbolo matematico è leggibile come manifestazione di un tentativo estremo di ricostituire uno spazio di governabilità soggettiva, nel segno dell'universale. Ma al di là di questa lettura, in linea con i versi proletici de *La Beltà*, le sbarrette sono leggibili come momento in cui la scrittura differenziale precipita verso la sua origine indifferenziata: le aste, il tratto grafico primordiale della scrittura.

Torniamo così di nuovo a *Microfilm*, in cui la scrittura della sbarretta si arricchisce, come anticipato, della dimensione calligrafica. Ma non solo, la sbarretta verticale viene affiancata dal cerchio e dall'arco semicircolare: vengono così a riunirsi tre segni grafici considerabili come le «unità minime empiriche» dell'alfabeto italiano nella sua realizzazione in caratteri maiuscoli. Tre segni autogra-

³³ A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali XVI*, ivi, p. 341.

³⁴ Ivi, p. 335.

³⁵ A. Zanzotto, *Gli sguardi i Fatti e Senhal* [1969], in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 361.

fi che rappresentano il massimo di elementarità autoreferenziale della scrittura, ma che sono leggibili al contempo come fondamento dell'esistenza della lingua, della sua portata universale.

Questa straordinaria anticipazione resta un *unicum* in *Pasque*, raccolta in cui comunque si intensifica, in linea con la tensione verso l'universale, un uso ricorrente di simboli matematici: ∞ (*D'un fiato*), = (*Pasqua di maggio*), %, $\frac{1}{2}$ (*Sovraesistenze*); frecce: \rightarrow (*Sovraesistenze*, *Pasqua di maggio*, $\cup \bar{a} \cup \bar{e}$) \downarrow (*Xenoglossie*) \nearrow (*Pasqua di maggio*).

Questa tendenza ha un'incidenza anche ne *Il Galateo in bosco*: troviamo il segno + ripetuto in (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*), poi delle frecce tracciate a mano in *Attraverso l'evento* e *Sono gli stessi*; e infine, in *Indizi di guerre civili*, dei segni (\frown) ancora autografi, che oltre a riprodurre dei caratteri diacritici, presentano una vaga somiglianza con i simboli matematici di unione e intersezione insiemistica ($\cup \cap$). Ma ne *Il Galateo in Bosco*, il tentativo di una traduzione dell'inconscio in un assoluto universale (al di là dal rimando differenziale) si realizza soprattutto nella pratica del disegno. Si tratta di disegni stilizzati che si inseriscono nella prospettiva universale per la loro valenza iconica. Si vedano ad esempio i disegni dei quattro semi italiani delle carte da gioco trevisane in *Diffrazioni eritemi*, i disegni dei cartelli in (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) e *Pericoli d'incendi*, e infine le illustrazioni didascaliche dei termini «tenia» (*Diffrazioni eritemi*) e «porcospino» (*Attraverso l'evento*)³⁶.

Va fatto notare come tutti questi fenomeni testuali, in quanto manifestazioni di una scrittura autografa, siano portatori di una tensione tra universale e singolare, leggibile in tutta la sua forza nel commento autografo di *Microfilm*: un'opposizione dentro il «discorso», tra una «mimesi» della struttura metalinguistica (il francese delle scienze umane) e il suo supporto calligrafico (scrittura autografa). L'estensione di questo conflitto non è il solo modo in cui ne *Il Galateo in bosco* avviene una maggiore emersione del versante singolare della scrittura. In tre componimenti riscontriamo delle manifestazioni testuali già interamente riferibili alla lettera scritturale. Ne trattiamo per ora solo una, quella che riguarda l'emersione delle sbarrette verticali nel componimento *Stati maggiori contrapposti, loro piani*:

nell'andatura furiosa ma
militarmente precisa nell'andatura di
lluvias |||)||||| chubas a
bacini bacinelle
in cui primavera si scioglie HC]
[...]

³⁶ Si vedano anche, nell'ultima fase: in *Sovrimpressioni*, il disegno del serpente e dei sismogrammi in (*After hours*) e quello della «rossa utilitaria» in *Sere del dì di festa 5*; in *Conglomerati*, il disegno del mercato in *Silenzio dei mercatini 2*.

nea di separazione che permette compenetrazioni e permeabilità tra il senso e il godimento.

Questi riferimenti inducono a chiederci se la presenza dei tratti singolari nella poesia di Zanzotto sia una convergenza che segnalerebbe, una volta di più, l'affinità del suo percorso con quello dello psicoanalista Lacan, oppure se essa sia il frutto di un uso citazionale. Nell'impossibilità, per il momento almeno, di una risposta, cerchiamo di dare ancora più consistenza a questa convergenza, facendo un passo avanti nella nostra ricognizione attraverso una lettura sommaria di *Tavoli, giornali, alba pratalia (II Ma poi alba pratalia)*, componimento di *Fosfeni*:

Oh logos che ti fai ritrovare
che hai collegato «questo» – fammi pensare
a quanto sia grande in te il far ritrovare – unico e tuo
per ogni cosa fatta unica e sua
[...]
e un bruscolo tu me lo assegni di «questo»
– Logos, Piccolo come questo Trattino e solo casualmente
qui sotto corpo di trattino³⁹.

Come fa notare Stefano Dal Bianco, in questo componimento il *logos* viene temporaneamente sottratto alla sua sacralità metafisica, e riportato in una vicinanza familiare attraverso un tono da «inno accorato»⁴⁰. Il *logos* viene elogiato nel suo «donarsi» come forza connettiva elementare per il soggetto rispetto alla realtà, grazie alla quale si rende possibile il vissuto. Questo elogio della menzogna appare come la conseguenza di un'accettazione, da parte del soggetto, dell'inanità del suo *logos*. La menzogna del «far ritrovare» al posto giusto per il soggetto, attraverso il dimostrativo, «ogni cosa» della realtà, pur senza riuscire a offrirgli un ricongiungimento («questo» e «ogni cosa» restando unici e separati), è qui pensata come un'operazione di «grande» valore.

Nell'esclusione reciproca dell'incontro *logos*-cosa in «questo», al soggetto ne viene comunque «un bruscolo», ovvero un residuo su cui si costruisce la sua esperienza del mondo. Il *logos* dunque, nel suo rapporto con «ogni cosa», eccede il soggetto, che prende dimora in esso attraverso uno scarto prodotto da quel rapporto. Questo scarto ha un doppio statuto: come «Trattino», uno statuto apparentemente necessario e universale, e uno contingente come «corpo di trattino», che accade «solo casualmente / qui», sulla pagina bianca-*alba pratalia*. La convergenza con l'immagine lacaniana della pioggia siberiana si sovrappone qui al

³⁹ A. Zanzotto, *Tavoli, giornali, alba pratalia II*, in *Fosfeni* [1983], in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 706.

⁴⁰ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1635.

riuso dell'indovinello veronese⁴¹. Su questo trattino-scarto del Trattino, la poesia può ricominciare, ogni volta *come* da zero («avere uno zero da cui partire!»⁴²) a solcare la pagina-neve:

piccolo come tutte le dimenticanze che
 sembrano grandi – e lo sono – e sono lo spazio
 e lo spazio in cui tu fai trattini e trattini
 fai le aste 
 un'intera pagina di  un sonno, un mondo
 forse virgolettato d'aste⁴³.

In questi versi il soggetto giunge all'incontro con la particella elementare in cui il significante si localizza. Il limite del linguaggio non si dà qui nell'incandescenza di *lalingua*⁴⁴, ma nel lato grafemico del significante, disarticolatosi fino a ridursi ad asta, primo solco sulla pagina, embrione del *logos-eros*. La riduzione del *logos* a piccolo trattino si attua come dimenticanza, perché la ricerca del proprio impone che esso si dia come immanenza atemporale. Questa dimenticanza, non è che un piccolo fatto di struttura, ma si genera a partire dalla cancellazione di tutto il millenario sapere umano. Quel graffiare la pagina, quel solcare la pagina-neve in cui si ritrova ridotto il *logos*, coincide con il più elementare dell'atto poetico, la spinta a un legame erotico per via significativa, di cui il trattino è l'embrione in quanto primo modo di tra-durre, di far esistere la Cosa nell'emersione per via singolare del suo bordo (e non attraverso un'organizzazione del vuoto, come avviene nelle poetiche 'espansive', di cui la poetica dell'Amor cortese è il paradigma⁴⁵). Seguendo la metafora degli *alba pratalia*, diremo allora che il poetico inaugura il *logos* attraverso il solco, il graffio del segno calligrafico elementare sulla pagina bianca come vuoto, mai colmato, di fronte a tutto il sapere⁴⁶. «Il bordo del buco nel sapere»⁴⁷, questo fa emergere la lettera.

La poesia nasce sempre *ex-nihilo*, da quel vuoto insondabile che è la pagina bianca, la quale è davvero, nell'atto, *alba pratalia*, poiché è proprio con la neve

⁴¹ Gli *alba pratalia* «sono gli innevati prati arativi, che simboleggiano il foglio bianco, secondo l'antichissimo indovinello veronese»: A. Zanzotto, *Note a Fosfeni*, in *Fosfeni* cit., p. 715.

⁴² A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1234.

⁴³ A. Zanzotto, *Tavoli, giornali, alba pratalia II*, in *Fosfeni*, ivi, p. 706.

⁴⁴ Su Zanzotto e *lalingua* si veda Ennio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2011.

⁴⁵ Cfr. M. Recalcati, *Il miracolo della forma* cit., p. 37. Cfr. Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997, p. 260.

⁴⁶ Ci muoviamo qui sui rovesci dell'ideale di un «insegnamento / mutuo di tutto a tutto»: A. Zanzotto, *Per lumina Per limina in Pasque* cit., p. 409.

⁴⁷ J. Lacan, *Litwatterre* cit., p. 14 (trad. it. p. 12).

come semiante prediletto dell'oggetto *a* che il tratto cerca di instaurare una connessione *logherotica* («tra i con amo e filo per me dalla neve»⁴⁸). Nell'impossibilità di un recupero soggettivo dell'origine, la poesia si riscrive sempre come origine, in quanto atto non supportato da nessuna origine. La poesia è sempre un solcare il campo innevato e vergine, è sempre, come l'indovinello veronese, un grande-piccolo enigma scritto per la prima volta da un soggetto sconosciuto, in un tempo sconosciuto, in una lingua sconosciuta.

4. *Pseudo haiku e tracce olografiche*

Possiamo ora ritornare sui due punti de *Il Galateo in bosco* in cui si riscontrano manifestazioni della lettera scritturale. Il primo da segnalare è (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*) il cui testo è accompagnato da un ideogramma, che rappresenta appunto l'agopuntura. Lo statuto scritturale di questa presenza influisce sul testo del sonetto, spingendo ad esempio il fonosimbolismo fino alla coincidenza grafemica tra oggetto e significante. Così la *m* è leggibile come «un tridente che risponde all'ideogramma dell'agopuntura», e il sintagma «graffio di sottile tigre» come metafora della «scrittura (in particolare quella che si esplica nella forma sonetto), che è anche *ideogramma*, cioè rappresentazione grafica – incisione 'amorosa' nel *soma* del soggetto – di un'immagine puramente mentale»⁴⁹. La presenza dell'ideogramma rende ancora più esplicita la convergenza con la visione lacaniana della lettera-*litura*. La particolare storia della scrittura giapponese, nella quale gli ideogrammi sono stati introdotti dal cinese (V sec. d. C.) in un innesto complesso che ha creato una scrittura mista (ideografica a livello semantico e sillabica a livello delle funzioni morfologiche), è infatti uno dei fenomeni che hanno portato Lacan a pensare l'azione della lettera come scalfitura, erosione della compattezza differenziale del significante.

Dell'esplorazione zanzottiana, ne *Il Galateo in bosco*, di un orizzonte sempre più singolare della scrittura, testimonia, in *Sono gli stessi*, il disegno della nuvoletta contenente il pronome io, il cui tratto ostentatamente infantile esibisce la radice narcisistica, non-universale dell'io, ma anche, in linea con la discesa alle aste, l'origine singolare, contingente, della scrittura (e quindi del *logos*).

Possiamo ora tornare a *Fosfeni*. L'incontro con il Trattino-*logos*, in cui abbiamo cercato di orientarci, si pone come momento disarticolatorio alla base di altri importanti fenomeni. Il primo è il generale collasso linguistico che caratterizza in generale la raccolta⁵⁰, e che trova il suo correlativo fondamentale nel

⁴⁸ A. Zanzotto, *Tavoli, giornali, alba pratalia II*, in *Fosfeni* cit., p. 706.

⁴⁹ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1597.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 1611. Cfr. soprattutto *Collassare e pomerio*, in *Fosfeni* cit., p. 661.

«gel». Il «gel» si pone come un'«immagine-simbolo»⁵¹ che, in continuità con la fase di *La Beltà, Senhal e Pasque*⁵², viene ad esprimere in un nuovo modo la liquefazione dell'ordine simbolico:

Ognuno, ognuna cosa è pronta a costituirsi,
 a darsi nelle mani, in gel
 E l'infinito amore frigidaire findus  gelumel⁵³

Nell'ultimo verso di questo passaggio, incontriamo la manifestazione di un altro fenomeno importante: lo scarabocchio. In linea con le aste, con l'ideogramma e il disegno infantile, ma anche al di là di essi, qui la scrittura autografa si dà come iscrizione poltigliosa, traduzione scritturale dell'indifferenziato, del gel.

Questo fenomeno si manifesta una seconda volta nella raccolta, di nuovo con grande pregnanza. In (*Carillons*) ci imbattiamo in un illeggibile ingarbugliamento scritturale⁵⁴, di cui sappiamo (grazie alle note) che esso deriva dalla sovrapposizione autografa di *poiesis* e *thanatos*, i quali vengono così realmente scritti nel loro incandescente groviglio⁵⁵.

In *Righe nello spettro*, penultimo componimento della raccolta, si rileva invece un fenomeno nuovo. Le aste escono dalla loro giustapposizione irrelata e cominciano a partecipare alla composizione di «figurine che sono una scorretta manipolazione, o traccia lontanamente allusiva, di certe mirabili figure topologiche»⁵⁶. Il verso 'visionario' de *La Beltà* inizia a trovare qui una sua realizzazione scritturale: le righe iniziano ad infittirsi, sovrapponendosi, e nella contingenza del tratto inizia un disvelamento dell'oggetto che sarà fenomeno determinante delle ultime raccolte.

L'ultima fase della poesia di Zanzotto si dispiega in quella che Stefano Dal Bianco ha chiamato «trilogia dell'oltremondo»⁵⁷. Possiamo leggere il passaggio all'oltremondo come il momento finale del lungo percorso iniziato con *La Beltà* sotto il sole nero del trauma. Da *La Beltà* a *Idioma* il soggetto ha seguito il significante nelle sue espansioni, nel dispiegamento plurale delle sue possibilità, ritrovandosi ad essere, al di là dei doppi poetico-immaginari, soggetto del significante, «già morto per il fatto di essere soggetto al significante»⁵⁸. Alla fine di

⁵¹ Cfr. Eugenio Montale, *La poesia di Zanzotto*, in *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 2893.

⁵² Sulle particolari affinità con questa raccolta si veda ancora S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., pp. 1609-1610.

⁵³ A. Zanzotto, (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*), in *Fosfeni* cit., p. 696.

⁵⁴ A. Zanzotto, (*Carillons*), in *Fosfeni* cit., p. 673.

⁵⁵ Si veda anche lo scarabocchio che chiude *21/3 Equinozio di primavera*, in *Sovrimpressioni*.

⁵⁶ A. Zanzotto, *Righe nello spettro*, in *Fosfeni* cit., p. 715.

⁵⁷ S. Dal Bianco, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. LXXIII.

⁵⁸ J.-A. Miller, *L'osso di un'analisi*, trad. it. di C. Menghi e V. Carnelutti Leone, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 20.

questo lungo lavoro di oltranza-resistenza è possibile una separazione dall'incessante conflitto con la «riluttanza ad ogni conversione espressiva»⁵⁹ del trauma. Ciò è possibile perché in quel lungo lavoro è avvenuta un'ulteriore, più radicale assunzione della morte rispetto a quella del passaggio dalla letterarietà al significante. Alla ricerca di una copertura totalizzante⁶⁰ del vuoto del trauma, si affianca un processo di progressivo inglobamento del 'non-tutto', del 'non-si-sa' nello spazio dell'enunciazione. In questa dinamica l'itinerario di Zanzotto ripercorre, senza ovviamente assimilarvisi, l'andamento di una psicoanalisi:

Primo attraversamento: dall'immaginario al simbolico, il nome di questo attraversamento in Lacan è l'assunzione della morte.

Secondo attraversamento: dal simbolico al reale, il suo nome è attraversamento del fantasma [...]. [S]i produce nel movimento in direzione di qualcosa di centrale, ed è in questo movimento che si trova l'osso, la pietra che, come sapete, lo stesso Freud chiamava roccia⁶¹.

Questo movimento si produce in un'operazione contrapposta a quella dell'espansione significativa (che si è soliti ritenere) tipica del poetico: un'«operazione di riduzione»⁶² volta ad isolare, a circoscrivere, a ritagliare il resto sintomatico non simbolizzabile in cui si incarna la verità del soggetto, il suo essere come si gode. Per giungere alla verità del resto, a una sua traduzione simbolica, più di una strada è possibile. Una prospettiva, plurale, è quella della formalizzazione, della riduzione della verità a formula, sia essa frase o *matema*. Un'altra, che trova la sua realizzazione in ambito poetico ed artistico, è invece, appunto, quella della lettera scritturale. La lettera come traccia lasciata nella terra, come pietrificazione del significante nell'incontro con lo sguardo di Medusa del reale, può essere il supporto di una scrittura capace di apprendere ciò che di più fondamentale consiste del soggetto.

Seguendo questa linea, Jacques-Alain Miller rinviene un modo della riduzione nella tradizione dell'*haiku* giapponese, che si pone come rovescio della tradizione poetica 'espansiva' tipica dell'occidente⁶³. L'*haiku* infatti trova il suo *idion* poetico nella contingenza, nell'essenzialità necessaria del gesto come tentativo di un'uscita dal senso, verso una coincidenza del segno con se stesso⁶⁴. Solo

⁵⁹ A. Zanzotto, «Su La Beltà», in *Le poesie e prose scelte*, p. 1146.

⁶⁰ «dal lato della logica edipica, del tutto e dell'Uno, della mancanza e di ciò che la ottura» (Florença Dassen, *Introduzione a J.-A. Miller, L'osso di un'analisi* cit., p. 12).

⁶¹ Ivi, p. 20.

⁶² Ivi, p. 21. «Il dire bene analitico punta alla riduzione, il rovescio della copia. La psicoanalisi realizza un'operazione di riduzione» (ivi, p. 22).

⁶³ Cfr. M. Recalcati, *Il miracolo della forma* cit., pp. 65-66.

⁶⁴ Straordinarie le convergenze con questa prospettiva di alcune definizioni e riflessioni zanzottiane attorno all'*haiku*: «lievi coaguli di versi», «essenza neutra o meglio asoggettuale», «indicazione di presenza di quell'essere puro» (A. Zanzotto, *Cento Haiku*, in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, p. 349).

una visione superficiale potrebbe ridurre l'*haiku* all'impressionistico, al visivo, o pensare che esso sia l'espressione realizzata di una veicolarità pura del senso. In questa forma poetica il rapporto con il referente non è di ordine rappresentativo, ma non è nemmeno differenziale: nell'*haiku* sembra piuttosto che si cerchi di far penetrare nella scrittura qualcosa del referente impossibile. In questo senso, l'*haiku* non corre il rischio di ricadere in un'indivisione del senso⁶⁵, poiché il loro proprio è quello di tendere al di là della dimensione immaginaria del linguaggio cercando di fissare, il più possibile fuori senso, in un solo punto il reale dell'oggetto, il soggetto e il linguaggio.

Come si è detto, nella trilogia zanzottiana del postumo, le *tracce* e gli *pseudo haiku* sono delle presenze ricorrenti, dei modi fondamentali di manifestarsi del poetico, che sembrano solo apparentemente allontanarsi dal sussistere, in tutte e tre le raccolte, di ampi spazi in cui il significante si produce ancora in espansione agonistica. Lo sfacelo conseguente a una sempre più ipermoderna liquefazione della norma, visibile nel dominio delle forze desimbolizzanti (mediatiche, tecnologiche, economiche) chiama ancora il significante alla reazione riparativa. Ora però si presenta, sullo sfondo di dimissione enunciativo-soggettiva compiutasi in *Idioma*⁶⁶, nell'attraversamento del proprio fantasma poetico, la possibilità di situare il dire nella dimensione «apocaliptata»⁶⁷ dell'Epoca. Solo l'aver tra le mani la pietra, indefinibile ma maneggiabile, su cui si è fondata la propria sublimazione (rinvenuta *après coup*, quasi uscendo dalla vita), consente al poeta di inventare per sé un modo di resistere nella scomparsa del paesaggio⁶⁸, e di cercare di far penetrare il poetico negli sconvolgimenti naturali in modo attivante. Zanzotto iscrive infatti l'*haiku* in una linea culturale «delle forme minimali o ridotte alla minimalità», nelle quali si manifesta «un'attiva residualità sopravveniente entro una crisi. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine", potrebbe essere il motto giustificativo di tale linea culturale»⁶⁹.

È possibile solo parzialmente offrire, come si è fatto per le precedenti manifestazioni, una mappatura delle ricorrenze dello *pseudo-haiku* nell'ultimo Zanzotto. Questo perché esso non si dà come momento di rottura nel flusso differenziale del dettato, ma si pone come strategia poetica di larga portata, permeando il dire anche in punti in cui non sembra attestarsi come forma riconoscibile. Ci limitiamo dunque a segnalare le presenze più visibili di *pseudo-haiku* nelle ultime tre raccolte. In *Meteo*, i cicli *Lanugini*, *Leggende*, *Stagione delle piogge*, *Topinambur*,

⁶⁵ Sul «senso indiviso» cfr. G. Bottioli, *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo, Sestante, 2002, pp. 11, 117.

⁶⁶ Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, pp. 1641-1642.

⁶⁷ «tutto il mondo si svela / per quel che è / cioè cioè / un cumulo di membra sparse / finalmente scoppiato / e finalmente apocaliptato» (A. Zanzotto, *Sberle*, in *Conglomerati* [2009], in *Tutte le poesie cit.*, p. 990).

⁶⁸ Cfr. S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie cit.*, pp. 63-76.

⁶⁹ A. Zanzotto, *Cento haiku*, in *Fantasie di avvicinamento cit.*, pp. 350-351.

Altri Topinambùr. In *Sovrimpressioni*, i cicli “Verso i palù” per altre vie, *Riletture di Topinambùr*. In *Conglomerati* è rilevabile un breve ciclo, dal titolo *Prato e fieno, prove di avvicinamento*, e alcuni componimenti isolati: *Notte ladra notturna e solido nero*, *Sulle ali di pipistrello dell’informazione*, *Siamo ridotti a così maligne ore*, *Mondragon*, *Nel più accanitamente dispeppellito*.

Possiamo ora cercare di incontrare l’«attiva residualità» dello *pseudo-haiku* zanzottiano attraversando questo componimento del ciclo *Leggende*:

Mai mancante neve di metà maggio
chi vuoi salvare?
Chi ti ostini a salvare?⁷⁰

Gli sconvolgimenti climatici, che hanno sfasato la dimensione stagionale del tempo, ovvero uno degli elementi fondanti del mondo ‘agalmatico’ del soggetto, trovano posto nel ciclo attraverso l’accoglienza di un «Mai più maggio», del «più cupo / maggio del secolo»⁷¹. L’assurda «neve di metà maggio» viene accolta in un’inversione apparentemente paradossale, affidata a una doppia interrogazione. La presenza della neve, minacciosa e apocalittica, viene interrogata nelle sue potenzialità salvifiche. Non basta pensare a un’affermazione del primato della neve come sembiante prediletto, capace di persuadere il soggetto di una sua forza salvifica assoluta, inalterata nel suo presentarsi delirante⁷², fuori stagione. Occorre pensare a una conseguenza dell’attraversamento del fantasma poetico, quello di riuscire ad accogliere in modo più compiuto la prospettiva geologica della terra, lo «spaventoso trauma che si è prodotto nel doversi abituare a ragionare in termini geologici rispetto alla storia mediterranea»⁷³. Dal punto di vista della geologia, i mutamenti climatici non possono essere insensati. La percussiva domanda anaforico-epiforica sembra voler penetrare (come mostra l’intensificazione semantica nel passaggio verbale da *vuoi a ti ostini*) nelle infrugabili leggi della terra, per trovare in rapporto ad esse il senso della neve primaverile.

⁷⁰ A. Zanzotto, *Leggende*, in A. Zanzotto, *Meteo* [1996], in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 828.

⁷¹ Ivi, p. 828. Sono evocate le misteriose perturbazioni del 1984.

⁷² Sulla «demenzialità» generalizzata nell’ultima fase della poesia di Zanzotto cfr. S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., pp. 72, 76. Giorgia Bongiorno fa notare come un’eccedenza del vuoto giunga a strutturare pervasivamente la pagina stessa: «[s]’instaura [...] una relazione importante tra i diversi testi bucati e la serie di terzine o di frammenti, spesso cadenzati da un asterisco, presenti in *Meteo*. In entrambi i casi, la pagina appare come un continente incompleto, di cui certe zone sono cancellate, di cui altre sorgono secondo una casualità inspiegabile» (G. Bongiorno, *Désastres, profanations et résistance dans la poésie d’Andrea Zanzotto. Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969) et *Meteo* (1996), in «Interférences littéraires», nouvelle série, n° 4, maggio 2010, p. 225 - trad. nostra).

⁷³ «Fu necessario a partire dal secolo XIX un brutale aggiornamento [...] fu necessario un tempo abbastanza lungo per adattare la psiche umana alla consapevolezza geologica» (A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui signora la natura*, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 45-46).

Questa ricerca non si attua però sullo sfondo di un'ansia di salvezza, ma nella dimissione che porta il soggetto a lasciare le cose in una loro «libertà dell'essere»⁷⁴. Questo passaggio-distacco si sovrascrive dunque nello *pseudo-haiku*, che ospita il dimesso colloquio del soggetto con la neve, ma si sovrascrive anche nella lettera, che nel primo verso permette ai monti di inscrivere nei grafemi M e N⁷⁵, di co-incidere cioè, per mezzo della scrittura, il «foglio di carta».

Questo fenomeno di coincidenza grafemica ci conduce all'incontro con il fenomeno testuale più potente e importante nella prospettiva della lettera scritturale come traduzione dell'inconscio: la traccia olografica come sovrimpressioni dell'oggetto.

La tendenza di un movimento delle aste nella formazione di figure, incontrata in *Righe nello spettro*, giunge a compimento nelle ultime tre raccolte: le aste vengono ora in più punti a fare emergere, bordandola, l'immagine dei monti, distinta di volta in volta dalla diversità del tratto calligrafico.

La prima emergenza, in *Sere del dì di festa 1*, è accompagnata da una potente descrizione del modo di manifestarsi della lettera scritturale:

A tutti gli dèi del 31 di questo 31:
alligna un gesto unanime
da essi inseparabile,
scatti/scarti/fronti
assestamenti in monti



L'evento-avvento della traccia emerge come svelamento del sacro dell'oggetto, che, velato nel paesaggio, presiede alla poesia come realizzazione, nel dire, del soggetto. Lo svelamento come 'tra-duzione' della verità del soggetto avviene nella possibilità di un gesto capace di fare allignare le aste-scarto nell'oggetto, un gesto in cui soggetto e oggetto si ritrovano a coincidere («da essi inseparabile»).

Le successive emergenze sono sparse in alcune sezioni purgatoriali e paradisiache⁷⁷ di *Conglomerati: Il cortile di Farrò e la paleocanonica, Lacustri, Euganei, Succo di melograno, Prato e fieno*. Cercheremo di incontrare l'essenza della traccia olografica zanzottiana attraversando una delle zone più dense di *Conglomerati*: le poesie di *Succo di melograno*.

Nel momento del suo avvicinarsi alla definitiva assunzione alla terra, attraverso il melograno, simbolo di fecondità e rigenerazione⁷⁸, il soggetto sembra

⁷⁴ A. Zanzotto, (*Su tracce notturne leopardiche*), in A. Zanzotto, *Inediti*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 869.

⁷⁵ Cfr. Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti: Zanzotto*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2000, p. 20.

⁷⁶ A. Zanzotto, *Sere del dì di festa*, in A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001, p. 22.

⁷⁷ Cfr. S. Dal Bianco, *Introduzione a A. Zanzotto, Tutte le poesie* cit.

⁷⁸ Lo si ritrova in molte tradizioni: l'ebraica, in cui è uno dei frutti della terra promessa (*Deu-*

realizzare l'anelito pentecostale da sempre vitalmente presente nel suo percorso. L'incontro, nella più dimessa quotidianità, con il «succo di melograno / incautamente qui servito ai tavoli»⁷⁹, è il preludio e il presupposto al tentativo di un recupero di una sacralità residuale, cercata nelle «membra sparse» delle tradizioni esplose e dissoltesi nella pletora dell'apocaliptato. Ma la ricerca di una «sublimeria»⁸⁰ attraverso la lode deve darsi nella compassione. Ciò che si incontra, nell'umiltà fuori scena del bere ai tavoli, è il succo del frutto sacro. Dal succo il soggetto s'inoltra nella via della compassione, poiché, nell'apocaliptato, il melograno non può strutturare una sublimazione in quanto simbolo, in quanto significativo su cui si costruiscano, in convergenza verticalizzante, senso e immagine del mondo. Il melograno non può essere metafora, deve essere consu-stanziazione del compatire, del sacrificio. Questo legame del melograno con il sacrificio lo incontriamo nel mito greco di Core/Persefone, costretta, per aver mangiato il chicco di melograno, a discendere ogni anno agli Inferi per congiungersi con Ade e rigenerare ciclicamente il Cosmo; ma lo incontriamo anche nella tradizione iconografica cristiana, «dentro il giardino dell'*Annunciazione*, o nelle mani del bambin Gesù: è un segno di nascita fruttuosa, ma anche, per il colore rosso del suo succo e della sua polpa, un preannuncio del sangue versato nella Passione»⁸¹.

Attraversando questi miti, il soggetto può cercare di situarsi nella compassione con la terra:

[...] succo del più remoto
non-essere di questi colli
tu sei, e l'asprigno selvatico
che dal tuo fondo tracima
dà un legno animale del terreno
il terribile Unheimliche
e una carezza tenuissima⁸².

Il succo è ciò che si dà al soggetto del reale impenetrabile dei colli, che si dà nella possibilità di un quotidiano «tu». Dal fondo del succo, dal suo al di là, si dà una selvaticità in eccesso che dapprima cancella ossimoricamente i limiti tra animale e vegetale («legno animale»), per poi fare del Perturbante assoluto della terra il luogo del legame, e divenire «carezza tenuissima». Il dire può dunque destrutturarsi fino a farsi lettera *en souffrance*:

teronomio, Cantico dei Cantici); la greca, come simbolo di fertilità e scettro di Era (*A Demetra, Inni omerici*), la cristiana (iconografia) come simbolo dell'unità della Chiesa.

⁷⁹ A. Zanzotto, *Succo di melograno (1) (2)*, in *Conglomerati* cit., pp. 1091, 1093.

⁸⁰ Cfr. A. Zanzotto, *Sublimerie*, in *Tutte le poesie* cit., pp. 1071-1075.

⁸¹ Michel Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 2007, p. 70.

⁸² A. Zanzotto, *Succo di melograno (2) Nel giorno di Ognissanti*, in *Conglomerati* cit., p. 1093.

Infantilmente esangue-sangue

di x y z k cc ll mm  ⁸³

Il succo è dunque il sangue del sacrificio, del farsi esangue come unica via per la rinascita e la rigenerazione. L'immagine del sangue morto-ribollente che emerge alla fine de *La Beltà* trova qui una sua ulteriore definizione⁸⁴. Il succo-sangue che sgorga «aggrumato e sottratto / dal più chiuso degli stilemi mistici / delle colline»⁸⁵ può così, come resto di sacro, condurre il soggetto, attraverso la disarticolazione del significante («x y z k cc ll mm») all'incontro finale con l'oggetto, che, ora tradotto nei tratti calligrafici, si dà come ciò che, fin dall'inizio, più di ogni altra cosa doveva realizzarsi, come ciò che ha animato una vita facendone una vocazione poetica: un'Opera.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ A. Zanzotto, *Succo di pomo granato*, in *Conglomerati* cit. p. 1094.

IL LATINO DI ANDREA ZANZOTTO

Nicola Gardini

quella gratitudine, grazia, gratuità...¹

Oui, l'après midi je lis Virgile puisqu'on
m'avait appris le latin dans un vieux collègue
de ma région...²

Il pensiero e la prassi linguistica di Zanzotto rispondono in parte all'assunto diffuso, per lui sempre valido, che nell'Italia moderna non esistono modelli forti per la lingua della poesia (per la verità – e chi scrive romanzi o racconti lo sperimenta con fatica non minore – una simile condizione si può sostenere anche per la prosa, anzi, ancor più per quella). Assumendo i panni di un certo poeta meridionale – assai inferiore, per altro – che ricorreva al latino e, quando usava l'italiano, arcaizzava, Pascoli ha detto:

Tu sai bene che non potrei usare un linguaggio che fosse inteso da tutti; perché non esiste... ancora. E non dico solo che non esiste linguaggio comune a tutti i popoli, ma nemmeno ce n'è che sia intelligibile a tutti, anzi alla maggior parte degli uomini, di un singolo popolo³.

Il più vicino Montale nel 1945, proprio mentre *Dietro il paesaggio* è in piena elaborazione, ricapitola: «alla nostra lirica è mancato nel secolo scorso un poeta centrale, normativo, integralmente ottocentesco, che potesse fare scuola [...] da noi tutto è sempre da rifare, punto e daccapo...»⁴.

¹ Andrea Zanzotto, *Autoritratto*, in *Prospezioni e consuntivi*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1210.

² A. Zanzotto, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, vv. 63-64, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 425.

³ Giovanni Pascoli, *Un poeta in lingua morta*, in *Prose. Pensieri di varia umanità*, Milano, Mondadori, 1946, p. 160.

⁴ Eugenio Montale, *Variazioni* [1976], in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997, p. 106.

Zanzotto, insomma, continua a pensarla – e a ragione – come i padri del Novecento, o già Leopardi e Manzoni, mai «passati», come niente nella sua specialissima idea di tradizione, quand'anche remoto nel tempo e decrepito per infinito abbandono, è mai «passato». Lui ci mette una preoccupazione ulteriore, un ribrezzo e un senso di fallimento e svuotamento di aumentata urgenza, constatando che l'italiano di tutti, la tanto attesa lingua di una comunità parlante e scrivente «allo stesso modo», non solo ci appare da questa sponda della storia un inafferrabile mutante ma, nella mutazione contemporanea, si presenta già defunta o defungente:

la lingua nazionale [leggiamo nella nota conclusiva di *Filò*] è in pericolo di diventare esangue, amorfa, pidocchiosa di stereotipi e cascami video-burocratici proprio nel momento in cui s'impone: ma in ritardo e quando già appare abbastanza inutile perché parlata in un'area sempre più ristretta (rispetto alle altri grandi lingue), e quindi 'abbassata' a sua volta a livello di un dialetto ma senza averne certe indefinibili 'facoltà di adattamento'. Allora, la situazione del parlante e dello scrivente italiano è delle più precarie, angoscianti, folli; vi spira genocidio intorno e dentro, anche se ancora in sordina⁵.

Montale riparte dall'eredità di Leopardi, aggiungendoci gli interessi a lungo maturati di certo dantismo e i profitti recenti del dannunzianesimo e perfino gli spicciolini dei minori liguri. Dà così forma a un suo codice sublime, a una sua lingua-stile, che consente la realizzazione di memorabili imprese. Ma poi, a metà carriera, svolta, butta via addobbi e paramenti, si ri-stilizza de-stilizzandosi, se così si può dire, e approda a un parlato elegante ma disadorno, e con questo procede per un buon tratto, fino alla fine, e anche oltre. Zanzotto, che pure non ignora né Montale né l'antitetico Ungaretti (a sua volta, però, non poco dannunziano), si mette a inseguire i fantasmi di una *langue*, di quella norma di cui proprio Montale, nel brano che ho citato, lamenta l'assenza; e frequenta manierismi e citazionismi di diversa impostazione, anche se in qualche modo collegati (ermetismo, petrarchismo, leopardismo); e da un certo momento si consegna alla sperimentazione più libera e inclusiva, sembrando assecondare più un destino storico che una vocazione personale.

Non c'è bisogno che io qui ripercorra neppure per sommi capi i momenti *clou* di questa straordinaria, sempre abbagliante impresa. Per quest'occasione mi do il semplice compito di sottolineare che l'italiano di Zanzotto svolge la sua missione dentro una cornice in cui l'ipotesi dell'italiano – la solita pantera profumata di origine dantesca o, addirittura, la solita endemica questione della lingua – è solo una tra le tante, e non la più compiuta. Non occorre, infatti, considerare solo le discontinuità interne che ne caratterizzano i vari inveramenti (cambi di registro e di tono, enciclopedismo lessicale e metrico ecc.), ma occorre anche

⁵ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 544.

tenere a mente che Zanzotto presuppone un confronto continuo, più e meno implicito, tra i suoi molteplici tentativi e *altre* norme, *altri* codici. Mi riferisco in particolare al francese della tradizione simbolista, al tedesco di Hölderlin e di Rilke, al dialetto nativo, al latino di millenari classicismi e scienze e alla koiné anglo-americana di una transnazionale società di massa. In gradi e quantità diverse e in tempi diversi l'italiano di Zanzotto si struttura «ontologicamente» in rapporto a questi fondamentali paradigmi. Mi limiterò a dire che tutti valgono come «ideali», sistemi vincenti, terre promesse e raggiunte dell'espressione. Zanzotto li saggia, li accarezza, li cita. Arriva perfino a comporre un libro intero in inglese, anche per gioco, forse, ma di certo nella volontà di misurarsi con una macro-regola, con una tradizione trascendente – pur a costo di mille banalizzazioni e deprivazioni – che metta tutto a distanza e tutto parifichi e purifichi.

Si può individuare anche una trama cronologica sotto le connessioni reciproche di queste lingue. Il francese e il tedesco vengono prima: sono la lingua di Baudelaire, di Rimbaud, di Mallarmé, o anche di un Éluard, e quella dei già ricordati Hölderlin e Rilke, e dunque incarnano la modernità stessa. Ultimo viene l'inglese, sebbene bolle e bollicine angliche o anglizzanti affiorino già nella *Belia*. In mezzo e sotto a tutto c'è il dialetto, lingua nativa, logos perfettamente naturale, la cui temporalità coincide con il tempo biografico del poeta. E sopra e intorno, il latino. Questo avvolge tutto, precede ma segue anche, pur rischiando di sparire sempre per nostra disattenzione, come lo spettro di Euridice, il cui svanire una volta Zanzotto evocò scherzosamente, durante una chiacchierata telefonica, ironizzando sull'improvvisa partenza di una certa persona: «*ceu fumus in auras*», da *Georgiche* IV, 499 (che avrei ritrovato, leggermente variato, in una poesia di *Sovrimpressioni*, *Kēpos*).

Nel 1990, in occasione del nostro primo incontro, a Pieve di Soligo, gli citai alcune parole di *Ipersonetto*, sul quale intendevo scrivere qualcosa: «*Pia lex: per te peribo*». Mi spiegò che quella «*lex*» era la morte (un'altra forma della norma che il suo sonetto ipertrofico intendeva ossequiare). E disse anche, citandosi, che il latino è «lingua della morte». Non a caso poi il discorso cadde sul *Diario postumo* di Montale, dove a parlare era appunto un morto, e sugli esperimenti medianici di Victor Hugo e sul Coro di morti leopardiano. Allora ignoravo che un diario postumo, in inglese, l'aveva in serbo pure lui.

Mi piacque quella definizione, «lingua della morte» – anche se, come vedremo, non esplicita tutta la complessità che Zanzotto vi include –, mentre non mi era mai piaciuta e continua a non piacermi l'altra con cui il latino è più comunemente designato, «lingua morta». C'è una differenza abissale tra le due: la prima significa che la morte parla, la seconda nega che una lingua come il latino, ricca com'è di parole scritte e, dunque, di messaggi sempre parlanti, sia viva e porti vita. D'altronde, Zanzotto non butta via neppure l'idea della «lingua morta». In un'intervista del 1965, dopo aver signorilmente riconosciuto i meriti dell'«intarsio del latino» che caratterizza la scrittura di Sanguineti, definisce il

latino, appunto, «[l]ingua morta e lingua della morte»⁶. E in un articolo di quasi trent'anni successivo su *Santi di dicembre* di Bandini dichiara: «Bandini è uno dei pochi poeti veramente consapevoli di ciò che fanno ora, nel nostro tempo, usando il latino che è sigillo di morte eppure indizio albale, dato che, com'egli stesso afferma, è dotato per noi del valore di fondante inconscio linguistico»⁷. E subito di seguito: «Permane l'enigma del latino con le sue plurime morti e resurrezioni e metamorfosi»⁸. Inevitabile il ricordo di Pascoli, e in particolare di quella sua poesia latina sullo scheletro di fanciulla, immerso in una vasca di acqua limpida, sul cui cranio cresce come una capigliatura una pianta di capelvenere⁹. Nella già citata nota conclusiva di *Filò*, più o meno vent'anni prima, Zanzotto, invece, riportava l'attenzione sulla concorrenza tra latino e lingue derivate, tra norma e infrazione, inserendo il latino in una vicenda storica di continue trasformazioni:

E qui si aprirebbe, particolarmente emozionata, il discorso sulla situazione neolatina, sul risucchio dal basso (con relativa distorsione entro l'oralità perpetua) di cui è oggetto il latino, l'arcilingua, arciscalpita in lapidi, la lingua imperiale e definitiva: ma doppiata per altro da un suo freschissimo volgare antiistituzionale. E bisognerebbe soffermarsi sui giraevolta, rinascite, metamorfosi, *splitting* di ogni genere propri dell'area linguistica neolatina e forse non riscontrabili in forma così sfacciata e significativa in altra area¹⁰.

Nell'intervista del 1965 Zanzotto spiega anche – cosa che una lettura attenta dei testi dimostra con facilità, ma cui una dichiarazione dell'autore dà una preziosa convalida – che il latino a un certo punto, ovvero mentre si compone *Vocativo*, gli si rivela come una destabilizzante origine, come un rimosso che ritorna:

Mi sono trovato, fin da quando stavo scrivendo *Vocativo* (1948-1956), di fronte all'esigenza di una rottura dell'istituzione linguistica italiana, soprattutto con l'intarsio latino, come per il crearsi di una faglia naturale, alla quale io opponevo la massima resistenza. Quel latino era come l'apparire di una struttura scheletrica per incrinamento di strati duri che la velassero, o per esser del tutto divenuta lisa una coltre di vitale humus, cioè per un insieme di situazioni depressive per altro combattute il più possibile. Il latino, ritorno di una certa origine ma come devalizzata, e insieme ritorno alla metastoria (per non dire di una metafisica) schiacciante per la sua a-umanità, per me riappariva in un trauma [...] il latino salito dalla storia per trovarsi di fronte alla storia, glacialmente irrigidito eppur

⁶ A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1130.

⁷ A. Zanzotto, *Fernando Bandini*, in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 379.

⁸ Ivi, p. 380.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 543.

proliferante, putrefatto ed eterno, poteva, può sempre apparire come una fauce aperta ad inghiottire il suo limpido *rejeton*, l'italiano in cui non possiamo non sentire il nostro rifugio e la nostra piccola vicenda privata e sociale¹¹.

Parole lucidissime, cruciali.

Comincia con il latino, appunto, la crisi. La sospensione fuori tempo massimo di *Dietro il paesaggio* è finalmente saltata. L'intromissione, l'affioramento geologico del latino (quello *monstre*, si badi, che galleggia sopra i secoli, distillandosi nella presuntuosamente assoluta terminologia delle scienze, come Zanzotto specifica in un altro punto dell'intervista) è una scoperta dell'America¹². Tutti i sistemi di riferimento si orientano di scatto verso nuovi orizzonti e le rotte della lingua si moltiplicano all'infinito, in una circolarità che può conoscere solo crescenti accelerazioni.

Il latino esplose già nel titolo, *Vocativo*: caso grammaticale del richiamo; la lingua che si esprime in quanto lingua: non designazione, non segno che sta per la cosa, ma atto di presenza e richiesta di corrispondenza (la poetica, in nuce, delle *IX Ecloghe*). E poi, di poesia in poesia, c'è tutto un fiorire di latinismi, davvero un suppurare di antichità, di pre-esistenze dai tagli del presente, quando non espressioni latine vere e proprie. Un confronto con il lessico di *Dietro il paesaggio* rivela immediatamente che qui, in *Vocativo*, stanno succedendo rivolgimenti e frane del tutto nuovi. Sembrerebbe uno scoppio di leopardismo, e in parte così è. Ma il leopardismo innegabile di *Vocativo* è provocato o trascinato «d'ufficio» dall'apocalisse etimologica, che è già violenta e trionfale nello stesso Leopardi, sia quello dello *Zibaldone* sia quello dei *Canti*¹³. E così, dopo l'eruttare, rimane impigliato nel viscoso, incandescente serpeggiare del giacimento originario la memoria di Virgilio, e del Virgilio più vocativo, quello della bucolica, che è «canto a», «canto per». Non comincia la prima bucolica proprio con un vocativo? Il fantasma dell'origine, così, perde quel che di astratto e di orrendo lo fissa alla luce delle sue persistenze successive (le varie terminologie) e si reincarna in un risultato storico, storicizzato, il mito buono dell'Arcadia, a sua volta ripetuto e riciclato nei secoli fino alla messinscena asemantica (salvi certi rilanci geniali, come, ancora, in Leopardi), ma pur sempre coglibile e celebrabile in un testimoniato inizio¹⁴. Avvisaglie, naturalmente, si individuano in *Dietro il paesaggio*. Aggettivi: «in questo giorno / che *selvoso* si versa sul mondo» (*Primavera di Santa Augusta*, 4-5) e «balcone *selvoso*» (*Montana* IV, 9); «*spinosi* boschi» (*Ormai*, 5); «delle tenebre *alunno*» (*Assenzio*, 21, «nutrito dal buio»); l'espressione «tenebra-

¹¹ A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta* cit., pp. 1130-1131.

¹² Ivi, p. 1131.

¹³ Qui rinvio al mio studio: *Leopardi etimologista*, in «Paragone», anno LXIII – Terza serie – Numero 102-103-104 (750-752-754), agosto-dicembre 2012, pp. 83-102.

¹⁴ Sul modello bucolico o pastorale nei *Canti* rimando al mio saggio *History and Pastoral in the Structure of Leopardi's Canti*, in «Modern Language Review», 2008, CIII (1), pp. 76-92.

rum alumnus» si trova già in certa letteratura umanistica veneta, come la prefazione del *De passione Iesu Christi* del veronese Matteo Bosso e il sedicesimo dei *Lectionum antiquarum libri XXX* del rodigino Ludovico Ricchieri). Sostantivi: «questa ebrietà / di nevi» (*Montana* I, 3-4); «i famigli» (*Oro effimero e vetro*, 21, da «famuli»). Verbi: «tentò le crepe dell'abisso» (*Arse il motore*, 8, affine al virgiliano «temptare latebras», *Eneide* II, 38); «Dai portici, mercati / effondono [...] / la messe del loro bene» (*Indizi e luna*, 14-17); «del mio sangue ogni tua fonte esulta» (*Là sovente nell'alba*, 25), cioè «zampilla» (che ricorda Lucrezio, «sanguis / emicat exsultans alte», *De rerum natura* II, 194-195); «Da te mi esclude il freddo paradiso / dei tuoi monti» (*Montana* II, 1-2) (con interferenza del celebre «esclude» leopardiano, dato il simile contesto).

In *Vocativo* le crepe si spalancano. La prima sezione si intitola *Come una bucolica* (*Bucolica* e basta si intitola una poesia della parte conclusiva, che celebra come una poetica l'incontro, pur effimero, di presente e passato) e la prima poesia, *Epifania*, brilla di quattro incandescenti latinismi: «mirifico» (v. 4, tornerà nell'*Ipersonetto*), «facondia» (v. 6), «esprime» (v. 6, col significato etimologico di «emettere», «far uscire», da «ex» + «premo»), «sollecitate» (v. 10, col significato di «disturbate», «spaventate»). E così via per tutta la raccolta. Vediamo gli esempi più lampanti. Tra i verbi: «non rapirmi la vista» (*Fiume all'alba*, 3), «valle che stride» (*Piccola elegia*, 26) e «l'ora / che stride di canzoni» (*Esperimento* II, 7-8), «frutti effusi» (*Se non fosse*, 4); «il sole serpendo» (*Elegia del venerdì* II, 6), «fervete nel passato» (*Esperimento* I, 7), «deterso / presto è di me il petriгно bosco» (*Esperimento* I, 22-23), «all'essudarsi / di me» (*Esperimento* II, 1), «estate che scuotesti / dal seno aperto di settembre / spighe» (*Dove io vedo* I, 2-4, nel senso di «far uscire», che ricorda, non so quanto per caso, Varrone: «e spicis in area excuti grana», *De agri cultura* I, 52), «ed eccitasti l'immaturo sole» (*Dove io vedo* I, 5, nel senso di «svegliare»), «rigermini» (*Prima persona*, 32), «s'instaura» (*Prima del sole*, 17, «si rinnova»), «turge la fiamma» (*Dal cielo*, 34). Tra gli aggettivi: «più valido e fosco l'amore» (*Piccola elegia*, 3), «algido e fabuloso» (*Se non fosse*, 18), «onuste erbe» (*Esperimento* II, 16), «vene / dubitanti di rivi» (*Caso vocativo* I, 8, nel senso di «esitanti»), «squallide tende» (*La notte di Serravalle* II, 7, nel senso di «mal tenute»), «Diana già trasuda / gemmante» (*I compagni corsi avanti*, 17-18, cioè «lucida», «sfavillante», come coperta di pietre preziose, dal participio presente del verbo «gemmo»), «arguto manto del bosco» (*Nuovi autunni*, 18, nel senso di «luminoso»), «vocali foglie» (*Colloquio*, 15, cioè «dotate di voce», «risonanti»), «insorgente» (*Idea*, 26), «lucidi abissi» (*Prima persona*, 6, nel senso di «luminosi»), «la ferma virtù» (*Ineptum, prorsus credibile* I, 13, nel senso di «stabile»), «negro bollore» (*Da un'altezza nuova* II, 8), «insaziate lacrime» (*Da un'altezza nuova* II, 9), «la luce ieri inestricabile» (*Campéa* II, 19, «da cui non si può uscire», come in *Eneide* II, 26), «i folgoranti prati» (*Impossibilità della parola*, 13, «risplendenti», da «fulguro»), «raggiante terrore» (*Impossibilità della parola*, 76, «irradiantesi»), «le ormai facili spalle» (*Dal cielo*, 40, «arrendevoli»), «ambiguo / fondersi del respiro nel passato» (*Bucolica*, 9-10), «versato nel duemila» (*Fuisse*

I, 21, «rivolto violentemente»). Tra i sostantivi: «recise *ariste*» (*Caso vocativo* I, 7), «il losco / tergo» (*La notte di Serravalle* II, 18-19), «musco» (*Nuovi autunni*, 9), «clivi» (*Quartine del pioppo*, 12), «artefice / di me» (*I paesaggi primi*, 17), «conati malcerti» (*Prima persona*, 22), «il tuo nume» (*Prima persona*, 30). E poi si danno inserti di latino vero e proprio: «montes exsultastis» (*Dove io vedo* II, 7, che cita *Salmi*, 113A o 114, 6), «Ineptum, prorsus credibile» («Folle, quindi credibile», titolo di una poesia della seconda parte, che riecheggia il tertulliano «prorsus credibile est, quia ineptum est», dal *De carne Christi* – parafrasato nel più celebre detto «credo quia absurdum» –, equiparando la fede nella poesia al fiero antirazionalismo della fede religiosa), «gloria in excelsis» (*Ineptum, prorsus credibile* I, 32, parole incipitarie di un noto inno, che riprendono quelle degli angeli in *Luca*, 2, 14, per la nascita di Cristo), «surrexit» (*Io attesto*, 20, citazione di *Matteo* 28, 6), «Nihil» (*Da un'altezza nuova* I, 10), «Fuisse» (titolo di una poesia della sezione finale e ancora al verso 28 della prima parte della stessa poesia). Interessante è che la maggior parte di queste citazioni, riferendosi a un Cristo-Poeta, indica un movimento di liberazione dal basso verso l'alto, una resurrezione, appunto: i monti saltano come arieti, dice il salmo, e Tertulliano parla nei versi seguenti proprio di resurrezione, come il citato Matteo; e poi c'è quell'«excelsis», che indica lo spazio supremo della poesia, dove la mente può spingersi solo a rischio di disintegrarsi, come recita la fine della prima parte di *Ineptum, prorsus credibile*.

Il lavoro di latinizzazione si esaspera in programma nelle successive *IX Ecloghe*, assumendo un vero e proprio carattere pedagogico (che in *Pasque* apparirà ancora più delineato). Lo spettro virgiliano, già intravisto in *Vocativo* (e circolante in panni magistrali almeno dai tempi di Dante), si reincarna ora in una sorta di golem tuttofare, nel genere stesso della bucolica, che si tira su dal fondo della faglia, antico e moderno a un tempo, parziale per le inevitabili menomazioni della storia e le rivincite periodiche della geologia («nei modi / obsoleti di umili / virgili, di pastori castamente / avvizziti nei libri, nella conscia / terrena polvere» diceva elegiacamente *Fuisse* I, 16-20), ma comunque totalizzante nella sua capacità di inglobare vita e morte, scrollandosi di dosso i residui di millenari seppellimenti, e di alludere, con la sua stessa istituzionale «naturalizza», a un qualche principio di *verità*, a un vero originario, «albale», per dirla con un termine dell'intervista del 1975 e di tanta poesia: un *etimo*, appunto. Tanta responsabilità offre il tema a un dialogo tra poeta e poesia (indicati rispettivamente come *a* e *b*) nell'*Ecloga IX*, detta appunto «scolastica», manifesto conclusivo, in cui, nell'implicito segno del latino, vero linguistico, poesia e «insegnamento», cioè funzione civilizzatrice del dire (il ricordo dei *Vangeli* fa la sua parte), vengono a intrecciarsi in un solo nodo. Il poeta dubita di sé, non crede alla sua «scuola» (alla fine non così diversa, forse, da quella di una Maestra Morchet, i cui dogmi sono ironicamente contestati nel componimento di apertura di *Pasque* e poi ancora in *Fosfeni*, e in *Sovrimpressioni*): «Vengono i bimbi, ma nessuna parola / troveranno, nessun segno del vero. / Mentiremo. Mentirà il mondo in noi, / anche

in te, pura. [...] / Necessità e finzione: / ché nulla, nulla dal profondo autunno, / dall'alto cielo verrà, nessun maestro; / nessun giusto rito / comincerà domani sulla terra. / [...] Sei poco, / un suono solo, una vocale» (*Ecloga IX*, 48-66). La poesia ribatte, fiduciosa, sibillina: «Riudrai le voci del profondo autunno, / del magistero, del pozzo profondo, / se sapesti udirle nel primo / giorno, se sapesti che primo / è ogni giorno. Non essere stanco / di durare tra le albe, esse faranno / verità della nostra menzogna» (*Ecloga IX*, 73-79). Dietro questi versi palpita anche l'esperienza diretta dell'insegnare, e la consapevolezza del compito storico che tutta una generazione di insegnanti, tra i quali un Pasolini, si era assunta dopo la guerra. Come leggiamo proprio in uno scritto su Pasolini (del 1977),

[e]rano insegnanti che la pensavano in tanti modi, ma che, quasi meravigliati di ricevere dal governo soldi con cui comperarsi pane e formaggio, e storditi di letizia nel sentirsi vivi in un Paese Libero, ce la mettevano tutta per ripagare lo stato democratico nato dalla Resistenza, per distribuire 'educazione attiva e democratica'. Attivizzare persino l'intirizzita grammaticetta latina, far diventare rose vere il *rosa-rosae*, così ingenuo, di quelle grammatiche¹⁵.

Un paio d'anni più tardi, in un'intervista, Zanzotto formula lapidariamente il senso dell'insegnare e del trasmettere:

Nell'attività pedagogica tutto ciò che agita la storia e la società si proietta come in una stretta finale: si è là che si parla a chi sta nel futuro, ci si intrattiene o si pretende di intrattenersi con coloro che, ignoti a se stessi ed agli altri [rovesciamento, anche sintattico, del montaliano «agli altri ed a se stesso amico», e certamente allusione a una dichiarazione sulla/contro la pedagogia], più che *tabula rasa* sono *tabula 'aliena'*, sono *tabula* fatta di un materiale assolutamente imprevedibile, sono impastati di ignoto di futuro e di 'nulla'¹⁶.

Bisogna anche sottolineare la forza filosofica di quei versi su citati; la disgregante terribilità di una concezione del linguaggio che riecheggia curiosamente certe asserzioni di Nietzsche:

L'intelletto, come mezzo per conservare l'individuo, spiega le sue forze principali nella finzione. Questa infatti è il mezzo con cui gli individui più deboli e meno robusti si conservano [...] Nell'uomo quest'arte della finzione raggiunge il suo culmine [...] Essi [gli uomini] sono profondamente immersi in illusioni e immagini di sogno, il loro occhio scivola sulla superficie delle cose, vedendo 'forme', la loro sensibilità non conduce mai alla verità, ma si accontenta di ri-

¹⁵ A. Zanzotto, *Pedagogia*, in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario* cit., p. 146.

¹⁶ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Le poesie e le prose scelte* cit., p. 1224.

cevere stimoli e, per così dire, di accarezzare con un giuoco tattile il dorso delle cose¹⁷.

Essendo ciascuno un mondo a sé e dovendosi dunque affermare in contrapposizione agli altri, il linguaggio nasce per mettere d'accordo tutti:

viene inventata una designazione delle cose uniformemente valida e vincolante, e la legislazione dei linguaggi fornisce altresì le prime leggi della verità. Sorge qui infatti, per la prima volta, il contrasto tra verità e menzogna. Il mentitore adopera le designazioni valide, le parole, per fare apparire come reale ciò che non è reale¹⁸.

Il linguaggio è dunque l'espressione adeguata di tutte le realtà? [...] Che cos'è una parola? La raffigurazione in suoni di uno stimolo nervoso. [...] La 'cosa in sé' (la verità pura e priva di conseguenze consisterebbe appunto in ciò) è d'altronde del tutto inafferrabile per colui che crea il linguaggio [...] Ogni parola diventa subito concetto, appunto perché essa non deve servire per ricordare l'esperienza primitiva, cui deve il proprio sorgere [ovvero, la fonte etimologica, su e contro cui Nietzsche si pronuncia anche nella *Genealogia della morale*], non ripetuta e perfettamente individualizzata, ma deve adattarsi al tempo stesso a innumerevoli casi più o meno simili, cioè – a rigore – mai uguali, e quindi a casi semplicemente disuguali. Ogni concetto sorge con l'equiparazione di ciò che non è uguale¹⁹.

L'etimologia, per Zanzotto, serve a mantenere, almeno come ipotesi, come *alba*, quella «disuguaglianza preconettuale» di cui Nietzsche lamenta la cancellazione nelle lingue fissate. L'etimologia è poesia, *la* poesia.

Continua in *IX Ecloghe* l'uso dei latinismi lessicali, e così quello delle fonti originali. Spiccano tra gli aggettivi: «*ima terra*» (*Ecloga I*, 13), «regni *longinqui*» (*Nautica celeste*, 2), «empito *umbrifero, plurimo*» (*La quercia sradicata dal vento*, 21), «nostre *irrite* grida, *irriti* aneliti» e «*irriti* aneliti, nostre *irriti* gridi» (*La quercia sradicata dal vento*, 33 e 40), «*rutila* pescagione» (*Con quel cuore che basta*, 20), «lo psichisma *preterito*» (*Sul Piave*, 45), «*egro* spiraglio» (*Palpebra alzata*, 7). Tra i sostantivi, alcuni dei quali veri e propri *repêchages* formali: «notturni *adyti*» (*Ecloga III I*, 3), «*pullus* nel guscio» (*Ecloga IV*, 10), «liquor» (nel senso di «putrefazione», credo), «*tabe*» (*Riflesso*, 3), «*alapa*» (*Riflesso*, 31, «sberla»), «*Machina*» (*Sul Piave*, 75), «*rictus*» (*Ecloga VI*, 14, il riso ridotto a smorfia paralitica, deprivato di qualunque urgenza e virtù, che Zanzotto dileggiava anche nelle conversazioni tra amici), «*Sylva*» (titolo di una poesia, con grafia

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, traduzione di Giorgio Colli, con un saggio di Benedetta Zavatta, Milano, Adelphi, 2015, pp. 12-13.

¹⁸ Ivi, p. 15.

¹⁹ Ivi, pp. 16-18.

postclassica), «levamen» (*Ecloga VIII*, 38), «sanie» (*Ecloga VIII*, 75), «morula» (*Ecloga IX*, 115, «piccolo ritardo»). Tra i verbi: «ducere, docere» e «Duces, docebis» (*Eatherly*, 14 e 21); «con innovato candore vige» (*Ecloga VII*, 27), «ti soffolce» (*Ecloga VII*, 39). E l'avverbio «rursus» (*Ecloga V*, 62 e 63, «nuovamente»). Né mancano perifrasi latine di fantasia: «luna puella pallidula» (*13 settembre 1959 (Variante)*, 1, che imita l'abusato incipit adrianeo «Animula vagula blandula», per altro messo a esergo dell'*Ecloga IV*) e «Luna glacies-glaciei / Luna medulla cordis mei» (*13 settembre 1959 (Variante)*, 16-17), «ira-dei» (*Per la solenne commemorazione della morte del 'Servus dei' G. T.*, 29, che riecheggia *Salmo 77*, 31). Le citazioni più evidenti di passi classici sono: «sidera feriam vertice» (*Ecloga I*, 55, da Orazio, *Carmina I*, 1, 36, di cui è tradotto anche il verso precedente ai vv. 52-53), «qui omnia vincit» (*Ecloga II*, 7, che riprende due luoghi virgiliani, *Georgiche I*, 145, dove il soggetto è il «labor», e *Bucoliche X*, 69, dove il soggetto è l'«amor»; per Zanzotto il soggetto, ripreso dal relativo «qui», è il «verso», «animula vagula blandula» (esergo, come già ho ricordato, dell'*Ecloga IV*), «Formosam resonare doces Amaryllida silvas» (esergo dell'*Ecloga V*, derivato da *Bucoliche I*, 5), «sed tantum dic verbo» (*Ecloga X*, 72, che riprende *Matteo 8*, 8 e *Luca 7*, 7, in cui il centurione chiede a Gesù di guarire con una sola parola il suo servo). Tutte citazioni di valore metalinguistico, sulla ricerca della poesia – ivi compresa quella di Adriano, che vale come cliché, come condensazione ultima o essiccazione del poetico in formula.

Da osservare è anche che il diffuso, invasivo, zampillante latino autorizza con il suo esempio un aumento esponenziale dell'intertestualità e delle invenzioni linguistiche, a livello sia verbale sia sintattico. La prossima *Beltà* non farà che assolutizzare le conquiste delle *IX Ecloghe*, del latino esaltando la dirompente, rivoluzionaria potenza o potenzialità etimologica. *La beltà* davvero si pone tutta, e protervamente, sotto il segno dell'etimologia. E l'etimologia ora non vale tanto come radice o origine storica e recupero semantico (benché ci possa stare anche quello, come le note d'autore attestano, e come anche è dato constatare nell'utilizzo di certo lessico) quanto come principio di dissoluzione del significato ed esplosione schizofrenica del segno, anche in senso laciano; moltiplicazione continua del signifiante: il «cancello etimo», che chiude ma anche apre all'infinito (*Profezie o memorie o giornali murali XII*, 1); poiché – sfida demonica alla poesia di tutti i tempi – «in quei luoghi male s'aggancia / il fatto semantico al fatto fonemico» (*Profezie o memorie o giornali murali VIII*, 22-23) e, dunque, i nomi si moltiplicano come le erbacce nella vigna di Renzo (*ibidem*). E si parte con un titolo come *Oltranza oltraggio* e un incipit come «Salti saltabecchi». E, su questo modello, si creano affinità anche tra parole che di affine in partenza nulla hanno: «i sic i sigh» e «l'esplosente l'eclatante» (*Oltranza oltraggio*, 9 e 19), «astrazioni astrificazioni formulazioni d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni» e «la vi(ta) (id-vid)» (*La perfezione della neve*, 3-5 e 26); «nivale/vale/valle» (*La perfezione della neve*, 11-12); «umbra fuimus fumo e fumetto» (*Si, ancora la neve*, 50) ecc., proce-

dimento che avrà lungo corso nell'opera zanzottiana. Né mancano inserti isolati di lessico latino, anche fissati in formula, che punteggiano l'italiano come necessari sfoghi di energie sotterranee o fonti sulfuree: «sic et simpliciter» (*Sì, ancora la neve*, 6), «repetita iuvant» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni IX*, 1), «cursus honorum» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni X*, 15), «tu te tibi a te per te» (*Ampolla (cisti) e fuori Nota*, 5), «exlege» (*Adorazioni, richieste, acufeni*, 21), «(ex-de-ob etc.)-sistere» (*Al mondo*, 17), «templum-tempus» (*Retorica su: lo sbandamento, il principio "resistenza" VI*, 13, che gioca con il successivo «Comtemplare»), «Fato-ego» (*Esautorazioni*, 25), «cunnilinctus» (*Profezie o memorie o giornali murali VII*, 11), «forma futuri» (*Profezie o memorie o giornali murali VIII*, 1 e 46, citazione di San Paolo, *Ad Romanos V*, 14, designazione appunto di Adamo, che Zanzotto estende a Eva), «dominus» (*Profezie o memorie o giornali murali IX*, 35), «urbi et orbi» (*Profezie o memorie o giornali murali XV*, 33), «puteus» (*Profezie o memorie o giornali murali XVI*, 38), «fieri» (*Profezie o memorie o giornali murali XVII*, 11), «fundus oculi» e «fundus colorum» (*Profezie o memorie o giornali murali XVIII*, 37). C'è anche una citazione, tradotta e variata, dal carne CI di Catullo, rivolto al fratello: «per genti molte e terre e pianeti a lui vengo / e gli offro, inferia, il mio contributo di punte e di sputi» (*In una storia idiota di vampiri I*, 36-37) (carne da cui una poesia di *Sovrimpressioni* trae il suo titolo, *Adempte mihi*). E non mancano, al solito, i latinismi, semantici o morfologici: «inconsutile» (*Oltranza oltraggio*, 18), «senza cuciture», come la tunica di Cristo nella scena della crocifissione, (*Giovanni 19*, 23), «assideramento» (*La perfezione della neve*, 4, che una nota d'autore così commenta: «anche qui è tenuta presente e in parte distorta l'etimologia»; ovviamente, da «sidus», registrato subito di seguito al plurale); «soffolce» (*La perfezione della neve*, 11, già, come si è visto, in *Ecloga VII*, 39, ma qui memore in modo esplicito, data la vicinanza di «ubertà», del dantesco: «Oh quanta è l'ubertà che si soffolce», *Paradiso XXIII*, 130), «stagione» (nel titolo *Alla stagione*, da intendersi anche come «statio», «ipotesi di non-scorrimento», secondo la nota d'autore), «ambizione» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni X*, 5, spiegato al verso precedente «girare intorno» e anche in una nota d'autore), «frugifero» (*Retorica su: lo sbandamento, il principio "resistenza" V*, 18), «clinami» (*Profezie o memorie o giornali murali III*, 6, spiegato nella nota d'autore: «nel senso lucreziano, in quello di declivio, di clivaggio e di clima»), «pruinoso» (*Profezie o memorie o giornali murali III*, 26), «Eccitavi» (*Profezie o memorie o giornali murali X*, 8), «ambage» (*Profezie o memorie o giornali murali XII*, 8), «antimurine» (*Profezie o memorie o giornali murali XVI*, 16, da *mus*, «topo»).

Latinismi, parole latine e giochi allitteranti para- o etimologici a parte, il latino nella *Beltà* mette in gioco e in atto tutte le sue valenze positive di verità. E si rivela forza fecondante, fertilizzante letame o riserva di «cacche», come sarebbe da intendersi secondo il commento del Meridiano, certo suggerito dall'autore stesso, il titolo dell'ultima poesia di *Pasque* (non a caso incrociato, come conferma Zanzotto in una nota finale, citando uno studio etimologico di Devoto,

con il termine latino *pascua*, ovvero «pascoli»): $\bar{a} \bar{e}$ una dipodia giambica, con i tipici segni della breve e della lunga da manuale scolastico (il segno della breve, se sta per l'omessa *c* di «cacca», rimanda comunque per convenzione a una vocale, cioè alla sostanza del metro come quantità, all'anima stessa del latino). Per dirla alla buona, con terminologia lacaniana, il latino è il *reale*, l'imprendibile reale che sfonda nella scena del *simbolico* (la storia), o lo rivivifica, lo smentisce, gli ridà autenticità, come la sola possibile pedagogia. Ecco dove latino, scuola (studio del latino, *rosa, rosae*) e poesia si ritrovano e si identificano l'un l'altro anche concretamente. La storia, designata – non a caso con cristallizzata espressione latina (più o meno ciceroniana, vedi *De legibus* I, 5) – come «opus maxime oratorium», ovvero «falsificazione totale», è uno dei poli teorici del libro, contrapposto alla beltà-poesia, alla «vera lingua» e alla «vera storia», che sta e può accadere solo nella poesia. Sulla questione, nella già ricorda intervista del 1975, Zanzotto ha dichiarato:

Esiste una specie di convergenza-antagonismo fra storiografia e poesia. Dato poi che esista una storiografia verodiciente. Non si deve dimenticare che la storiografia finisce per darsi come genere letterario; gli eventi lasciano tracce che poi vengono raccolte nell'ambito del genere letterario storiografia (e si sa a quanta storia fasulla abbia portato sangue una storiografia fasulla). È sempre una ragnatela di improbabili mediazioni quella che comunque si presenta nella storiografia, anche se in 'sistemazioni' ad ampio raggio. La poesia (più che la letteratura in senso lato) è forse l'unica storiografia 'reale', *l'unico evento che si autoscrive e autoparla*, un evento che finisce per identificarsi senza residui nella traccia scritta che ha lasciato. La poesia è questo, e di più, e anche molto di meno, ben s'intende. Ma può pretendere ad un ruolo di 'pietra di paragone' in un rapporto con la storiografia la quale, per altro, venne sentita giustamente come una musa (Clio), che ha il compito di ispirare fiducia nella storia anche come prassi umana. Purtroppo sulla storia è più facile sentirsi spinti a vomitare, tanto fortemente vi opera l'ingrediente caso o absurdità, per non parlare di 'frastuono', 'furore', rivalse dell'entropia. La poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine dilucida quanto v'è di più aggrumato nella storia²⁰.

Parole, queste ultime, che troveranno riscontro e sviluppo nel ricorrente motivo del «gel» in *Fosfeni*. Sul rapporto tra poesia e storia Zanzotto torna in una tarda intervista, aggiungendo un'interpretazione addirittura «cronachistica» o «diaristica»:

Anche la più astratta delle poesie esprime un ambiente, un momento storico, e ne riflette le tensioni. Comunica in ogni caso un presente reale. Dà la sintesi,

²⁰ A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1227-1228. Il corsivo è nostro. La musa Clio è anche ricordata nella nota di autore a *Alla stagione*, nella *Beltà*.

il succo di un'epoca storica persino nelle sfumature. Il senso del tempo, come è stato vissuto profondamente nella poesia, porta a dire che è essa la storiografia ultima e che l'autentico percorso verso la storiografia avviene proprio attraverso la poesia. *Ibam forte via sacra...*, 'Me ne andavo senza meta lungo la via sacra rimuginando tra me, quand'ecco arrivare uno scocciatore [...]': con questi versi Orazio ci introduce un quadro sfolgorante della vita romana della sua epoca, ci riporta un atto come presente. Ed è appunto un esempio, questo, in cui la poesia si impone come storiografia ultima, perché dà l'essenza vissuta dei tempi, quale fu sofferta negli animi di singoli che diedero così voce anche ai molti²¹.

Il verso latino qui citato e la seguente parafrasi in italiano rimandano alla celebre satira nona di Orazio, dalla quale Zanzotto fu ispirato a comporre un testo, poi incluso in *Sovrimpressioni*. Il titolo è *Totus in illis*, citazione letterale delle parole con cui si chiude il secondo verso: «tutto immerso in quelle inezie» (e non è certo questa la prima citazione da Orazio che compaia nell'opera di Zanzotto)²². Che si trattasse proprio di inezie lo negano il nome stesso della via e il vocabolario, che allude a un tempo alla prima bucolica di Virgilio e al carme incipitario di Catullo: «nescio quid meditans nugarum...» (v. 2) Orazio sta componendo qualcosa a mente, o per lo meno sta pensando alla poesia, quando viene investito dal seccatore... Zanzotto riprende proprio il tema della solitudine della mente poetante; intorno c'è il vuoto, un'infinità muta che suggerisce l'immagine del messaggio chiuso in bottiglia (in realtà qui non resta che la bottiglia, il «vuoto», appunto, il significante proteso a chissà quali rispecchiamenti, anche solo di sé): ecco, allora, che quell'«illis», ripetuto anche al v. 13, diventa un ancora imprecisato «illa» («Totus in illis-illa», v. 23), e per la fine del testo, come al compiersi di un attraversamento oceanico, la metafora di partenza partorisce, completandosi, l'isola – tutto, coerentemente, in latino, e con (ironica, più o meno) rima baciata a chiusura: «Totus-totus / in illa insula immotus» (vv. 31-32).

Vorrei, avviandomi alla conclusione, insistere su quel femminile «illa». Come *La Beltà* a un certo punto afferma in modo inequivocabile, il latino è femmina: «quel latino donna» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni* VI, 16), e subito dopo: «figura del vero» (*ibidem*, 20), dunque, etimo, elargizione di un dire originario, «munuscolo» (*Profezie o memorie o giornali murali* I, 13, termine ripreso, non a caso, dalla quarta ecloga virgiliana, e per la sua natura virgiliana segnalato dalla nota d'autore). «Vera figura, vera natura» leggeremo nell'attacco di *Filò* e, sempre lì, perfino un componimento (il secondo) in latino celebrante la dea anadiomene con frasi del *Cantico dei cantici*. Quell'«illa» di *Sovrimpressioni*, prima

²¹ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 57-58.

²² Da notare almeno l'ovvio: «cereus in vitium flecti cereo nel cedere» (*Profezie o memorie o giornali murali* XVIII, 30), che rimanda ad *Ars poetica*, 164; e «pulvis pattume ed umbra» (*Xenoglossie* II, 5, in *Pasque*), che rimanda a Orazio, *Odi*, IV, vii, 16 (componimento tutto fatto per piacere a Zanzotto).

di specificarsi in «insula», dunque, è un'emanazione grammaticale, un protendersi dell'ombra della grande madre-natura, della «grazia-gratitudine iniziale» (vedi ancora *Profezie o memorie o giornali murali* I, 25-26) che il poeta insegue di libro in libro nei suoi molteplici, inarrestabili *avatars*: Diana, beltà, Euridice («vieni Orfeo vieni con lei», *Xenoglossie* II, 20, in *Pasque*), statua di Pigmalione (la «machina inutilis» dello splendido *Frammento di Pasque*), luna, bambolona felliniana, Venùsia, Lùcia, *chose* lacaniana, carità romana... E, in quanto donna archetipica e figurale (paolinamente, e anche auerbachianamente), il latino rappresenta una vittoria della realtà autentica, come annuncia, nella *Beltà*, l'explicit di *Adorazioni, richieste, acufeni: Vicisti*. Con verbo cesareo.

Qui mi fermerei. Non che non sia tentato di moltiplicare gli esempi e di commentarne qualcuno in dettaglio, prendendo dagli altri libri e anche dalle prose critiche e dalle interviste, che abbondano di citazioni e termini latini e giochi etimologici come quelle di nessun altro, una vera grotta di Alì Babà. Ma credo di aver mostrato a sufficienza in questo pur piccolo discorso le funzioni e le declinazioni simbolico-metaforiche del latino zanzottiano, rintracciandone in modo particolare i movimenti iniziali (*Vocativo e IX Ecloghe*) e il punto di massima precipitazione (*La Beltà*). Nel sistema zanzottiano delle lingue il latino è forma storica e a un tempo metafisica del dire; dire compiuto, macabro e purulento, e pur sempre significante, sempre attivo, inesauribile e segreto, scampato, proprio nel rifugio della sua stessa fine, alle trasformazioni e alla provvisorieta, fosse anche come epigrafe tombale. Il latino rimarrà sempre, come mostrano gli esempi tardi che ho citato, in particolare *Totus in illis*, la «prima lingua» per questo poeta delle lingue; momento di individuazione e anche comunione con una pur sempre incollocabile origine, che però avrà sempre l'aspetto del vero e del giusto.

Ecco, proprio con l'idea di incollocabilità vorrei chiudere; il latino-nulla, che riesce a esorbitare da qualunque riduzione a personaggio o a versione ultima dell'umana vicenda; il latino addossato e contrapposto alle recinzioni della città-civitas e del simbolico (ancora Lacan); il latino ombra e spazio sacro, né morto né vivo, «terra di nessuno, fuori margine» o, con una delle parole latine più programmaticamente zanzottiane, «pomerio»²³. In quell'intercapedine magica, che sta al di qua e al di là del muro, si giocano le sue ragioni prime e ultime, in avanti, all'indietro e nell'assoluto.

²³ La citazione è da A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1225; la poesia è *Collassare e pomerio*, in *Fosfeni*. Una definizione di «pomerium» si ha in Tito Livio: I, 44, 3-5.

«LUOGO PRESO IN PAROLA».
SUL PAESAGGIO LIRICO DI ANDREA ZANZOTTO¹

Francesco Carbognin

1. Se si esclude la temporanea, ma sofferta, permanenza nel Cantone svizzero del Vaud tra il '46 e il '47 («nuovo l'emigrante: / e non mi so decidere a partire / per voi alberi zolle e declivi, / per voi mie piccole nozioni»²), Zanzotto si è allontanato soltanto per brevi periodi dal paese natale, permanendovi «invidà, inbulonà, diventà squasi un zhóch de pionbo» («avvitato, imbullonato, diventato quasi un ceppo di piombo»³). Tale «gusto per la centralità»⁴ di matrice biografica costituisce il tema privilegiato, la «fisima»⁵, anzi, dell'intera produzione letteraria di Zanzotto (che ammetterà, ne *La Beltà* del '68, di aver «paesaggio molto»⁶), cioè il nucleo ispiratore e l'elemento connettivo dei numerosi motivi che da essa si dipanano a ragnatela, ramificandosi e interrelandosi reciprocamente nel tempo con il progredire dell'esperienza poetica: dal motivo della scienza

¹ Per le poesie di Andrea Zanzotto citate nel saggio, l'edizione di riferimento è *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011 (= TP). Le sigle dei diversi libri di poesia di Zanzotto, fatta eccezione per *Sovrimpressioni* (Sp) e *Conglomerati* (Cg), sono quelle utilizzate dai curatori di Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Ferdinando Bandini, Milano, Mondadori, 1999 (= PPS): *Versi giovanili* (VG), *Dietro il Paesaggio* (DP), *Elegia e altri versi* (EL), *Vocativo* (Vc), *IX Ecloghe* (Ecl), *La Beltà* (LB), *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (SFS), *Pasque* (Pq), *Filò* (Fl), *Il Galateo in Bosco* (GB), *Fosfeni* (Fn), *Idioma* (Idm), *Meteo* (Mt). Per i racconti di Zanzotto, si cita dall'edizione *Sull'Altopiano. Racconti e prose (1942-1954)*, con un'appendice di inediti giovanili, a cura di Francesco Carbognin, Lecce, Manni, 2007. All'occasione della sua originaria elaborazione, correlata all'osservazione diretta dei luoghi e non preposta all'approfondimento dei complessi motivi di ordine filosofico e linguistico implicati nella poesia di Zanzotto, il saggio deve il carattere non specialistico e il taglio mirato dei rilievi interpretativi effettuati sui testi citati.

² El, *Partenza per il Vaud*, p. 79. L'«emigrante» Zanzotto aveva prestato servizio, durante l'anno scolastico 1946-1947, presso il collegio della cittadina turistica di Villars sur Ollon, nel Vaud, presso Losanna. Cfr. *Cronologia*, PPS, p. CXIII.

³ Fl, p. 498 (499).

⁴ Pq, *Xenoglossie*, p. 369. Ricavo il riferimento di questi ultimi versi alla biografia di Zanzotto da Marco Munaro, *Andrea Zanzotto o la poesia in bicicletta*, «Il Verri», s. IX, nn. 1-2, marzo-giugno 1990, p. 154.

⁵ Termine caro a Zanzotto: lo troviamo in Vc, *Esperimento* (p. 109) e *Caso Vocativo* (p. 111); in Pq, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, p. 391 e in GB, *Ipersonetto*, VII, p. 566.

⁶ LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII, p. 313.

(geologica, astronomica, fisica e anatomopatologica) a quello della psicoanalisi, della linguistica e della filosofia e da quello pedagogico a quello ecologico e civile. Addentrarsi nel tema del paesaggio lirico di Andrea Zanzotto significa, allora, entrare in contatto con forme del percepire il paradigma territoriale peculiari alla sensibilità e al *background* biografico e culturale dell'autore, solo in minima parte rapportabili all'orizzonte letterario veneto del secondo Novecento.

In particolare, nell'opera di Zanzotto ricorrono alcuni motivi dominanti della poesia neodialettale di area veneta: la consapevolezza della condizione di marginalità geografica, se non di isolamento, rispetto ai grandi nuclei di irradiazione della cultura nazionale (Firenze, Milano, Roma), di cui nessun centro veneto – né la «mummia-vampiro» Venezia⁷ né la Padova universitaria – è in grado di emulare la funzione; il senso di dispersione prodotto dalla polverizzazione del plurisecolare universo antropologico e linguistico di appartenenza, tradizionalmente costituito da una società rurale di individui accomunati dall'uso di uno specifico linguaggio (il dialetto), legati da vincoli personali e dediti agli umili *mistieri* di campagna; il senso di impotenza rispetto a un tessuto territoriale che l'avvento dell'economia neocapitalista, a partire dagli anni del cosiddetto «miracolo italiano» (il *boom* economico ebbe inizio nella metà degli anni Cinquanta), ha reso uno spazio anonimo onnivoro e omologante, dominio del «cancerese» e del «cannibalese» della speculazione edilizia e dell'inquinamento: quel paesaggio promosso a ideale di bellezza da Petrarca e dal petrarchismo, così come dalle opere di Cima, di Giorgione e dei grandi paesaggisti veneti, per secoli concepito dagli abitanti locali come patrimonio spirituale degno di una venerazione quasi religiosa, oltre che come principale forma di sostentamento; come, cioè, l'orizzonte di esperienze individuali e comunitarie attraverso cui riconoscere la propria identità nello spazio e nel tempo, la propria collocazione nella società.

Alla coscienza dell'estraneità e della divisione indotta dalla nuova civiltà neocapitalistica («un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di rellitti»), Zanzotto oppone l'«esile mito» rappresentato dal «nido naturale». Lo si evince dal biglietto di presentazione inviato a Ungaretti nel 1953, in occasione del Convegno di San Pellegrino Terme (1954):

[...] Dopo ci fu la guerra e la resistenza. Patii il destino di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuor dall'«esile mito» (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto come in una mia Arcadia nella ingens silva del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina o della Anassillide (prima del Piave e del Montello della Grande Guerra), il mito di alcune lucenti evidenze di paesi e di sentimenti antichissimi ed ossessivi, al di là delle quali io non riuscii mai a vedere veramente nulla⁸.

⁷ *Il mestiere di poeta* [1965], PPS, p. 1121.

⁸ Giuseppe Ungaretti, *Piccolo discorso sopra "Dietro il paesaggio" di Andrea Zanzotto* [1954], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 693-694.

E ancora, in un'intervista rilasciata a Nascimbeni nel 1972:

Mi ricollegherei a un'espressione di Montale a questo proposito: «Solo gli isolati comunicano». Vi si rivela [...] la natura contraddittoria dell'atto poetico, originato da un estremo sentimento dell'irripetibilità, dell'unicità proprie all'individuale, ma anche da un prepotente senso della necessità di partecipare ad altri questa «unicità» e di ricevere quella altrui. Per quanto mi riguarda, devo ammettere che nella mia tendenza all'isolamento c'è un sottinteso negativo, che corrisponde a una forma di dimissione, tutt'altro che convinta. Nello stesso tempo, tuttavia, c'è una volontà di resistere, quasi di aggrapparsi ad 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, inserirsi in un tessuto che risulti vitale davvero globalmente. [...] 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, rifarsi al «nido naturale»⁹.

A ben vedere, a interessare Zanzotto è proprio la componente di «continuità», in senso lato eraclitea, rinvenuta nel rapporto originariamente intrattenuto dall'individuo con il «paese natale»: un ideale che a quell'individuo consente di «resistere» alla frantumazione dell'esperienza e alla perdita dell'identità indotta dalla massificazione, così come alla «crisi che ha investito un'idea dell'uomo rimasta abbastanza stabile per millenni quale profonda “norma”»¹⁰ provocata dagli eccessi di un'evoluzione scientifica e tecnologica asservita alle sole ragioni economiche e militari:

Io credo di essermi più volte accorto, e poi dimenticato, che è soltanto la luce del Narciso iniziale quella che dà ai vari nidi-ambienti naturali la loro bellezza, cui comunque non si può, e non si deve, sottrarsi. Per ciascuno [...] quel Narciso infante ha coinvolto nella sua forza costruttrice (di un «primo stadio» necessario della salute-salvezza) i vari «nidi», i «paesi natali». Per questo moltissimi (si pensi agli emigranti) tornano nella vecchiaia al loro «paese natale», specie se è villaggio immerso nella «natura» piuttosto che città: nel paese natale non si muore mai, la morte non è «quella», nel paese natale si nasce soltanto, si continua a nascere, come la natura che dissimula, o brucia, il suo continuo morire nel fatto stesso della continuità, del nascere appunto¹¹.

È da questa vera e propria esperienza di identificazione (dal poeta intesa nel senso psicoanalitico lacaniano di *rispecchiamento* dell'io nel paesaggio in un «pri-

⁹ *Uno sguardo dalla periferia* [1972], PPS, p. 1150.

¹⁰ *Alcune prospettive sulla poesia oggi* [1966], PPS, p. 1137.

¹¹ *Uno sguardo dalla periferia* [1972], PPS, pp. 1151-52.

mo stadio”» infantile con il sentimento di «continuità» e di «corrispondenza» ispirato dal «paese natale») che Zanzotto sostiene di aver intuito l'ideale estetico della bellezza e della poesia:

Ricordo [...] la profondità di certi stati d'animo così ricchi che ancora oggi quando il mio pensiero si avvicina ad essi può attingervi qualcosa, stati di fertillissimo stupore nei confronti di quella che è la natura, il paesaggio, il vivente, tutto ciò che mi circondava. Particolarmente in certi istanti io provavo una febbrile, travolgente ebbrezza dell'esistere per poter contemplare certe cose, anzi per partecipare a una loro vita segreta. Sentivo che promanava, quasi, da una foglia, da un albero, da un fiore, da un paesaggio, da un volto umano, da una presenza qualsiasi e più tardi anche da un libro, una corrente di energia, un sentimento di corrispondenza da me attesa; c'era una specie di circolazione tra la mia interiorità e questo mondo esterno tutto fatto di «punti roventi», vette o pozzi, preminenze in ogni caso. Di là sono venuti per me i fantasmi più insistenti che mi hanno spinto in direzione della poesia¹².

Ma si tratta, come si diceva, di un'esperienza ben diversa da quella vissuta dal *côté* neodialettale (da Noventa a Calzavara, da Bandini a Cecchinell), in quanto acuita da «fenomeni terribilmente depressivi» di carattere nevrotico e ipocondriaco («mi vedevo in preda alle più cupe malattie e menomazioni; pensavo che non sarei vissuto “abbastanza” a lungo»¹³) tali da comportare, per Zanzotto, un rapporto di necessità «veramente fisica» tra luogo e soggettività, tra geografia e poesia:

Ho una geografia di spaventosa precisione. Partendo dal Quartier di Piave dove abito, se mi sposto di pochi chilometri non riesco più a pensare una poesia. Posso arrivare fino all'orlo delle colline asolane, ma Asolo è escluso¹⁴.

Dico soltanto che sono tremendamente legato a un microterritorio geografico ben definito se voglio scrivere versi [...]. La mia connessione con questo territorio è veramente fisica. Là soltanto provo quegli stati d'animo che mi spingono a ricercare come un 'contatto', a ristabilire una circolarità, a ravvivare una memoria, a crearmi una fiducia connessa alla parola [...].¹⁵

Ne consegue, nella prassi della scrittura, il tema del *radicamento* fisico, addirittura *carnale*, dell'io nel paesaggio rappresentato liricamente («Acerba *primavera* stringe i miei denti / *mi sanguina* da ingiuste piaghe»¹⁶): in un paesaggio

¹² *Autoritratto* [1977], PPS, p. 1205.

¹³ Ivi, pp. 1207-1208.

¹⁴ Giulio Nascimbeni, *Il poeta Zanzotto spiega i suoi versi* [intervista], in «Corriere della Sera», 10 ottobre 1983.

¹⁵ *Intervista* [1984], in Riccardo Calimani e Vittorio Pierobon (a cura di), *Le radici del futuro 1985-2005. I protagonisti del Veneto*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 119.

¹⁶ DP, *Via di miseri*, p. 14.

che nei primi libri (specie in *Dietro il paesaggio* del '51), per quanto toponomasticamente connotato (vi appaiono San Boldo, il santuario di Santa Augusta, Dolle e Lorna, *alias* Rolle e Arfanta, il fiume Soligo), risulta astratto e idealizzato dal prezioso e rarefatto linguaggio aulico di derivazione petrarchesca, simbolista ed ermetica («quando mi si abbassavano / le palpebre come *ariste*»¹⁷, alla d'Annunzio) e assunto nell'accezione di hölderliniana *Heimat*, vale a dire come un materno grembo protettivo, un rifugio al riparo del quale «cingersi intorno il paesaggio» e «volgere le spalle» agli eventi storici («O golfo della terra / a me noto per sempre, / dalle cui pieghe antiche / spogli d'ombre balzano eventi; / freddo rifugio cui gl'insoliti / fiumi cingono il grembo, / i tuoi sparsi elementi sono / la mia solitaria gloria»¹⁸). A questo «oscuro matrimonio / con il cielo e le selve»¹⁹, cioè al legame simbiotico tra natura e «fondo più oscuro della psiche, del corpo-psiche»²⁰ individuale, sono riconducibili i processi di scambio metamorfico tra io e paesaggio lirico, vera e propria ossessione tematica dei primi libri («Io sono spazio frequentato / dal tuo sole deserto»; «ero guarito coi capelli a bosco»; «le mie ossa d'uccello» ecc.), ma che caratterizzano la poesia zanzottiana nella sua interezza («io ramo leggerissimi rami quasi ormai sciame», si legge nei *Fosfeni* del 1983²¹), essa stessa definita «artificiosa terra-carne» dal poeta di *Vocativo*²²; così come tutte le figure che esprimono un senso di circolarità e chiusura²³, dal *baco* da seta («il sole / tranquillo baco di spinosi boschi» di *Dietro il paesaggio*), al disco rotondo della *luna*, entrambi imperversanti fino ai *Conglomerati*; dalla «*gemma* delle colline / *occhio* mio eterno» (epiteto riferito a Lorna, cioè alla località di Arfanta), alle «colline fitte come petali / nella rosa» di *IX Ecloghe* (cioè all'anfiteatro naturale costituito dai rilievi a nord di Pieve); dalla *nocciolina* e dalla *mandorletta*, dall'*ampolla* e dalla *cisti* della *Beltà*, all'*uovo* di *Pasque*, a «l'*ort* che bef dal Suligo e dal Gerda» («l'orto che beve dal Soligo e dal Lierza») di *Filò*; dal *circo* e dal *mandala* del *Galateo in Bosco*, fino al chicco di grandine e al *pomerio* di *Fosfeni*, alla *contrada* di *Idioma* e al *cortile* della chiesa di Farrò di *Conglomerati*.

D'altro lato, quella medesima disposizione alla nevrosi, acuitasi negli anni della Resistenza e del terrore atomico, finisce per marcare di una profonda «duplicità» di valenze psicologiche la stessa percezione del «nido naturale» («Vivevo

¹⁷ DP, *Con dolce curiosità*, p. 50.

¹⁸ DP, *Là sovente nell'alba*, p. 13. Le citazioni che immediatamente precedono appartengono a DP, *Ormai*, p. 12.

¹⁹ DP, *Nella valle*, p. 73.

²⁰ *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)* [1990], PPS, p. 1342.

²¹ Fn, *Laghi ghiacciati, sotto montagne*, p. 660.

²² Vc, *Esistere psichicamente*, p. 140.

²³ Quella della «circolarità» rappresenta una delle «nebulose di metafore in espansione» rilevate da S. Dal Bianco in *Margini, scampoli e babau*, in «Poetiche», n.s., 1, 2002, p. 59 (da cui si assumono alcuni degli esempi citati a seguire).

in una strana duplicità, nel precario, nel vuoto. Cresceva in me un sentimento di distacco dalla realtà, vedevo come su uno schermo allontanante il mondo della storia ed i suoi conflitti»²⁴); un «nido», di conseguenza, da Zanzotto leopardianamente avvertito come madre e matrigna a un tempo, come «“la” sfinge, “di volto mezzo tra bello e terribile”»:

[...] io non ho mai creduto del tutto nella natura, anche se l’ho sempre amata; nel rapporto natura-cultura ho costantemente sentito sia la bipolarità sia la continuità. Così, oggi, di fronte al sadico scempio che si sta facendo della natura, non so se esso sia da imputare del tutto a un tipo di cultura [...] o a un male segreto della natura stessa, tale da aver permesso che da lei avesse origine «questo» uomo. [...] La natura è quella che Leopardi fa dialogare con l’Islandese, è «la» sfinge, «di volto mezzo tra bello e terribile», e questo dialogo improbabile-necessario, dialogo di madre con il proprio feto mai destinato davvero a uscire dall’alvo, è forse la cultura²⁵.

Favorita dalla frequentazione con la teoria e – per motivi terapeutici – con la pratica psicoanalitica, a partire dai primi anni ’60 l’attività letteraria di Zanzotto intraprende un percorso teso a razionalizzare il nucleo traumatico responsabile della primitiva riduzione del «nido naturale» e poetico a mero «rifugio» sottratto alla realtà storica. Ne deriva, sul piano della scrittura, la preliminare riabilitazione dello stesso trauma, promosso a nucleo germinale, fondativo, della poesia («Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza / corpo di bellezza è la selva in profumo d’autunno / in perdizione d’autunno [...]»²⁶, esclama la luna-poesia in *Gli Sguardi, i Fatti e Senhal* del ’69). È un trauma individuale, di cui però spetta proprio alla poesia, come in una sorta di anamnesi psicoanalitica, indagare le ragioni profonde che lo connettono ai grandi sommovimenti della storia collettiva. Dal momento che se, per Zanzotto, la poesia persiste a originarsi «lungo il percorso di una particolare linea traumatica [...] connessa a un’*individuale* situazione storico-psicologica», nel contempo, in quanto atto di verbalizzazione, essa la supera «in una tensione a *pro-ducere*, a condurre per, a offrire, a rompere l’anello del luogo egoico in cui il trauma si origina»²⁷.

La poesia di Zanzotto, allora, già a partire da *IX Ecloghe* del ’62, ma più compiutamente a partire da *La Beltà* del ’68 (da cui sono attinti i versi citati di seguito), intraprende un’azione di riattraversamento critico del già scritto (cioè *Dietro il paesaggio, Elegia e altri versi* e *Vocativo*) che comporta, da un lato, la ripresa ironica del tema della poesia-paesaggio come «rifugio» («Là ero a perdifiato / là. E

²⁴ *Autoritratto* [1977], PPS, p. 1208.

²⁵ *Uno sguardo dalla periferia* [1972], PPS, pp. 1151-1152.

²⁶ SFS, p. 329.

²⁷ *Uno sguardo dalla periferia* [1972], PPS, pp. 1158-1159.

tutta la mia fifa nel fifàus: / tutto fronzuto trotterellante di verdi visioni [...]»²⁸) e del linguaggio incorrotto e assoluto in cui tale tema era stato precedentemente espresso («Ma c'è chi [...] non si stanca di riarsestarsi [...] al luogo al bello al bel modulo / a cieli arcaici aciduli come slambrot cimbrici / al seminato d'immagini / all'ingorgo di tenebrelle e stelle edelweiss / al tutto ch'è tutto bianco tutto nobile»²⁹). D'altro lato, questo riattraversamento comporta la progressiva integrazione, nel territorio del poetico, di quanto inizialmente vi rimaneva rigidamente escluso, o perché rimosso, come il dialetto (affiorato per la prima volta nella *Beltà* – si veda il lemma *slambrot*, «guazzabuglio», nel verso sopra citato), o perché temuto e distanziato, cioè lasciato al di fuori dell'«ampolla» del paesaggio iperletterario. E così, secondo questa tendenza inaugurata nella *Beltà*, culminata in *Pasque* (1973) e nella «trilogia» degli anni '80 (*Il Galateo in Bosco*, 1978; *Fosfeni*, 1983; *Idioma*, 1986) e protratta in *Meteo* (1994), *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009), i conflitti (le due guerre mondiali, la guerra fredda tra le superpotenze impegnate nella corsa agli armamenti, la guerra del Vietnam) e gli effetti sociali e territoriali provocati dall'evoluzione incontrollata della scienza (la distruzione dell'ecosistema e le conseguenti stragi, come quella del Vajont e di Černobyl') e dalle disumane dinamiche dell'economia (dalla disintegrazione del mondo dialettale al consumismo e alla massificazione, fino alla globalizzazione e alla crisi di Wall Street del nuovo millennio), cioè le più violente manifestazioni della storia, progressivamente si accampano, con i loro specifici linguaggi, dentro un paesaggio lirico e psichico dai confini dilatati, costretti a coincidere, ormai, con quelli del «mondo tondo»³⁰: il quale, una volta «rotta l'ampolla la cisti / rotto il tempo rotta l'eternità»³¹, per l'essere venuto a contatto con il «napalm» della storia («Napalm dietro il paesaggio»³²), si trasforma nello scenario di un *jeu de massacre*³³, grottesco e tragico a un tempo, tra idiomi (oltre all'italiano e al dialetto: il latino, il greco, l'inglese, il francese, il tedesco, l'ebraico: «ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci», p. 50), tra registri linguistici (dall'aulico, al colloquiale, al triviale: «fante dominus coppe palanche bicetto fichina», p. 296), tra gerghi specialistici (specie quelli appartenenti all'universo tecnologico e massmediatico) e tra sistemi segnici differenziati (dai simboli logico-matematici ai grafemi geometrici e fumettistici). Si tratta di una plenaria rappresentazione dell'*altra scena* (*anderer Schauplatz*, direbbe Freud) dell'inconscio individuale, che l'io lirico zanzottiano, una volta regredito a «Ego-nepios, o Ego, miserrimo al centro del mondo tondo» (p. 296), scopre essere gremito dei segni che imperversano nell'inconscio di un'intera epoca, di un intero pianeta. Una sintassi paratattica e ridotta a infantile *balbettio* allitterativo ed

²⁸ LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, p. 248.

²⁹ LB, *Sì, ancora la neve*, p. 240.

³⁰ LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, IX, p. 296.

³¹ LB, *Ampolla (cisti) e fuori*, p. 264.

³² LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII, p. 313.

³³ Franco Brevini, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990, p. 98.

etimologico, allineante frasi grammaticalmente interrotte («decidi verso / nel tuo sprofondi», p. 233) e formazioni quali *fa-favola*, *ser-sereno*, *p-poeti*, irretisce queste «Babeli esili innumeri» nella forma di un dire che simula, a un tempo, sia la discesa dell'«Ego» alle radici de «L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)»³⁴ privato e universale, sia l'impossibilità di formulare un giudizio compiuto e attendibile sulle cose, tipico di un «mondo» che ha mercificato le elementari ragioni dell'esistenza («“Ti piace essere venuto a questo mondo?” / *Bamb.*: “Sì, perché c'è la STANDA”»³⁵), sprofondando nella palude dell'insignificanza («Tanto, in questo fondo, / resta del processo di verbalizzazione del mondo»³⁶).

All'altezza de *La Beltà*, la poesia di Zanzotto si è trasformata da ovattato «rifugio» in un agguerrito «principio “resistenza”», cioè nella «dolce fessura»³⁷ («Si è nel labirinto, si è “qui” per tentare di sapere da che parte si entra e si esce o si vola fuori. Per creare una prospettiva»³⁸) attraverso cui osservare e diagnosticare, a partire dai sintomi rilevati nel marginale e circoscritto spazio geografico di un «Veneto in pittura-ura» (p. 247), la difficoltà del conoscere e del comunicare dell'uomo di oggi. Nel riservare al poeta «il “sublime” e ridicolo destino [...] di Münchhausen che si toglie dalla palude tirandosi per i capelli»³⁹ manifestando, con irreprensibile lucidità, i rischi connessi a tale «operazione priva di qualsiasi garanzia», Andrea Zanzotto giunge, insomma, a restituire alla poesia quell'antica, altissima funzione civile che la tradizione lirica dell'Occidente, da Dante a Foscolo, da Hölderlin a Leopardi e a Montale, le aveva assegnato e di cui la Storia e le sue catastrofi sembravano averla irrecuperabilmente privata:

Si potrà quindi riprendere l'affermazione che la poesia, solo col suo esserci, forsennatamente e insieme ricca di ogni possibile ragione implicita, è la prima figura dell'impegno: perché [...] non solamente essa deve e può parlare della libertà, dire cioè la prepotente «sortita» dell'uomo dalle barriere di ogni condizionamento, e il superamento di qualunque «dato»; ma col suo solo apparire, col suo «sì» essa dà inizio alla sortita, al processo di liberazione. La poesia, come la libertà, è «una sola parola», quella che «salva l'anima» in una suprema proposta qualitativa in evasione da qualsiasi premessa quantitativa⁴⁰.

2. Quell'essere radicato in *una* terra e nel suo particolare linguaggio, quel «rigoroso immergere in luogo»⁴¹ che configura sul piano biografico la prima risposta

³⁴ LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, IV, p. 250.

³⁵ LB, *Sì, ancora la neve*, p. 239.

³⁶ LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, XVI, p. 309.

³⁷ Ivi, VII, p. 292.

³⁸ *Il mestiere di poeta* [1965], PPS, p. 1132.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 1129.

⁴¹ Gianfranco Contini, *Prefazione* in A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

del Solighese al caos tecnologico e alla furia consumistica della seconda metà del secolo Ventesimo, costituisce pure la matrice della connotazione concreta, materica, attribuita al paesaggio rappresentato liricamente, per sottolineare l'inestricabilità del rapporto, vitalmente *in fieri* per Zanzotto, tra paesaggio, psiche e idioma poetico. Persino l'attività dello *scrivere* risulta da Zanzotto metaforicamente qualificata in senso fisico, quasi muscolare; dal momento che si tratta «di scalpire scalpellare graffiare la lingua o di sprofondarvi, più che di usarla», confessa il poeta, che anche si premura di avvisare come il testo elaborato mediante tale «meticoloso atteggiamento artigianale, a tempo strapieno»⁴², non sia «mai “nato abbastanza” per potersi staccare dal corpo-psiche mediante il quale è stato reso possibile»⁴³. In tali enunciazioni di poetica risalenti agli anni 1979-1980, non è difficile riconoscere la particolare considerazione «somatica» che Zanzotto aveva da poco iniziato a dedicare alla «corrente infera del parlato dialettale», emersa come un fiume in piena tra le pagine del poemetto *Filò* del 1976, dopo aver dato minimi cenni di sé, in forma di *petèl*, cioè di lingua vezzeggiativa utilizzata dalle madri con i propri bambini, nella *Beltà*. Nella nota d'autore che chiude il libro del '76 (il cui titolo si connette alla tradizione popolare dei *filò*, cioè delle veglie contadine), il dialetto è infatti definito «pulsione e gorgoglio somatico: di un *continuum* e di pluriformità cangianti, omologhi a quelli della vita», «oratoria minima eppure forte di tutto il viscoso che la permea riconnettendola direttamente a tutti i contesti ambientali, biologici, “cosmici”». Ribadendo il medesimo concetto in un'altra occasione, Zanzotto aggiunge:

Il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura né «grammatica»: manifestazione di un *logos* che resta sempre *erchómenos*, in sopravvenienza, che rimane quasi infante, che non impera gerarchizzando e dividendo, ma pone raccordi (sia pure mal definiti, persi talvolta in andirivieni e quiproquo di origine individualistica), raccordi pur sempre inventivi⁴⁴.

Di tale proprietà di collante tra realtà diversificate («pone raccordi»), il dialetto del poemetto *Filò* rappresenta la più tangibile testimonianza, accogliendo motivi di ordine concettuale, addirittura metaletterario, tradizionalmente incompatibili con l'espressione vernacolare: il motivo dell'influsso delle immagini televisive e cinematografiche sulla psiche dello spettatore («ne ciùcia, 'l cine, 'l ne fa a tòch [...] al ghe roba 'l so proprio DNA / al grop che è pi scondést de noaltri stessi»); il motivo *civile*, rappresentato dal terremoto del Friuli («e se à paura de 'ste montagne blu / che tant soméja a quele del Furlàn; / se sa che quel che qua ne sgórla e basta / póch lontan schinzha copa désfa tra-dó») e dalla strage del Vajont («Pensón che i morti del Vajónt i è 'l dopio / de quei che ti tu à

⁴² *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], PPS, p. 1227.

⁴³ *Vissuto poetico e corpo* [1980], PPS, p. 1250.

⁴⁴ *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], PPS, p. 1230.

fat ades, ti tera»), rievocato attraverso chiari riferimenti alla *Ginestra* di Leopardi («Verda tu sé, par senpre [...] tu fioris anca intant che tu copa»)⁴⁵, per introdurre il tema del linguaggio lirico inteso come «principio “resistenza”» («Ma ti, ve cio parlar, resisti.»)⁴⁶. È lo stesso Zanzotto, del resto, ad avvertire di essere venuto a contatto, fin dall'infanzia, con le più diverse realtà linguistiche proprio attraverso il «continuum un po' “selvatico” della parlata dialettale»⁴⁷:

Oltre che col dialetto del mio luogo di nascita, arcaico e notevolmente lontano dalla lingua, ho avuto fin dalla prima infanzia un contatto immediato col toscano illustre, che del resto era, nel passato, più popolare di quanto si creda: il bel canto specialmente, e anche i grandi poemi del Tasso e dell'Ariosto, lo veicolavano attraverso tutti gli strati sociali; ed esso risonava, ripetuto magari a memoria, nelle veglie contadine fino all'anteguerra. Esistevano per me altre presenze linguistiche importanti: prima fra tutte un francese casalingo, quello dei nostri emigranti, come fu mio padre e come sono stato più tardi anch'io. In più il latino di varia provenienza: quello ecclesiastico rimodellato dalla meravigliosa e produttiva ignoranza delle donnette, e quello maccheronico, che aveva pure una tradizione popolare. Mi risuonavano anche all'orecchio frammenti di tedesco minimo, grazie alla nonna che era stata cameriera a Vienna⁴⁸.

Al di là del tono nostalgico della rievocazione, è bene sottolineare il potere di reinventarsi e il carattere di pulsione vitalmente agglomerante che Zanzotto, in numerose occasioni, riconosce all'idioma del paese natale: una facoltà di cui gli appare invece sprovvista la lingua della nazione («parlata in un'area sempre più ristretta [...] e quindi “abbassata” a sua volta a livello di un dialetto ma senza averne certe indefinibili “facoltà di adattamento”»), destinata a non reggere il confronto con lingue come «l'inglese, il neo-inglese, veicolo di un enorme potere politico, economico, scientifico-tecnologico, culturale e anche bassamente massmediale»:

Strano destino dell'italiano: utilizzato finalmente a livello di grandi masse dopo secoli di uso solo scritto o elitario, viene respinto sempre più al margine del quadro internazionale, lingua ridotta a miseri bla-bla turistici, o buona per fasce non molto larghe della cultura per specialisti del belcanto o delle belle arti, o per ricercatori (ben vengano) delle radici. Allora, la situazione del parlante e

⁴⁵ Traduzione versi in dialetto citati: «ci succhia, il cine, ci fa a pezzi [...] ruba il suo proprio DNA / al grumo più nascosto di noi stessi» (p. 480); «e si ha paura di questi monti blu / che tanto somigliano a quelli del Friuli; / si sa che ciò che qua scuote soltanto / poco lontano schiaccia ammazza sfa demolisce» (p. 489); «Pensiamo che i morti del Vajont sono il doppio / di quelli che tu hai fatto adesso, tu terra» (p. 493); «Verde sei, per sempre [...] fiorisci anche mentre uccidi» (p. 491).

⁴⁶ Fl, p. 499.

⁴⁷ *Autoritratto* [1977], PPS, p. 1206.

⁴⁸ *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], PPS, p. 1232.

dello scrittore italiano è delle più precarie, angoscianti, folli: vi ispira genocidio intorno e dentro, anche se ancora in sordina⁴⁹.

Attraverso la specola del «vecio parlar» dell'alta valle del Soligo, l'attenzione di Zanzotto resta dunque rivolta all'odierna difficoltà della comunicazione intesa come fenomeno sovraregionale, sovranazionale, addirittura *globale*, mai limitato all'utilizzo di un idioma particolare:

Non credo, come certi poeti, che cambiando il linguaggio si cambi l'uomo; ma che mettendo in rilievo le anomalie, la imprevedibilità, la poliedricità inesauribile del vissuto così come si rivelano nella poesia, si porti l'uomo a confronto con se stesso facendolo uscire dagli stereotipi a cui lo si obbliga. È per questo che ho anche difeso molto il dialetto rispetto alla lingua nazionale e la piccola comunità rispetto alle grosse comunità; non in senso regressivo [...]. Così, penso che bisognerebbe potenziare i linguaggi delle aggregazioni più piccole, cioè i dialetti, per arrivare proiettivamente a linguaggi sempre più ampi. Il rapporto con gli altri, con la società, io l'ho sentito da una parte con la freccia rivolta verso l'origine, sulla linea dialetto-piccole comunità (che poteva essere anche quella di Pasolini), dall'altra invece con la freccia puntata verso i linguaggi generali, quelli che hanno un grande potere di unificazione, come il linguaggio scientifico⁵⁰.

Proprio l'utilizzo del linguaggio scientifico, in concomitanza con idiomi di diversa provenienza, costituisce uno degli aspetti più significativi della poesia di Zanzotto; il quale, oltre a condannare gli «stravolgimenti dell'umano compiuti dall'incoordinato sviluppo di scienza e tecnica» promosso «dalle forze più maligne dell'aggressività intraumana (sotto specie militare ed economica)»⁵¹, manifesta un acceso interesse per «i sottintesi, le tensioni di natura psicologica [...] pluriscintillanti e inafferrabili» costituenti il «“prima” della ricerca tecnico-scientifica e il suo grande “dopo”: grandi proposizioni, e immagini e realtà, nuove parole»⁵², e cioè, ancora una volta, per l'elemento creativo connesso a un particolare idioma. Nella lirica *13 settembre 1959 (Variante)*⁵³, per esempio, ispirata al fallimento della missione esplorativa compiuta dal satellite russo, l'alternarsi dei termini scientifici con latinismi ed epiteti di ascendenza liturgica configura il testo come una vera e propria preghiera litanica rivolta alla Luna, eletta a «patrona» della creatività poetica («*distonia* vita traviata, / *atonia* vita evitata, / [...] matta *morula* [...]», ecc.), manifestando, nel contempo, la repulsione del poeta per il mito propagandistico della conquista spaziale, elevata a emblema di supremazia militare negli anni della guerra fredda tra USA e URSS.

⁴⁹ *Tra lingue minime e massime* [1987], PPS, p. 1307.

⁵⁰ *Intervento* [1981], pp. 1279-1280.

⁵¹ *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], PPS, p. 1229.

⁵² *Il mestiere di poeta* [1965], PPS, p. 1132.

⁵³ *Ecl, 13 settembre 1959 (Variante)*, p. 171.

All'altezza degli anni '60, i violenti stereotipi della storia si addensano in un paesaggio lirico coincidente, per Zanzotto, con un siffatto «bruto / plasma, densissima lingua»⁵⁴ materiata dalla commistione di idiomi di diversa provenienza. Tale processo di materializzazione del linguaggio poetico è destinato ad accentuarsi nel corso del ventennio successivo, culminando, nel 1978, nella particolare rappresentazione del Montello offerta da Zanzotto ne *Il Galateo in Bosco* (vedi Figura 1), documento di un decorso storico destinato a risolversi «in tragica e poi sempre meno significativa geografia, lasciando sulla “pelle” della terra i graffi, le tracce dei suoi conflitti o delle sue inerziali, che diventano sempre più equivoci con l'andare del tempo»⁵⁵. Il paesaggio montelliano vi appare come un vero e proprio palinsesto tragicamente stratificato, in cui i segni della Grande Guerra (le ossa dei caduti nella Battaglia del Solstizio del 1918 custodite negli ossari e commemorate da monumenti e cippi; i solchi delle trincee e i crateri provocati dalle esplosioni; la banale, altisonante retorica trionfalistica cui si conforma il testo del Bollettino della Vittoria...: vedi Figura 2) si trovano scandalosamente commisti agli scarti delle gite domenicali, ai sedimenti dei processi naturali, all'HCl delle piogge acide, così come ai detriti di

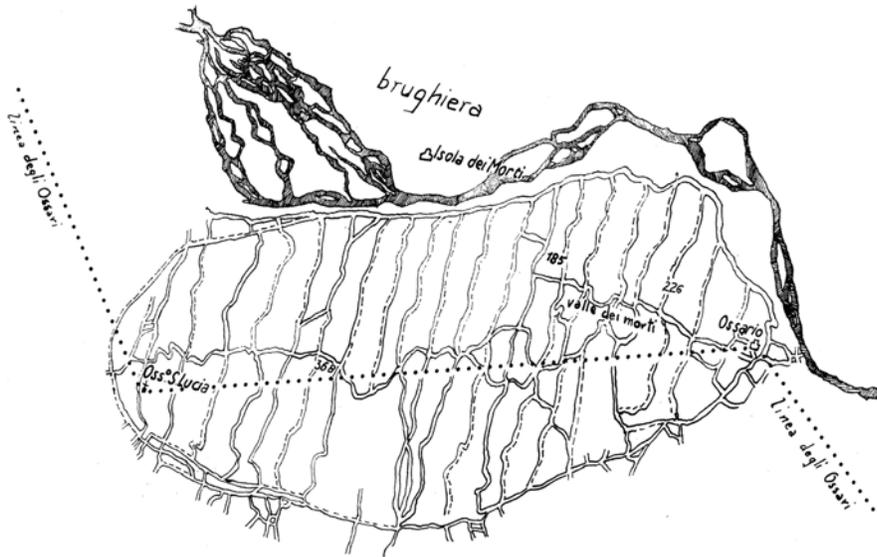


Figura 1. «La topografia della zona [...] è esatta. In più è segnata la Linea degli Ossari che da est va fino al mare Adriatico, ad ovest (nord-ovest) continua attraverso il territorio italiano e poi francese, fino alla Manica.»: dalle note d'autore al *Galateo in Bosco* (TP, p. 610), in riferimento alla riproduzione topografica del Montello che figura in una pagina del libro (TP, p. 526).

⁵⁴ Ecl, *Ecloga IX. Scolastica*, p. 223.

⁵⁵ Su *"Il Galateo in Bosco"* [1979], PPS, p. 1216.



Figura 2. Il Sacrario militare di Nervesa della Battaglia sul Montello (foto di Orlando Myxxx).

una secolare memoria letteraria (ai ruderi dell'Abbazia di Sant'Eustachio a Nervesa della Battaglia, in cui si ritiene che Giovanni Della Casa abbia compilato il trattato *Galateo overo de' costumi*). Rappresentato iconicamente dallo stesso carattere plurisegnico e plurisemico di una scrittura contestata di frammenti testuali riprodotti in *cliché* (come accade per i versi dell'ode rusticana secentesca di Nicolò Zotti), di grafismi fumettistici eseguiti a mano, della raffigurazione di cartelli stradali, di simboli matematici (\hat{I} , $<$, $>$, I ecc.) e di formule chimiche, il Montello lirico di Zanzotto (di cui figura addirittura una riproduzione cartografica, nella prima sezione del *Galateo*) giunge a costituire l'allegoria del «paesaggio-psyche» dell'uomo odierno, prodotto dall'accumulo caotico di tracce di eventi storici e di fenomeni appartenenti ad eterogenei ordini del sapere («dall'antropologico al naturale [...], dall'organico all'inorganico»⁵⁶). Il paesaggio lirico zanzottiano, nel *Galateo*, sembra sug-

⁵⁶ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, pp. XXXVI-XXXVII.

gere vita proprio da tale «*humus* eccezionale che *fu* uomo»⁵⁷ e che le ragioni economiche e militari hanno reso natura inumana, svuotata di senso:

Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.
 Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.
 [...]

 E la radura ha accettato più d'un frondoso colloquio
 ormai, dove, ahi,
 si esibì la più varia mostra dei sangui
 il più mistico circo dei sangui. Oh quanti numeri, e rancio speciale. Urrah.
 [...]

 E si va per ossari. Essi attendono
 gremiti di mortalità lievi ormai, quai gemme di primavera,
 [...]

 Sempre più con essi, dolcissimamente, nella brughiera
 io mi avvicendo a me, tra pezzi di guerra sporgenti da terra,
 si avvicenda un fiore a un cielo
 dentro le primavere delle ossa in sfacelo,
 [...]»⁵⁸

Il trauma individuale di matrice biografica che aveva inizialmente spinto il poeta di *Dietro il paesaggio* a «volgere le spalle» alla storia, dopo aver acquisito uno spessore universalmente e tragicamente storico tra *Vocativo* e *La Beltà*, ne *Il Galateo* si è trasformato in un trauma inesplicabile sepolto nelle profondità telluriche del paesaggio naturale («e nessuno nessuno nessuno / divinerà toccherà eviterà / con bastante allarme bastante amore [...] i tuoi grumi di latitanza, / i crolli rabbiosi nei buchi delle tue tenebre / che sono scrolli graziosi entro gli scrigni delle tue tenebre - / finte fosse comuni di potentissime essenze, / nidi, allora, di resistenze»): un trauma di cui è dato alla poesia, non certo alla storia, il compito di rilevare le «tracce» lasciate «sulla “pelle” della terra» («le schegge dei giovinetti fatti fuori»), attraverso «assaggi cauti e rbdomantici»⁵⁹: dal momento che proprio la poesia, secondo Zanzotto, «è forse l'unica storiografia “reale”, l'unico evento che si autoscrive e autoparla, un evento che finisce per identificarsi senza residui nella traccia scritta che ha lasciato»⁶⁰.

3. Da quanto detto finora, emerge come il paesaggio costituisca una presenza costante e pervasiva nell'opera di Zanzotto, eccedente la mera dimensione tematica. Esempari di una sostanza territoriale concretamente e intensamen-

⁵⁷ G. Contini, *Prefazione...* cit., p. 6.

⁵⁸ GB, «*Rivolgersi agli ossari...*», pp. 531-532.

⁵⁹ Per queste citazioni: GB, (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), pp. 528-529.

⁶⁰ *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], PPS, p. 1228.

te vissuta al di qua della pagina, le peculiarità fisiche e antropiche del paesaggio dell'alta Marca trevigiana vi si accampano trasfigurate in motivi metapoeitici di rara coerenza concettuale e pregnanza espressiva, di cui risulta arduo distinguere nettamente gli argomenti descrittivi da quelli simbolici. Agli occhi di Zanzotto, infatti, la sostanza del paesaggio percepito è integralmente «simbolica», dato che esso «traduce in termini visibili la ragione e il suo faticoso cammino nella storia»⁶¹, giungendo a rappresentare la forma assunta dal configurarsi, nel tempo, del rapporto tra l'uomo e la natura entro un dato orizzonte geografico. Dal 1951 di *Dietro il paesaggio* al 2009 di *Conglomerati*, fino al 2010 della *plaquette Il Vero Tema*⁶² l'esperienza poetica zanzottiana ha registrato le diverse fasi in cui tale rapporto tra elemento umano ed elemento naturale è andato progressivamente mutando in un atto di prevaricazione compiuto a danni dell'ecosistema, individuando, nel contempo, nelle aree di persistenza delle tradizionali forme di insediamento dell'Alto trevigiano (localizzate, soprattutto, nella regione collinare), vere e proprie forme di «resistenza» allo stravolgimento degli originari connotati del territorio e al connesso rischio di una irreversibile svalutazione del suo valore simbolico. Si tratta del valore esemplare di una perfetta integrazione tra la componente antropica e le peculiarità fisiche del territorio che Zanzotto riconosce essere stato storicamente assunto dal paesaggio dell'Alto trevigiano presso i pittori veneti del Rinascimento: in particolare, nelle opere di Giovanni Bellini e soprattutto di Cima da Conegliano, esponenti di spicco, con Giorgione e Tiziano, del «momento veneto» di quel processo che dalla fine del «ciel d'oro», sublimemente neutro», degli sfondi bizantini è approdato, nel Cinquecento, alla perfetta compenetrazione di figura umana e paesaggio, «grazie alla fusione raggiunta nel fervore dell'invenzione cromatica». «Sembra», infatti, a Zanzotto, «che un destino particolare sia toccato al paesaggio veneto piuttosto che a qualsiasi altro, se è vero che qui ha raggiunto il suo momento più alto questa evoluzione» della sensibilità pittorica dell'Occidente: quasi i paesaggi della Marca fossero i meglio «preparati» all'essere umanizzati in tale particolare maniera, in attesa dell'«occhio capace di vederli»; quasi avessero, quegli stessi paesaggi, «generato quest'occhio», fino all'essere «divenuti "occhio"» essi stessi⁶³.

Nell'immaginario lirico di Zanzotto, a questo paesaggio inteso come la realizzazione di un potenziale intrinseco nella natura e rimasto in «attesa dell'umano» fino all'atto insediativo, si oppone risolutamente ciò che paesaggio *non* è⁶⁴:

⁶¹ A. Zanzotto, *Architettura e urbanistica informali* [1962], in *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, p. 125.

⁶² *La plaquette* A. Zanzotto-J. Tison, *Il Vero Tema*, Cento Amici del Libro, Milano, 2010, contiene nove poesie, le ultime date alle stampe dal poeta; ora è riprodotta in AA.VV., *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Atti del Convegno Internazionale (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014), a cura di Francesco Carbognin, Treviso, Canova, 2018.

⁶³ A. Zanzotto, *Un paese nella visione di Cima* [1962], in *Luoghi e paesaggi* cit., p. 40.

⁶⁴ Giusta l'interpretazione offerta da M. Giancotti nell'introduzione a *Luoghi e paesaggi...* cit., p. 10: «c'è forse più *non*-paesaggio che paesaggio nella poesia di Zanzotto».

cioè la natura intesa come una forza primordiale, cieca e proliferante, inattingibile nelle sue ultime ragioni e imprevedibile nelle sue violente manifestazioni. Tale idea di natura, di chiara derivazione leopardiana ma rivissuta alla luce di motivi pascoliani e montaliani originalmente interpretati in chiave esistenzialistica⁶⁵, viene da Zanzotto principalmente evocata attraverso immagini ispirate agli antichissimi fenomeni tettonici ed erosivi («e monti decrepiti affidano / alla sabbia insensibili sfaceli»⁶⁶) di cui l'intero paesaggio della Marca conserva la memoria, impressa nella propria particolare conformazione geologica. Si tratta di fenomeni che sollecitano l'«occhio» della percezione estetica alla contemplazione dell'«abisso temporale denunciato dalla storia della terra», dei «miliardi di anni» rappresentati dai «residui, veri signori del mondo», di fronte ai quali risultano insignificanti i pochi «millenni, così "nostri" e comprensibili»⁶⁷, occorsi all'essere umano per elaborare e trasferire le diverse forme del sapere con cui illudersi di dominare la realtà («Nulla di quanto sussiste / e si dichiara a spari a urla a frufu / appena oltre i sensibili bambù / che a tutto fanno spallucce – nulla ci appartiene di questo, nulla del presente e del futuro se non nella spaccatura / nel netto clivaggio che solo l'occhio tuo / già fossile / riesce ad angolare»⁶⁸). L'insistenza, particolarmente ossessiva fin dal libro d'esordio, sulle peculiarità carsiche del referente territoriale («le crepe dell'abisso»; «il duro avello si scava la sera»; «nella valle scricchiolano porte / e botole» ecc.⁶⁹), per esempio, assume per Zanzotto il preciso compito di significare, rapportandola all'incommensurabilità del tempo geologico, la meschinità delle ragioni che spingono l'*Homo Oeconomicus* al mettere a rischio la propria stessa sopravvivenza sul pianeta, distruggendone l'ecosistema e accumulando armi di distruzione di massa: «Un arso astro distrusse questa terra / profonda in pozzi e tane»⁷⁰, infatti, scrive Zanzotto in *Dietro il paesaggio*, a sei anni dall'esplosione della bomba di Hiroshima. Quasi «emersi a

⁶⁵ A. Zanzotto, *L'inno nel fango* [1953], in *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, t. I, pp. 15-17. Secondo Zanzotto, la geologia, entrata «di scorcio nel mondo leopardiano col Vesuvio sterminatore», tramite l'opera di Montale «doveva irrompere nella vita stessa delle immagini, nel tessuto intimo, nello stesso "istinto" della poesia»; al punto che, a partire dagli *Ossi di seppia*, «la terminologia geologica s'impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra».

⁶⁶ DP, *Atollo*, p. 25.

⁶⁷ *L'inno nel fango* [1953] cit., p. 18: «L'abisso temporale denunciato dalla storia della terra, i miliardi di anni messi al posto dei millenni, così "nostri" e comprensibili, e soprattutto l'importanza schiacciante, scandalosa, che i "residui" venivano a prendere qui sulla terra, tutto questo cosmo di atroci entità sotterranee, magmi e fossili, situati, pure nella loro soffocante vicinanza, a immani distanze di tempo, come le stelle nello spazio, dovevano contribuire a umiliare l'uomo sino ad offenderlo, a togliergli ogni familiarità con il suo ambiente, predicandogli con mezzi mostruosamente eccessivi la sua insignificanza, anzi il suo perdersi già in atto nel mare magnum dei residui, veri signori del mondo [...] la terra appariva "desolata" non in superficie, ma in profondità».

⁶⁸ GB, (*ILL*) (*ILL*), p. 587.

⁶⁹ Cfr., rispettivamente: DP, *Arse il motore* (p. 7); *Grido sul lago* (p. 37) e *Nella valle* (p. 74).

⁷⁰ DP, *Adunata*, p. 26.

picco [...] nel sacro della primavera»⁷¹ dalle profondità geologiche della terra, i segni lasciati dalle due Guerre mondiali – lapidi e cippi commemorativi, ossari, toponimi (*Moriago della Battaglia*, *Isola dei morti*...) – ispezziscono il sostrato simbolico del paesaggio dell'Alto trevigiano, che nella poesia di Zanzotto giunge esemplarmente a rappresentare l'esito storico di un serrato confronto con le forze irrazionali della natura e con le deteriori espressioni storiche del progresso scientifico e industriale.

4. Le cime innevate delle Prealpi, i folti boschi, i versanti collinari coltivati a vigneto e i campi arati, i fiumi e i torrenti⁷², gli antichi mulini, i lavatoi e gli abbeveratoi, i resti di eremi e di antichi *castellieri*, gli edifici rurali in pietra si avvicendano, così, nella poesia di Zanzotto, offrendo l'immagine composita e stratificata di un paesaggio profondamente caratterizzato sotto il profilo geografico, culturale e storico, e che tale rimane per quanto piegato all'espressione metaforica di contenuti ad alto tenore concettuale e metapoetico. È anzi la componente topograficamente «denotativa» del paesaggio lirico zanzottiano a favorirne la coerenza al livello connotativo, in cui è possibile rilevare, pur con tutte le cautele del caso, quattro regioni di investimento metaforico corrispondenti ad altrettante distinte aree del territorio. Di una di esse, coincidente con la regione del Montello, si è scritto nelle pagine precedenti; saranno le coordinate geografiche delle altre tre aree a guidare, nei tre paragrafi che seguono (nn. 5, 6 e 7), la nostra perlustrazione dell'intricata *sylva* lirica di Zanzotto, suggerendo un itinerario di lettura che per esigenze espositive si discosta dallo sviluppo diacronico dell'opera, del resto già prima illustrato nelle sue articolazioni essenziali.

La prima di tali aree interessa, a dirla con l'autore di *Fosfeni*, un «nord che attraverso altri tipi di movimento collinare sfuma entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia»⁷³. È, questo, il regno dell'«azzurro-baratro-nord»⁷⁴, dalle cui peculiarità morfologiche e climatiche (nevi, ghiacci e laghi, fulmini, grandini e venti, il *viola* dolomitico causato dall'enosadira, il *verde* violentemente acceso di boschi e prati) Zanzotto attinge quei tratti utili alla rappresentazione dell'attività poetica concepita come una strenua ricerca del *Logos*, cioè di una «forza insistente e benigna di ricordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà le fantasie le parole»⁷⁵, opposta alle forze materialmente e psichicamente disgreganti della Natura e della Storia. Segue, più a sud, l'area corrispondente

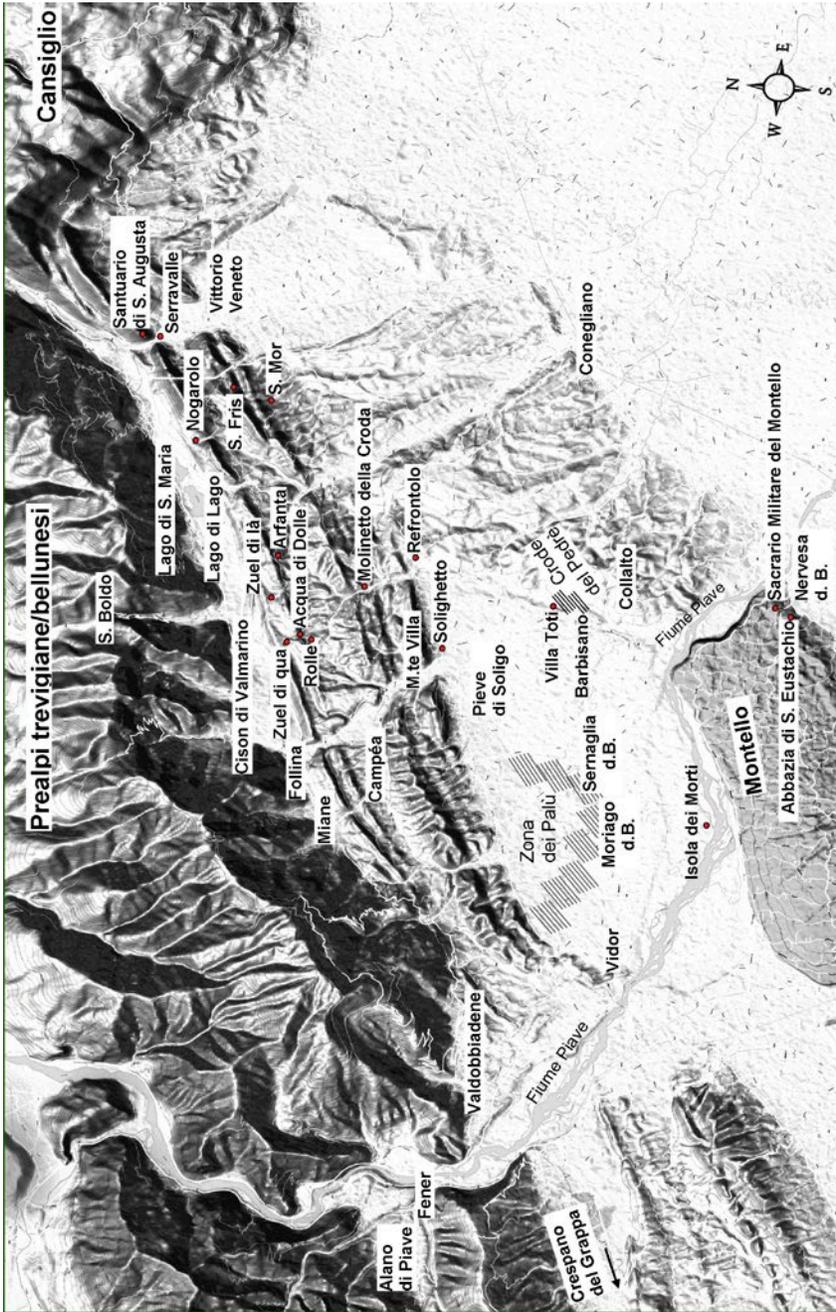
⁷¹ Idm, *Verso il 25 aprile*, p. 698.

⁷² Per quanto riguarda il tema acquoreo, si veda il saggio di Jean Nimis, «*Le acquigere tracce cancellati*»: per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto, in G. Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia...* cit., pp. 213-238.

⁷³ Note a *Fosfeni*, p. 679.

⁷⁴ Idm, *In un XXX° anniversario*, p. 711.

⁷⁵ Note a *Fosfeni*, p. 679.



Il paese natale di Andrea Zanzotto (F. Carboognin - Maps © 2017 Google) BN.

te alla fascia collinare estesa tra Vittorio Veneto e Miane. Tra queste «colline fitte come petali / nella rosa»⁷⁶, la commistione di componenti ambientali e antropiche – testimoniata dalla vitalità della coltura della vite e dalla persistenza di antichi elementi insediativi (antichi borghi, case rurali, mulini ecc.) – ispira motivi metapoetici incentrati sul tema del paesaggio concepito come complesso armonico di forme, modello ideale di ogni fare artistico. Anche la terza area considerata, «l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda»⁷⁷ (corrispondente alla pianura che dai piedi delle colline si estende, verso sud, fino alla riva sinistra del Piave), presenta una morfologia composita, comprendendo i depositi alluvionali del Soligo, le ghiaiose Grave del Piave e i blocchi conglomeratici delle Crode del Pedrè, ma anche i campi arati e le aree umide dei Palù, così come elementi antropici (antiche contrade, edifici di carattere monumentale, case rurali) che testimoniano la storia dell'alta Marca trevigiana, in parallelo a fabbricati (i «cappannoni puzzolenti» di *Conglomerati*, p. 10) e a abitati il cui originale assetto, travolto dagli effetti dello sviluppo industriale e post-industriale, risulta scarsamente percepibile: altrettanti simboli, nella poesia di Zanzotto, delle contraddizioni della nostra epoca.

5. A nord, «al di qua delle alpi» e degli «ornamenti perfettissimi / dei paesi dell'Austria»⁷⁸, sovrastate, in lontananza, dalle vette delle «morte dolomiti»⁷⁹ su cui incombono «nubi impennate su come al monte di Marte / Nix Olympica / quello alto 24000 metri»⁸⁰, le «legioni dei monti» delle Prealpi trevigiane⁸¹ costituiscono il baluardo difensivo settentrionale della *Heimat* lirica di Zanzotto. Agli occhi del poeta, il profilo di quei «monti specchi eccelsi del primordio»⁸² dispiega «le ragioni eterne della neve»⁸³, sillabate in una «vocabilità dolcissima»⁸⁴ tutta pulsazioni luminose e *fosfeni* (tale è il titolo del libro zanzottiano edito nel 1983).

Proprio alla *neve*, così come a ogni altra peculiarità ambientale dell'«azzurro-baratro-nord», Zanzotto assegna un particolare valore metapoetico, connettendola all'idea del linguaggio lirico inteso come forma astratta e atemporale («Quante perfezioni, quante / quante totalità. Pungendo aggiunge. / E poi astrazioni astrificazioni formulazione d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos [...]»⁸⁵) in cui raggela la vita («La simmetria della morte / brilla nella

⁷⁶ Ecl, *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, p. 201.

⁷⁷ Fl, p. 482 (483).

⁷⁸ DP, pp. 67 e 72.

⁷⁹ Vc, p. 107. Alle cime di Agordo è ispirato il ciclo poetico di DP, *Montana*, pp. 20-22.

⁸⁰ Idm, *Nix Olympica*, p. 770.

⁸¹ Vc, p. 130.

⁸² DP, *Là sovente nell'alba*, p. 13.

⁸³ DP, *Al bivio*, p. 69.

⁸⁴ Fn, *Vocabilità, fotoni*, p. 667.

⁸⁵ LB, *La perfezione della neve*, p. 237.

neve / dei boschi / circoscritti di spine»⁸⁶), per dar «voce» all'esperienza soggettiva («Amore a te, voce a te, o disciolto / come nevi silenzio»⁸⁷). Si tratta di una poesia originata dal miraggio di una comunicazione totale e trasparente come il ghiaccio, depositaria di un «Logos, in ogni cristallo di brina di neve glorioso» che, per quanto «Inverificabile nesso tra geli e geli»⁸⁸, risulti tuttavia in grado di assumere un ruolo critico nei confronti del linguaggio mercificato e banalizzato della contemporaneità («E sono pronto, in fase d'immortale, / per uno sketch-idea della neve, per un suo guizzo»⁸⁹). Vegliano su quei «grandi ghiacciai quelle faglie-fuís»⁹⁰ le sante Eurosia, «genio dei chicchi / di grandine»; Barbara, «fotoricettiva delle radicalità del fulmine» e Lùcia (detta, in dialetto, *Lùzhia*), «Diva e niña del Freddo», cui l'«ustione» dell'abbaglio niveo-siderale «ha scorticato / tanta parte del volto e fatto fumare via gli occhi»: altrettante personificazioni, in *Fosfeni*⁹¹, dell'origine fulminea e impensata, discontinua ma ostinata, dell'illuminazione poetica.

Ai piedi di tale «braciere di frane e di vette», sotto i «ghiacciai spalla a spalla / qui sconfinati»⁹² da cui si è originata la scoscesa gola del passo di S. Boldo (ribattezzato «San Fedele» dal poeta di *Dietro il Paesaggio*⁹³), la Valmareno si sviluppa da Nord-Est a Sud-Ovest, tra Vittorio Veneto e Follina. La profonda striscia valliva, delimitata a sud dalla «cinta / originaria dei colli» che circonda il Quartier del Piave⁹⁴, ospita nell'estremo lembo nord-orientale i laghi di S. Maria e di Lago, presso i quali, ricorda Zanzotto in *Dietro il paesaggio*, alludendo ai reperti del tardo Neolitico lì rinvenuti, «Palafitte avvizziscono»⁹⁵. Apparsi, una prima volta, in *Dietro il paesaggio* (in cui al «lago / gelato di sassi» è dedicata la lirica *Grido sul lago*), quei (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*) assolvono, in *Fosfeni*, la funzione di metaforizzare le attività cerebrali preposte all'espressione lirica della soggettività, rappresentata ironicamente come un sottoprodotto industriale («Ognuno, ognuna cosa è pronta a costituirsi, / a darsi nelle mani, in gel») derivato dalla precipitazione chimica di pulsioni inconscie («come uno zucchero / in simboli, in tipici, in gaudii ti perprecipiti») in una unificante, ma devitalizzata, *Gestalt* («Grande stasi, infine, con incarnazione di lago / Così sparso (taci!) in un tono-velo / in un gesto-gelo!»)⁹⁶. Da ultimo, quei laghi figurano in

⁸⁶ VG, p. 1145.

⁸⁷ Vc, p. 135.

⁸⁸ Fn, *Futuri semplici – o anteriori?*, p. 677.

⁸⁹ LB, *La perfezione della neve*, p. 238.

⁹⁰ LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, I, p. 246. Il sostantivo *fuís* sta per «folgore, nell'antico dialetto delle terre tra Piave e Livenza» (*Note a La Beltà*, p. 316).

⁹¹ Fn, *Vocabilità, fotoni*, p. 667.

⁹² Vc, p. 103.

⁹³ DP, *Là sul ponte*, p. 60.

⁹⁴ Vc, p. 152

⁹⁵ DP, *Grido sul lago*, p. 37.

⁹⁶ Fn, (*Laghi ghiacciati, sotto montagne*), pp. 660-662.

Conglomerati come un'ininterrotta, «immensa madreperla, definito lisciore / forte di uno spessore / tra i dieci e i cinquanta ciemme», sulla cui superficie, come «una scia / che sparpagliava diamanti», si rispecchia il «glissare / in un mondo ove solo si nuota» di Silvia, cioè della giovane e prematuramente scomparsa figlia del poeta Luciano Cecchinel, trasfigurata dall'amico Zanzotto in una vera e propria divinità locale e in un ulteriore, luminoso simbolo della resistenza della poesia⁹⁷. A partire da quei luminosi spazi acquorei, l'attento sguardo del poeta di Pieve percorre per intero la linea della valle declinante verso ovest, lungo il primo tratto fluviale dell'«animato Soligo / poveri specchi e povere penombre»⁹⁸ costeggiante l'abitato di Soller («luogo dove tutti i residenti / hanno il cognome Da Soller»⁹⁹), spingendosi fino al comune di Miane (*alias* Felsa, in *Sull'Altopiano*, residenza di una leggendaria e altezzosa famiglia Dornus). Più a occidente, il comune di Valdobbiadene assume, in *Sull'Altopiano*, la denominazione strana (anche per il bisticcio omofonico con la citata Miane) di Myane: lì, presso il «Caffè del Progresso, uno dei più importanti della città», la ricca vedova signora Weizen costringeva il piccolo protagonista del racconto *Ero farfalla* a esibirsi in esercizi mnemonici da *enfant prodige*, di fronte ai volti esterrefatti delle anziane amiche, «imperializzati da turrette acconciature dei capelli». L'estremo punto nord-occidentale dell'altopiano poetico di Zanzotto è costituito dal comune di Quero (cui è dedicata la lirica *Via di miseri* di *Dietro il Paesaggio*¹⁰⁰) e dalla frazione di Alano di Piave: la tradizione folklorica che la pone in competizione con la vicina Crespano viene da Zanzotto sarcasticamente trasferita, attraverso un gioco di parole che vira i toponimi veneti *Alan* e *Grespan* nel nome dell'ex presidente della Federal Reserve Alan Greenspan, sul piano dei sommovimenti dei mercati internazionali, nella lirica *Inizio 2000* di *Conglomerati*: «chi élo Alan da Grespan? / ma élo da Alan o da Grespan / che 'l fa screcolar – e nol sa gnanca lu perché / tuta la Strada del Mur» («chi è Alan da Grespan? / ma è da Alano o da Crespano / che fa scricchiolare – e nemmeno lui sa perché / tutta la Strada del Muro [Wallstreet]») ¹⁰¹. Sono luoghi contrassegnati da «toponimi verosimili o inverosimili» di località (tali sono *Erbanera* e, soprattutto, *Faèn*, suggestivo *senhal* poetico della località di Fener situata tra Quero e Valdobbiadene, in cui Zanzotto e il «dolce amico» Silvio Guarnieri, allora residente a Feltre, erano soliti incontrarsi e discorrere in un lungo «blablibli qual semidivo ronzo»¹⁰²): luoghi in cui il poeta di *Sovrimpressioni* si confronta con una Natura avvertita come impetuosa forza proliferante («Luogo preso in parola, luogo ossitono, / Faèn come punto-abbondanza / di rivalsa e raccolta di fieno»), primigenia e irra-

⁹⁷ Cg, *Lacustri*, rispettivamente, p. 1038 e p. 1040.

⁹⁸ Vc, *Dove io vedo*, p. 116.

⁹⁹ Cg, (*Borgo*), p. 963.

¹⁰⁰ Dp, *Via di miseri*, p. 14.

¹⁰¹ Cg, *Inizio 2000*, pp. 972-974.

¹⁰² Questa e le successive citazioni: Sp, *A Faèn*, pp. 863-865.

zionale («Non esiste botanica, né bisogno di botanica / è essa atona a questi fieni»), traducendone l'estraneità e l'indifferenza in «agglomerati, fibre di sillabe», «quasi saggiando una inedita grammatica del ruminare, tra fieno e sillaba [...], tra allitterazioni, assonanze, onomatopee» («rigurgurigitogito rumirumnazioni a gogo / spasimi, singhiozzi di glosse, tossi, talvolta falò [...])¹⁰³.

6. Estesa tra Vittorio Veneto e Valdobbiadene, una lunga fascia di rilievi collinari delimita, a settentrione, la porzione del paesaggio lirico zanzottiano corrispondente al territorio situato sulla riva sinistra del Piave. Captata da un ricco formulario metaforico¹⁰⁴, la moderata altitudine di tali rilievi (400-600 m) si fa veicolo di una concezione di poesia tesa a mitigare l'aggressività connotante i motivi metapoetici elaborati in relazione all'«azzurro-baratro-nord», riqua-
lificandoli in termini infantili («per voi alberi zolle e declivi, / per voi mie piccole nozioni»¹⁰⁵) e materni («tutto il vostro covare lieve, colline»¹⁰⁶), adeguati alla rappresentazione della «valle che per sempre amerò»¹⁰⁷. Anche la neve assume, in questa regione, i connotati materni («Ma come ci soffolce, quanta è l'*ubertà* nivale» [= *fertilità*, in Dante]¹⁰⁸) di un'esperienza tesa a verificarsi indefinitamente («Detto alla neve: "Non mi abbandonerai mai, vero?"»¹⁰⁹); al punto che gli stessi rilievi innevati delle Prealpi, scrutati dall'alveo della «Tenerissima valle»¹¹⁰, suggeriscono, all'autore di *Meteo*, la successione delle consonanti *m* e *n* costituenti il verso «Mai mancante neve di metà maggio»¹¹¹. Osservate da quella medesima prospettiva, le «colline sono per prime / al traguardo madido dei cieli»¹¹², dominate dalla «"montagna de Sulighét"» comunemente denominata «monte Villa» (Il Vero Tema): ma la caratteristica distribuzione dei rilievi collinari in dorsali parallele, interrotta dai profondi solchi vallivi scavati dai diversi corsi d'acqua, rende particolarmente suggestiva la rappresentazione dei «monti rimasti addietro»¹¹³, scolpiti sul fondale della scenografia lirica zanzottiana e perennemente incumbenti, attraverso le quinte sovrapposte di quel caratteristico sistema collinare, come «monti taglienti presagi»¹¹⁴. È, forse, per questa illusio-

¹⁰³ Niva Lorenzini, *Dire il silenzio. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2014, pp. 42-43.

¹⁰⁴ Cfr., per esempio: «colli piccoli come noci» (DP, p.45), «collicelli» (LB, p. 248), «giochetti di colline» (Idm, p. 689).

¹⁰⁵ El, *Partenza per il Vaud*, p. 79.

¹⁰⁶ Pq, *Biglia (Pasqua e antidoti)*, p. 414.

¹⁰⁷ Vc, *Dove io vedo*, p. 117.

¹⁰⁸ LB, *La perfezione della neve*, p. 237.

¹⁰⁹ LB, *Sì, ancora la neve*, p. 242.

¹¹⁰ Vc, *Dove io vedo*, p. 116.

¹¹¹ Mt, *Leggende*, p. 794.

¹¹² DP, *Nel mio paese*, p. 43.

¹¹³ DP, *Lorna*, p. 54.

¹¹⁴ DP, *Polvere*, p. 38.

nistica prossimità alle vette retrostanti che notazioni metapoetiche ispirate alle aspre peculiarità climatiche e geomorfologiche del paesaggio dolomitico e prealpino (nevi e ghiacci, frane e valanghe, il verde, violentemente abbacinante, di erbe e selve...) giungono sovente a scompaginare, nell'immaginario lirico zanzottiano, la morbida compostezza dei rilievi collinari. «Dietro cieche evasioni di ghiacci», ecco allora che l'«azzurro defunto delle valanghe» montane grava sul Santuario di Santa Augusta¹¹⁵, incastonato nelle pendici del colle Marcantone, ai cui piedi «tutta spigoli rompe Serravalle / tutta festoni cresce, tutta scale», sorpresa dal poeta di *Vocativo* nella luce intermittente di una notte di violenta tempesta («O mondo acceso d'archi spento d'archi, [...] lampo a lampo arrischiato»), quando la «nobile pietra» delle piazze «si torce si consuma / alle furie montane della pioggia» e il «gran teatro» Lorenzo Da Ponte «i logori battenti apre a miracolo»¹¹⁶. Dall'«osteria vicina alla Porta con l'Orologio», ricordata in *Fosfeni*¹¹⁷, l'attenzione di Zanzotto si sposta sul Monte Altare, su quel «nudo monte» che in *Vocativo* «ore dall'occhio d'osso / lunghissime versa»¹¹⁸, nei cui pressi San Fris (San Felice) e San Mor (San Mauro), «Toponimi reali nel profondo di erte propaggini» collinari a ovest di Vittorio Veneto, figurano custoditi e «isolati dai tagli di divini tronchesi» che hanno prodotto i versi di *Conglomerati*¹¹⁹. Anche il piccolo borgo di Nogarolo, annidato nel versante collinare che si affaccia sui laghi di Revine, è soggetto alle peculiarità climatiche dell'«instancabile instancabile nord»¹²⁰, inghiottito da un «estremo verde» che «incombe ed esalta» l'io lirico di *Vocativo*, alle prese con una Madre Natura violenta e leopardianamente impassibile: una Natura, quella contemplata nei pressi di Nogarolo, destinata a rimanere avviluppata in un'imperiosa, enigmatica reticenza («Madre, [...] perché mi taci come il verde altissimo / il ricchissimo nihil [...]?»¹²¹), anche quando il poeta di *Meteo* tornerà a confrontarsi con essa, a quarant'anni dall'edizione di *Vocativo* («Quanto mai verde dorme / sotto questo verde / e quanto nihil sotto / questo ricchissimo nihil? / Ti sottrai, ahì, ai nomi [...]»¹²²). Ma in quell'area, «beatificanti fiori e venti gelidi / s'aprono dopo il terrore» indotto da un'altra forma di violenza, non meno irrazionale e cruenta di quella naturale proveniente dal «baratro-nord», tanto da confondersi con essa: quelle colline, infatti, alle spalle del Santuario di Santa Augusta si sviluppano in movimenti sempre più acclivi fino a sprofondare nelle erte e intricate boscosità del Cansiglio, teatro delle operazioni condotte dai partigiani delle Brigate venete tra l'agosto

¹¹⁵ DP, *Primavera di Santa Augusta*, p. 8.

¹¹⁶ Vc, *La notte di Serravalle*, p. 113.

¹¹⁷ Fn, *Tavoli, giornali, alba pratalia*, p. 669.

¹¹⁸ Vc, *Io attesto*, p. 133.

¹¹⁹ Cg, «*Freddo di novembre / scaldando una propria zampa con tutte e due le mani*», p. 1061.

¹²⁰ Idm, *Nix Olympica*, p. 770.

¹²¹ Vc, *Da un'altezza nuova*, p. 135.

¹²² Mt, «*Non si sa quanto verde...*», p. 792.

e il settembre 1944 («corri corri arrivano; / battaglione lepre, brigata coniglio, / all'assalto: è il tempo / dell'opus maxime oratorium»¹²³) e di conseguenti rastrellamenti e rappresaglie di nazifascisti. Rievoca numerosi e violenti avvenimenti storici anche la Strada d'Alemagna (cioè la Strada Statale 51 che collega Dobbiaco a Conegliano passando attraverso il valico di Serravalle), «detta anche oggi in dialetto “il menarè”, perché portava giù dal nord re e simili», come ricorda il poeta in una nota di *Sovrimpressioni* nell'atto di descriverla percorsa dall'«auto rossa» guidata da una «madame» (Marisa Zanzotto) «Vestita di rosso e con un famoso / fabulistico cappello (nero?)»¹²⁴.

Contaminate dalla violenza del «tempo sadico/mitico», che la retorica commemorativa del «falso itinerario dei cippi» di cui è costellato il Quartiere del Piave non può non reduplicare all'infinito (al punto che «mai c'è stato armistizio dopo l'eroica emergenza»¹²⁵), tra quelle «Colline ricche di mille pericoli di morte»¹²⁶ Zanzotto rileva, così, i sintomi dell'impossibile coincidenza del linguaggio con l'esistenza («ninine e colline vaneggiate / vagheggiate venienti e ciao vane»¹²⁷), renitente a farsi imbrigliare nella parola («Amori impossibili come / sono effettivamente impossibili le colline / Non è possibile che tanto amore / in esse venga apertamente / dato / e al tempo stesso dissimulato, anzi / reso inaccessibile»¹²⁸). Ma non cessa di indovinarvi, in conformità con un'idea di poesia affiorante in piena libertà come la natura, a dispetto di ogni previsione e contro le violente intimidazioni della Storia, i simboli dell'ispirazione («e al verde umano, al verde vano / delle chine la mia poca vita / si fa grande di tante / profonde fantasie di colline»¹²⁹) e della scrittura poetica («tutta l'acqua d'oro è nel secchio / tutta la sabbia nel cortile / e fanno rime con le colline»¹³⁰). Dove più «Sovrabbondano i colli»¹³¹, infatti, i Comuni di Arfanta e di Rolle costituiscono il centro focale del miraggio paesaggistico zanzottiano, di cui paiono spartirsi, idealmente, le più «accecanti ricchezze». Nella quinta delle *IX Ecloghe*¹³², Lorna (*senhal* lirico di Arfanta) è definita, fin dal titolo, «gemma delle colline», così come, nel *Carmen XXXI* di Catullo, Sirmione figura come «gemma delle penisole e delle isole» («Paene insularum, Sirmio, insularumque / ocellus», dove il lemma *ocellus*

¹²³ LB, *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, III, p. 273.

¹²⁴ Sp, *Sere del dì di festa*, 5, p. 853 (e p. 854, n.).

¹²⁵ Per questa e le due precedenti citazioni: Idm, *Verso il 25 aprile*, pp. 696-697. Cfr. *Intervento* [1981], PPS, p. 1277: «Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti».

¹²⁶ Fn, «*Amori impossibili come...*», p. 622.

¹²⁷ LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, XIII, p. 302.

¹²⁸ Fn, «*Amori impossibili come...*», p. 622.

¹²⁹ El, *Ore calanti*, V, p. 86.

¹³⁰ DP, *Nel mio paese*, p. 43.

¹³¹ Vc, *Dove io vedo*, I, p. 117.

¹³² Tutte le citazioni a seguire appartengono a Ecl, *Ecloga V. “Lorna, Gemma delle colline” (da un'epigrafe)*, pp. 201-203.

vale tanto «piccolo occhio» quanto «gemma preziosa»¹³³. Nell'immaginario lirico zanzottiano, Lorna rappresenta l'armonia intrinseca nel paesaggio, in grado di formare e orientare la percezione estetica del mondo («“Lorna, gemma delle colline” / occhio mio eterno [...] mio mirifico occhio di mosca, icosaedro [...] santi stupri dell'occhio»), il prototipo, cioè, di quell'«unicizzante ed unico guardare» che ha reso possibile la trasformazione di una porzione di natura in paesaggio vissuto, coincidente con lo sguardo dell'artista in grado di trascendere le contraddizioni della realtà storica componendole nell'*unità* formale dell'opera d'arte («da te ogni storia trae la sua fresca intrezza»). Nel «verdicante sapere / che tutto insegna rilette stabilisce» appreso da Lorna, Zanzotto riconosce un patrimonio di valori simbolici inaccessibile alle più agguerrite espressioni della violenza storica: «non l'odio / mi distraeva, né i maligni messeri / i siri i golem i tarocchi, / non il Baffetto non il Baffone non il Crapone / non il Re dei Petroli o dei Rosoli / non il Re dei Turiboli [...] / minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime / erano le loro frasi, le loro stragi, / minima la strage di me ch'essi facevano». Si tratta del patrimonio simbolico ispirato alla bellezza del paesaggio, che per secoli ha alimentato la storia delle arti e il cui valore esemplare, contrariamente a quello delle acquisizioni scientifiche e tecnologiche, votate a repentina obsolescenza, è destinato a permanere inalterato nel tempo: dal momento che il poeta colloca, ogni volta («rursus»: «nuovamente»), «all'orizzonte» del proprio fare, precisamente la *memoria* («arcaicità») delle forme in cui tale «verdicante sapere» è giunto, nel corso di secoli e secoli di tradizione letteraria, a disciplinare «ogni aberrata biologale frana» storica:

¹³³ Circa l'apostrofe a «“Lorna, gemma delle colline”», l'osservazione diretta del luogo consente di rinvenirne una probabile fonte nell'iscrizione incisa in una delle lapidi (cui forse si riferisce l'*epigrafe* del titolo della lirica) affisse al cippo eretto a fianco del campanile della chiesa di Arfanta, dedicato agli abitanti della contrada caduti e dispersi durante i due conflitti mondiali (vedi Figure 3a e 3b). Occorre specificare che il cippo sostiene *quattro* lapidi: il testo di nostro interesse figura nella lapide (dedicata, come quelle laterali, ai caduti 1915-1918) collocata sul retro del cippo e resa illeggibile dalla sua prossimità al muro del campanile: «NELL'IMMANE LOTTA / CHE TRAVOLSE SECOLI E NAZIONI / NELLA GRANDE GUERRA / CHE ALL'ITALIA RIDONÒ / E CONFINI E FRONTIERE / DALLA NATURA SEGNATE / ARFANTA / GEMMA FRA I COLLI RIDENTI / DALL'INFAME STRANIERO CALPESTATI / AUDACEMENTE FORTE / TENACEMENTE LIBERA / SALUTO FESTANTE L'ESERCITO ITALIANO / QUANDO DAL SACRO PIAVE / CON RAPIDITÀ FULMINEA / MOSSE PER CACCIARE / IN UN IMPETO DI GLORIA / IL SOZZO NEMICO CHE INSANGUINÒ E DEVASTÒ / QUESTE BELLE CONTRADE / GLI ARFANTESI / GRATI E MEMORI A I SUOI PRODI CADUTI / DEPONGONO LACRIME E FIORI». Il dato è altamente significativo, dimostrando, ancora una volta, l'attenzione prestata da Zanzotto a epigrafi, lapidi e ad altre testimonianze storiche a rischio di estinzione (cfr., per esempio, a questo riguardo, la lirica Vc, *Colloquio*, p. 121, ispirata a uno «SCRITTO SU UN MURO DI CAMPAGNA»; e la nota alla lirica Sp, *Ligonàs*, p. 837, il cui titolo deriva dal toponimo che originariamente figurava sulla facciata della «Grande casa-osteria»). È bene, da ultimo, ricordare come il tema dei caduti nella Grande Guerra ricorra, in *IX Ecloghe*, nella lirica *Sul Piave*, posteriore di un mese soltanto (27 giugno 1958) alla data riportata in calce al più antico manoscritto dell'*Ecloga V* («21 maggio 1958»).



Figura 3a. Monumento ai caduti di Arfanta (dal sito www.catalogo.beniculturali.it).



Figura 3b. Prospetto posteriore del Cippo di Arfanta (= Lorna, Gemma delle colline) (foto di F. Carboognin).

Gemma delle colline,
 mio mirifico occhio di mosca, icosaedro,
 arnia porosa d'umana sostanza,
 frutto tu stessa, nel battagliante meriggio
 nella linfata sera:
 [...]
 e ogni fioca paralisi
 ogni aberrata biologale frana,
 di nuovo, rursus nel sole
 accesissimo, altissimo, cursus
 riassumi, intimando
 lontananza esilità
 arcaicità all'orizzonte, al limite.

Rappresentazioni liriche del paesaggio, «Scorci di Lorna, beni profondi»¹³⁴, dunque, si trasmettono da un'epoca storica all'altra seguendo il tracciato di un eterno ritorno da Zanzotto significativamente assimilato alla ricorsività delle fasi lunari e all'avvicinarsi delle stagioni («In autunno era il tempo / del grande guadagno, / molto anelata vendemmia, quando / esistevi, poesia: pura. / Un moto, un modo, ultimo, dell'azzurro / che di sé si contenta e fa contenti / anche i vinti, i divisi»¹³⁵), trasferendosi da un essere umano all'altro secondo l'eti-

¹³⁴ LB, *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, V, p. 274.

¹³⁵ Ecl, *Ecloga III. La vendemmia*, p. 177.

ca, per Zanzotto autenticamente pedagogica, di un «insegnamento / mutuo di tutto a tutto»¹³⁶: una modalità di trasmissione del sapere, cioè, incondizionata e gratuita, estranea alla logica costrittiva e prevaricatrice degli scambi economici e più simile al fenomeno che l'entomologia poetica zanzottiana ironicamente registra con il nome di *allotrofia* (in riferimento, come spiega una nota di *Pasque*, al caso in cui «le formiche si nutrono vicendevolmente scambiandosi in bocca il cibo»): «un vino emunto dall'aureo formicolante d'aureo / e una formica - ardente cervello - / e due formiche - in golosa allotrofia - / e teste-acini d'uva di vinello / periglioso e cantautore»¹³⁷. Ma «proprio là in fondo, nel fondo di Lorna»¹³⁸, Zanzotto idealmente colloca, a partire dalla lirica di apertura di *Pasque (Misteri della pedagogia)*, anche il «Centro di Lettura», sede di attività culturali che nel corso degli anni '70 erano riservate a studenti e a docenti delle scuole elementari («che benefit che gratificazione dà qui / il Ministero della P.I.»): un prodotto dell'istituzione scolastica (personificata dalla grottesca figura della «maestra Morchet», ricordata anche in *Fosfeni* e in *Sovrimpressioni*), che attraverso la trasmissione unilaterale del sapere, da docente a discente («Capito? Attenti, vero? Ai comportamenti / del mondo, a come si ottiene il frutto, / a come abbondi il prodotto all'esame»), finisce col perpetuare il vigente sistema di valori improntato al profitto («si imparte e comparte la vivanda / si tira l'orecchio al distratto / si premia e castiga con frutto / [...]; si offre più d'un documento / a bene pregiare la vita e tutto»), alimentando un atteggiamento mentale volto a ridurre il paesaggio collinare ad oggetto di una considerazione meramente economica («sugli habitat è quasi festa / il profitto qua e là mangiucchia / qua e là ammucchia [...] E i bachi li hai visti serificare / da tutto il loro immenso sfarzo ghiotto?»), ignaro di ogni valenza simbolica della natura («Primavera baco e natura / da troppo in ambage / fuori del Centro di Lettura / vanno al bosco vanno in muda / vanno in vacca dormono della quarta»).

Se Lorna rappresenta il potenziale simbolico intrinseco nella *bellezza* del paesaggio dell'alta Marca trevigiana, è però Dolle (cioè Rolle) a rappresentarne il «sapere» antropologico elaborato in secoli di intima e armoniosa collaborazione tra l'uomo e le peculiarità fisiche dell'ambiente collinare: quella «profonda, viva partecipazione delle piccole opere umane alla carnalità stessa della terra, del paesaggio»¹³⁹, che secondo Zanzotto si riflette nello stesso mestiere di poeta. Nell'ambito della produzione poetica zanzottiana, il toponimo lirico di Dolle fa la sua prima comparsa in *Dietro il paesaggio*, nella lirica *L'acqua di Dolle*, dedicata alla Rosada, cioè al piccolo torrente che forma una scenografica cascata in un'insenatura collinare situata sulla strada che collega Rolle ad Arfanta, ai cui piedi an-

¹³⁶ Pq, *Per lumina, per limina*, p. 375.

¹³⁷ Pq, *Semine del mazzaròl*, p. 353.

¹³⁸ Tutti i versi citati di seguito appartengono a Pq, *Misteri della pedagogia*, pp. 347-352.

¹³⁹ A. Zanzotto, *Andrea Zanzotto e... il Quartier del Piave* [1974], in *Luoghi e paesaggi...* cit., p. 201.

tichi lavatoi ed abbeveratoi costituiscono un suggestivo sistema di vasche e fontane (vedi Figura 4). L'acqua vi figura come emblema eroticamente connotato («quest'acqua ch'io sospiro / perché traspare dalle tue / membra gemelle») della poesia («lei dal fittissimo alfabeto») in grado di alleviare la solitudine del poeta: «Ora viene a consolarmi / con una lunga visita / l'acqua di Dolle [...] tu vai dovunque lambendo e tentando / le più ritrose solitudini: / lasciatemela mia [...]»¹⁴⁰. Confluita nel torrente Lierza (alias “Gerda”, nel dialetto di *Filò*), l'acqua di Dolle scorre verso Refrontolo, azionando le pale del Molinetto della Croda («il segreto di Dolle che ieri / assorbì tante piccole genti / era il mulino [...], / il mulino tra la salvia / il mulino che non fa / più rumore che foglia») e giungendo ad estendere, nell'immaginario lirico zanzottiano, il dominio simbolico di Dolle sui diversi ambiti in cui si è storicamente realizzata la perfetta fusione delle componenti antropiche con quelle morfologiche del territorio («Ecco l'acqua risolta nei suoi sorsi / e il mulino / nelle sue molle d'orologio»). Al ritmo del «mulino», infatti, «Singhiozzava per esso il mio polso / con risentimenti di baco», scrive il protagonista lirico di *Con dolce curiosità*¹⁴¹, alludendo a uno dei più caratteristici *mistierò* della zona, cioè alla coltura del baco da seta, che egli avvertiva prossima all'estinzione. Si tratta di un elemento cui Zanzotto conferisce un alto potere simbolico («Ma il vostro sonno sazio / di cibo, così mi sostiene, / larve beate, / che la terra ieri diroccata / pesa di rose [...]»¹⁴²), in grado di sostenere, nel *Galateo in Bosco*, il confronto tra l'attività artigianale e “improduttiva” del poeta - «baco parassita / che si credette fabbro di seta garantita / e sta a ciondolare», escogitando «mezze-pietà» per quel «suo desindacalizzato / totale assenteismo dalla realtà» -, e l'odierna «produzione di massa», «anch'essa / con marchio di qualità»¹⁴³. In *Meteo, Morè e sachèr* (il gelso e il salcio caprino), vale a dire le ultime viventi testimonianze della civiltà contadina del baco da seta, tradizionalmente sposate alla vite ma rese superflue dall'organizzazione monoculturale delle aree destinate alla viticoltura specializzata, si erigeranno come spettrali «Alberi in proporzioni / e sacre/sfatte / proposizioni inseminati / nella violenta grigità dei prati», liberati da ogni utilità e quasi siderati in una desolazione postatomica senza confini¹⁴⁴. Connesse all'area metaforica del baco da seta, numerose si succedono le definizioni metapoetiche di *testo* lirico (< lat. *textus*, «tessuto») ispirate ai locali *mistierò* della filatura e della tessitura, cui tradizionalmente attendeva la specializzata manodopera delle *Femene che le fila* ricordate dall'autore di *Idioma*¹⁴⁵: dall'«acritrica macchina» (cioè «intricata»), alla «triosa Gordio / da atterrire il filo del-

¹⁴⁰ Per tutte le precedenti citazioni: DP, *L'acqua di Dolle*, pp. 48-49. Alla Rosada di Rolle è dedicata anche l'ultima poesia del Vero Tema, dal titolo: *Un piccolo inno alla Rosada disseccata*.

¹⁴¹ Per queste ultime citazioni: DP, *Con dolce curiosità*, pp. 50-51.

¹⁴² DP, *Serica*, p. 17.

¹⁴³ GB, *Questioni di etichetta o anche cavalleresche*, pp. 581-582.

¹⁴⁴ Mt, *Morè, sachèr*, pp. 785-786.

¹⁴⁵ Idm, p. 759.

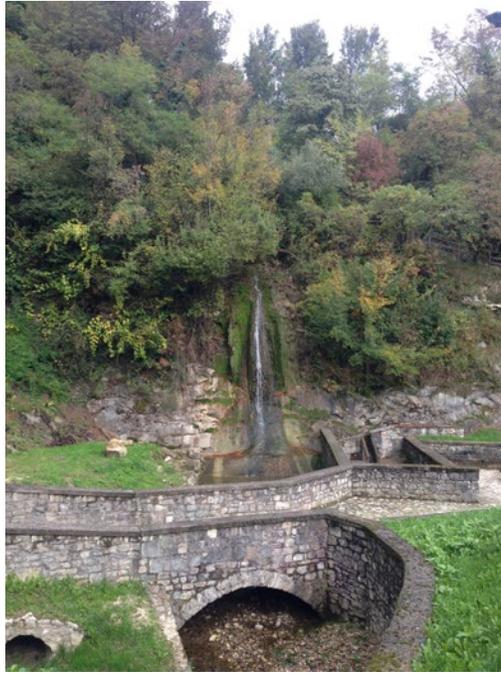


Figura 4. Rosada di Rolle (= L'acqua di Dolle) (foto di F. Carbognin).

la spada» di *IX Ecloghe*¹⁴⁶; dall'«inconsutile nonnulla» (cioè “privo di cuciture”), all'«andirivieni della tessitura» di *La Beltà*¹⁴⁷; dalla «maestra Morchet assenziente tricotante» (come le *tricoteuses* che, durante la Rivoluzione francese, assistevano alle esecuzioni lavorando a maglia), alle «bambine un po' lolite certo apprendiste magliaie» e alla «miss psicotricot» di *Pasque*¹⁴⁸; fino al verso (di *Conglomerati*): «verso Dolle / O prati da Beato Angelico, in ben tessitura tappeto»¹⁴⁹.

È però «il vino e il dolce lavoro di Dolle» a detenere il primato tra le colture, tanto nella realtà del territorio (vedi Figura 5) quanto nell'ambito del formulario metapoetico zanzottiano, significativamente gremito di metafore ispirate alla coltura della vite: dall'«uva greve» e «liquida uva», all'«ordine tenace e leggero / delle viti sui colli» (disposte in filari paralleli, come i versi di una poesia), al «pigro verdeggiare / d'uve tra argille e nubi»¹⁵⁰ del «prodotto» poetico, fino allo «scintillame dei vini» e all'*ebbrezza* indotta dalle «molecolelle alcoolizzatamente / lepide» («il mio vinello / di una cantina canterina [...] Oh mi è tolto mi è tolto il

¹⁴⁶ Ecl, pp. 167 e 185.

¹⁴⁷ LB, pp. 233 e 302.

¹⁴⁸ Pq, pp. 351, 348 e 385.

¹⁴⁹ Cg, p. 1105.

¹⁵⁰ Le ultime quattro citazioni, rispettivamente: DP, p. 61; Vc, p. 112, pp. 148-149 e p. 116.



Figura 5. L'ordine tenace e leggero delle viti sui colli di Dolle (Rolle) (foto di F. Carboognin).

pallore / nel prossimo giro do sullo stinco / do nell'igneo nell'issimo¹⁵¹), sempre associata al tema del rapporto tra attività poetica e regressione inconscia («infanzia raccolta acino ad acino, / infanzia sapido racimolo»¹⁵²). Coerentemente, diverse osterie costellano la regione collinare della *Heimat* zanzottiana (leggendaria è quella «delle tre ermetiche improbabili Lucrezie / che all'iperurano apre la via», ricordata in *Pasque*¹⁵³), in cui è dato di passare «Da un'osteria all'altra, su sommità / nemmeno aguzze, ma comunque / eccelse»¹⁵⁴. Si tratta di oasi di creatività linguistica (in cui risulta «bello mettere a dimora / le più attenuate non-scissioni e intergamie») e comunicativa («Vecchi incontri qui con la poesia. / Così comincerebbe la poesia. / Nell'ondeggiare, oscillare. Osteria»¹⁵⁵) sottratte ai dominanti stereotipi del sistema neocapitalistico, depositarie di un valore simbolico che Zanzotto equipara a quello degli edifici rurali, pastorali e religiosi situati in zone appartate, separate dai maggiori complessi insediativi. Tra queste

¹⁵¹ Pq, *Semine del mazzaròl*, pp. 353-354.

¹⁵² DP, *Declivio su Lorna*, p. 52.

¹⁵³ Pq, *Biglia (Pasqua e antidoti)*, p. 416.

¹⁵⁴ Questa e la successiva citazione: Fn, *Silicio, carbonio, castellieri*, p. 623.

¹⁵⁵ Pq, *Cbele*, 2, p. 361.

vere e proprie «case-dicibilità»¹⁵⁶, l'area della Chiesa di Farrò figura immortalata, in *Conglomerati*, come una «promessa sposa / nel semplice effetto-speciale / di un aprile trafiggi-occhi trafiggi-ale»¹⁵⁷. Più a valle, un'«Ermetica [...] casetta» abbandonata nel verde boschivo del Colle di San Gallo (già proprietà di un «parente eremita» del poeta, suo «compagno nell'auscultazione / di certi sistemi del silenzio / di certe microvocalità stellari»¹⁵⁸) consente all'autore di *Pasque* di assaporare «l'augurata dolcezza dello stare in alto / nella casupola abbandonata / nella gabbietta sospesa sospesa sospesa / dentro le colline»¹⁵⁹. Il silenzio propizio all'attività poetica circonda anche l'Eremo di San Gallo, che «il minimo e birichino / sonno concede ai bambini incattiviti, ai neonati bisbetici», come vuole la tradizione ricordata nella poesia *San Gal sora la sòn* di *Idioma*, al punto che quei bimbi «per sua grazia chinano il capo sul / collo della madre e sorridono / al sorriso di lei, ciascuno come / dentro la sua propria Egloga Quarta»¹⁶⁰. «Presso Dolle verdissima di meli»¹⁶¹, immerso in un trionfo di vigneti, frutteti e boschi, figura l'edificio cui fa capo il feudo del Duca di Dolle, già sede di un antichissimo convento di frati Camaldolesi (oggi Relais Duca di Dolle), successivamente passato alla famiglia Brandolini e divenuto, nella prima metà del '900, proprietà del vignaiolo Nino Mura. Infaticabile animatore di agresti simposi, di *summit* frequentati da un'eterogenea compagnia di amici sollecitatori (composta, tra gli altri, da Giovanni Comisso, Andrea Zanzotto, Ferdinando Camon, Vincenzo Mengaldo, Fernando Bandini e Luigi Milone), teorico di molte scienze (e «attore – astronomo – gastronomo – agricoltore – empirico – erborista – indovino», come figura nel suo biglietto da visita¹⁶²), ma soprattutto esperto di «fantaseleologia», il «poeta contadino» Nino Mura fu solennemente incoronato Duca della Rosada di Rolle per mano di Giovanni Comisso. Dotato di una leggendaria energia fisica (ultranovantenne, lavorava sui campi e girava in moto e in bicicletta) e di una proliferante fantasia, pronta a contaminare elementi dell'antica scienza contadina con notizie apprese dalla televisione, «tradizionista a sera all'alba novatore» nella conduzione della tenuta, Nino è il prototipo della labioriosità e dell'ingegnosità contadina, l'emblema di un'Arcadia in grado non soltanto di «resistere», ma di sfidare, assimilare e addomesticare il divenire storico:

Nino, la piú bella profezia
non può mettere boccio che nei clinami di Dolle,

¹⁵⁶ Fn, *Silicio, carbonio, castellieri*, p. 625.

¹⁵⁷ Cg, *Il cortile di Farrò e la paleo canonica - fantasma presente*, p. 1023.

¹⁵⁸ Idm, *San Gal sora la son*, p. 694.

¹⁵⁹ Pq, *Biglia (Pasqua e antidoti)*, p. 411.

¹⁶⁰ Idm, *San Gal sora la son*, p. 695.

¹⁶¹ Dp, *Campéa*, p. 138.

¹⁶² A. Zanzotto (a cura di), *Colloqui con Nino*, Pieve di Soligo, Edizioni Grafiche Bernardi, p. 16.

dove tu, duca per diritto divino
 e per univèrsa investitura,
 frughi gli arcani del tempo e della natura
 e - più conta - dai cieli stessi derivi il tuo vino
 ché le tue vigne con lo stellato soltanto
 confinano e col folto degli stellanti fagiani.
 Tu qui le tempeste e le nevi prevedi del domani
 qui il percento di latte e di frumento
 qui miseria o signoria.
 Ma sempre l'onda delle mele depone
 il suo meglio nei tuoi cortili,
 quadrifogliati foraggi ti gravano i fienili
 e le tue uve e i pampani e i tralci non c'è luce
 che in vita li vinca né vento né umore di terra:
 off limits la sofisticazione, lo stento!¹⁶³

Oltre che agli edifici rurali isolati, il valore metapoetico di luogo sottratto alla violenza storica è da Zanzotto attribuito ai piccoli borghi disseminati sulle alture della regione, che l'ubicazione collinare ha parzialmente preservato dalla forte pressione insediativa esercitata dallo sviluppo industriale a danno dell'originaria configurazione degli abitati a valle. È il caso di Zuel di qua (una «Casa alta e nobile / semidiroccata» con «vari corpi minori di abitazioni (o tane?) / addossate per aiutarsi»), che «verso i fondi ignoti di Eurosia» (cioè verso nord) «cambia nome e diventa Zuel di là»¹⁶⁴; così come del nucleo storico di Campea, ricordato, nell'omonima poesia di *Vocativo*, come «fredda Campéa, dove i crinali / vibrano alle nubi / a piombo sulle spoglie / sulle ombre del degenerante agosto»¹⁶⁵. Ma è soprattutto, ancora una volta, la contrada di Rolle (primo borgo italiano tutelato dal F.A.I., nel 2004), affacciatasi nell'immaginario lirico zanzottiano nel 1951, a rimanere pressoché intatta, nel corso di un cinquantennio di esperienza poetica, nelle sue caratteristiche «leggere geometrie: / tre palazzetti tre case un campanile / e tre osterie»; al punto da riaffiorare, nella lirica *L'aria di Dolle* di *Conglomerati*, come un antico tema musicale (o *aria*) direttamente sospirato dal paesaggio, fisica incarnazione del «sapere» impresso nel territorio e della sua capacità di costituire, «quasi distrattamente / eterna», la fonte della poesia:

ma la tua quiddità tutto travalica
 non hai bisogno d'esser nemmeno un sogno
 perché sei
 una cartolina inviata dagli dèi¹⁶⁶.

¹⁶³ LB, *Profezie o memorie o giornali murali*, III, p. 287.

¹⁶⁴ Cg, *A Zuel di qua*, p. 1107.

¹⁶⁵ Vc, *Campéa*, p. 138.

¹⁶⁶ Questa e le precedenti citazioni: Cg, *L'aria di Dolle*, pp. 1025-1026.

7. Il carattere composito del territorio esteso tra la cerchia collinare e il Piave suggerisce a Zanzotto motivi metapoetici segnati da profonde ambivalenze ideologiche e affettive, volti all'espressione delle odierne contraddizioni sociali, economiche, politiche che attentano alla stessa esistenza della poesia. Al centro del paesaggio lirico zanzottiano è situata la contrada di Cal Santa, sito storico del «paese natale» Pieve di Soligo e sede della casa paterna del poeta, del cui valore simbolico è dato di seguire il trasformarsi, dal 1951 di *Dietro il paesaggio* («Leggeri ormai sono i sogni, / da tutti amato / con essi io sto nel mio paese»¹⁶⁷), al 1973 di *Pasque* («e Pieve di Soligo ai nostri piedi formicola, / pascola comunioni e focacce, per campi e selve svicola, / [...] vuota boccali di bianco e di rosso così / che rosso-passio e bianco-surrexit sarà presto voto D.C.»¹⁶⁸) e dal 1986 di *Idioma* («Come è esistita la contrada? Si può / davvero assumerla come un dato - / o almeno un fattore di contestualità?»¹⁶⁹) al 2009 di *Conglomerati* («La contrada [...] ora con qualche soldo in più / piomba giù / Cento capannoni puzzolenti / la stringono come denti [...]»¹⁷⁰). La Cal Santa, in particolare, rappresenta il nucleo di irradiazione di una «forza magica» (da Zanzotto definita hegelianamente *Zauberkraft*) di cui si alimenta la poesia per evocare l'antico sostrato antropologico del paese, ormai sul punto di sprofondare nel passato e di cadere nell'oblio. Si tratta del reticolo di «Anime sante e bone» che nella sezione centrale di *Idioma*¹⁷¹ affollano la memoria lirica di Zanzotto (la cucitrice *Maria Carpèla*, la *Pina dei giornai*, l'ostessa *Nene*, la *vedova Bres* «che vegnéa da Belun / e al loto la vinzhéa senpre i só anbi», la *Urora*, che vendeva *buzholà*, *caròbole* e *sòrboli* [dolcini, carrube e sorbi], gli amici Toni e Neta, le nonne, la madre), assieme ad altre presenze di un passato scomparso, immortalate nell'esercizio dei tradizionali *Mistierò* - dal *Menadas* («Trasportatore di tronchi») al *Carer* («Carraino»), dai *Pastor* al *Marascalco*, dal *Justaonbrele* al *Calierer*, *bandeta* («Calderaio, lattoniere»), fino al *Moleta* («Arrotino») e al *Conzhacareghe*, *caregheta* («Impagliatori di seggiole, seggiolai»). Nella medesima sezione di *Idioma* appaiono anche le figure di Toti dal Monte e di Pier Paolo Pasolini. In *Co l'è mort la Toti*, il «funerale» del celebre soprano, la cui villa si erge a Barbisano (quella Villa Toti «dove / una sera arrivò D'Annunzio con la sua macchina rossa», / un D'Annunzio da guerre stellari»¹⁷²), è ricordato come un eccezionale momento di coesione comunitaria, grazie alla forza del *canto* («parché santi e tosatèi se era tuti / co na s'cìona lustra atorno i cavei - / tuti ingrumadi col nostro pesar / atorno de la tó cassa / squasi par no assarte 'ndar»¹⁷³). Il giovane Pier Paolo Pasolini, invece, la

¹⁶⁷ DP, *Nel mio paese*, p. 43.

¹⁶⁸ Pq, *La pasqua a Pieve di Soligo*, p. 394.

¹⁶⁹ Idm, «*La contrada. Zauberkraft...*», p. 721.

¹⁷⁰ Cg, *Rio fu*, p. 954.

¹⁷¹ Idm, sez. II, pp. 717-761.

¹⁷² Idm, *Gli articoli di G.M.O.*, p. 689.

¹⁷³ Idm, *Co l'è mort la Toti*, p. 736. Trad. dei vv. citati: «perché santi e fanciulli si era tutti /

cui famiglia risiedeva a Sacile dal 1929, giungeva quotidianamente in treno a Conegliano per frequentare la scuola media («Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan / sul treno par andar a scola / tra Sazhil e Conejan; / mi ere póch lontan, ma a quei tènp / là diese chilometri i era 'na imensità. / Cussita é stat che 'lora / do tosatèi no i se à mai cognossést.»). Zanzotto ricorda la distanza ideologica che lo separava dall'amico, ma anche l'amicizia e le profonde affinità (la considerazione dell'attività poetica come di un'attività *pedagogica*) che lo univano a lui («mi fermo, inpetolà 'nte i versi, / ti dapartut co la tó passion de tut; / ma pur ghe n'era 'n fil che 'l ne tegnéa: / de quel che val se 'véa l'istessa idea»¹⁷⁴). Proprio a Conegliano (presso le cui scuole medie Zanzotto insegnò tra il 1955 e il 1963), il poeta di *Vocativo* avrebbe udito il «il gridio dei bambini / e la trombetta che scavalca i monti» raggiungere il contiguo Colle di Giano, cimentandosi, per la prima volta, con il tema pedagogico («Oh come, come vi parlerò? / Ma forzo il cuore, forzo gli occhi a accendersi, / ad accendere la vita»)¹⁷⁵.

Se tipico, in Zanzotto, è il tema del contrasto tra la persistenza di testimonianze legate al passato e i segni di un presente alienato e mercificato, è soprattutto in riferimento al territorio di pianura che esso giunge a qualificare ogni componente naturalistica e antropica del paesaggio lirico: (opportuno è il rimando alla *Ginestra* leopardiana), ormai ridotta a un'insensata ostinazione, negli ultimi libri. Ecco allora contendersi l'angusto spazio della pagina i *poa pratensis*, *poa silvestris* (cioè i prati di Mt, *Erbes e Manes, Inverni*, p. 823); le «superflue / superfluenti vitalbe» di Mt, *Sedi e siti* (p. 819); le «lanugini di luce appena bianca» del tarassaco, che nella loro silente e fragile umiltà costituiscono le più appropriate «lapidi» in ricordo dei Martiri della Resistenza, ormai dispersi in «anni così alti e remoti / da non essere colti / dallo sforzo degli occhi / semi-sepolti» (Sp, *Diplopie, Sovrimpressioni (1945-1995)*, p. 861). Ed ecco, ancora, i *topinambùr*, «tuffi del giallo / atti festivi improvvisi del giallo / gialli brividi baci / bacilli-braci» di Mt, *Topinambùr*, (p. 812) e le «mille fruttazioni impudicamente / etereamente/pornolalicamente / ROSSE / di rose canine» di Sp, *Spine, cinorodi, fibule* (p. 876), fino al «rosso + rosso + rosso + rosso» degli «stragiferi papaveri» (Mt, *Altri papaveri*, p. 799), simbolo derisorio della «corsiva corriva instabilità e / meschina nanosecondità» dell'essere umano (Mt, *Tu sai che*, p. 797).

Tra le realtà paesaggistiche a rischio di estinzione, invece, spiccano i «mosaici di luci specchiate speculari» dei Palù, frutto della bonifica eseguita dai cistercen-

con un anello lucente intorno ai capelli – / tutti ammicchiati col nostro pesare / intorno alla tua cassa / quasi per non lasciarti andare».

¹⁷⁴ Idm, *Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan*, pp. 734-735. Trad. dei vv. citati: «Tu mangiavi il tuo pane / sul treno per andare a scuola / tra Sacile e Conegliano; / io ero poco lontano, ma a quei tempi / dieci chilometri erano un'immensità. / Così avvenne che allora / due ragazzetti non si sono conosciuti. [...] io fermo, impiasticciato nei versi, / tu dappertutto con la tua passione di tutto; / c'era un filo che sempre ci legava: / di ciò che vale avevamo la stessa idea».

¹⁷⁵ Vc, *Colle di Giano*, I, p. 144.

si dell'Abbazia di Vidor, che in epoca medioevale trasformarono l'area paludosa compresa tra Sernaglia della Battaglia, Vidor e Farra di Soligo in un sistema ordinato di prati e canali di drenaggio: «mollì onnipresenze / e folla di sorprese / fittissimamente conversate», per l'osservatore di *Sovrimpressioni*¹⁷⁶ (vedi Figura 6). Altre zone, tra cui il Sentiero di Solighetto¹⁷⁷, quello di *Rex frondium* (alias Refrontolo, tra i «regni delle fronde / nati soltanto da un falso d'etimologia»¹⁷⁸ più amati dal poeta dei *Conglomerati*) e l'«allée» dell'Isola dei Morti¹⁷⁹, offrono a Zanzotto scorci paesaggistici incontaminati, mentre «il purulento, il cancrese, il cannibalese» circonda inesorabilmente, con «funebri viali di future “imprese”», la grande «casa-osteria» di *Ligonàs*, già poetico alveo di identificazioni e di percezioni primarie («*ómphalos* [= “ombelico”] del Grande Slargo / che per decenni i più bei cammini resse [...] amorosi»¹⁸⁰: di quello «Slargo» che in *Sovrimpressioni* sembrava «restio all'ultima umana / cupidità di disgregazione e torsione» e ancora in grado di elargire agli abitanti della zona «il bene / dell'identità, dell'“io”»¹⁸¹.

A costituire il perno delle stratificazioni psichiche del soggetto lirico dell'ultimo Zanzotto (anche se «già nell'imprinting di questo splendore / c'era il disonore / di una spina profonda, di un *désir* inappagato / di una vita a mala pena salvata») è l'ammasso delle Crode del Pedrè o *conglomerati* («inseguire in questo groppo [...] di massi [...] “il sentimento di un eterno vero”»), cioè dei caratteristici voluminosi blocchi rocciosi originati dall'azione del torrente Lierza tra Barbisano e Collalto cui il poeta di *Conglomerati* assegna il ruolo di monumento funebre («tutto è chiuso, sasso a sasso, nel suo lutto») spontaneamente eretto dal particolare sostrato geologico del paesaggio all'insensatezza di un'epoca accecata dal miraggio del progresso¹⁸².

Significativa, dal punto di vista simbolico, è anche la regione di Vittorio Veneto, le cui «architetture complesse delle chiese, degli edifici pesanti di gloria» catturano l'attenzione del protagonista del racconto eponimo di *Sull'Altopiano* (dove la cittadina assume il nome di Exersa)¹⁸³; quello di *La Beltà*, invece, dirige il proprio sarcasmo contro la locale Standa di Viale della Vittoria («Ti piace essere venuto a questo mondo?» / *Bamb.*: «Sì, perché c'è la STANDA»»), quel centro commerciale *ante litteram*, inaugurato nel 1962 (vedi Figura 7), che per venticinque anni polarizzò il «fru-fruire dei fruitori» vicini e lontani e da Zanzotto trasformato nell'emblema di un irrazionale consumismo («dove c'è pappa bo-

¹⁷⁶ Sp, «*Verso i Palù*» per altre vie, p. 835.

¹⁷⁷ Cg, *Prato e fieno prove di avvicinamento*, p. 1111.

¹⁷⁸ Cg, (*Rex frondium*) *versi casalinghi*, p. 1101.

¹⁷⁹ Cg, *Grave. Isola dei Morti*, pp. 1059-1060.

¹⁸⁰ Cg, *Addio a Ligonàs*, p. 953.

¹⁸¹ Sp, *Ligonàs*, II, p. 839.

¹⁸² Cg, *Crode del Pedrè*, pp. 955-959.

¹⁸³ SA, *Sull'Altopiano*, p. 53.



Figura 6. Pala di Moriago della Battaglia (foto di Orlando Myxxx).



Figura 7. Vittorio Veneto, la Standa di Viale della Vittoria, inaugurata nel 1962 (cartolina postale).

nissima e a meraviglia / [...] per tutti / ferocemente tutti [...] sniff sniff / gnam gnam yum yum slurp slurp»¹⁸⁴.

¹⁸⁴ LB, *Sì, ancora la neve*, pp. 239-241.

Nella *Beltà*, il «grande magazzino» figura «ai piedi della grande selva», cioè del bosco del Cansiglio, da cui si spande, minacciosa come un'ombra gettata sull'intera pianura, la memoria degli eventi relativi alla Resistenza. Alla fine dell'estate del 1944, infatti, «i carne-di-prima-qualità, i selezionatissimi» nazisti ricordati nel racconto *Premesse all'abitazione*, incendiarono interi paesi, tra cui Pieve, Soligo e Solighetto, ritorcendo sui civili la rabbia per le notevoli perdite subite ad opera degli imprevedibili partigiani, esperti conoscitori di quei luoghi: si tratta dei *Compagni corsi avanti* di *Vocativo*¹⁸⁵, tra cui spiccano Toni Adami, antifascista non violento e guida morale della Brigata Mazzini (cui è dedicata la lirica *Martire, primavera* di *Elegia e altri versi*¹⁸⁶) e il partigiano Gino Della Bertola, la cui infamante esecuzione è descritta nel racconto *1944: FAIER* («Ha voluto che fosse scritto così, il contadino vecchio, sulla facciata della casa ricostruita dopo la guerra; che fosse fermato l'urlo com'era uscito dalla bocca dell'incendiario»¹⁸⁷).

A mano a mano che l'inquadratura lirica di Zanzotto si sposta verso l'Isola dei Morti (già Isola Verde) e Falzè di Piave, storiche vie di accesso all'«*amoenus* e nel contempo *horridus*»¹⁸⁸ Montello, il motivo civile della Resistenza sfuma insensibilmente in quello della retorica autocelebrativa e falsamente commemorativa attraverso cui la dittatura fascista giunse a impossessarsi del ricordo della Grande Guerra, lasciando tracce evidenti nella toponomastica e nell'architettura monumentale del paesaggio locale. Favorevole all'«abolizione di tutte le commemorazioni ufficiali connesse a quelli che si possono dire sacrifici umani», l'autore di *Idioma* afferma dunque la necessità di «Lasciare i sacrificati nell'altrove, con amore, con poca paura, nel loro enigma»¹⁸⁹, per prestare il dovuto ascolto al paesaggio, testimone muto ma reale di quelle stragi e di ogni altro evento storico. Il paesaggio dell'alta Marca trevigiana giunge dunque integralmente ad assumere il carattere del *sacro*, nell'immaginario lirico di Zanzotto: che così può rivolgersi al fiume Piave, nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio (1958), ammirandone la maestà spontanea della piena stagionale, il «vasto ludibrio» dei «greti», gli «ammiranti boschi» e il «possente verbo» in grado di costringere ogni altro «inno» al silenzio¹⁹⁰, solo che lo si sappia ascoltare.

¹⁸⁵ Vc, *Compagni corsi avanti*, p. 115.

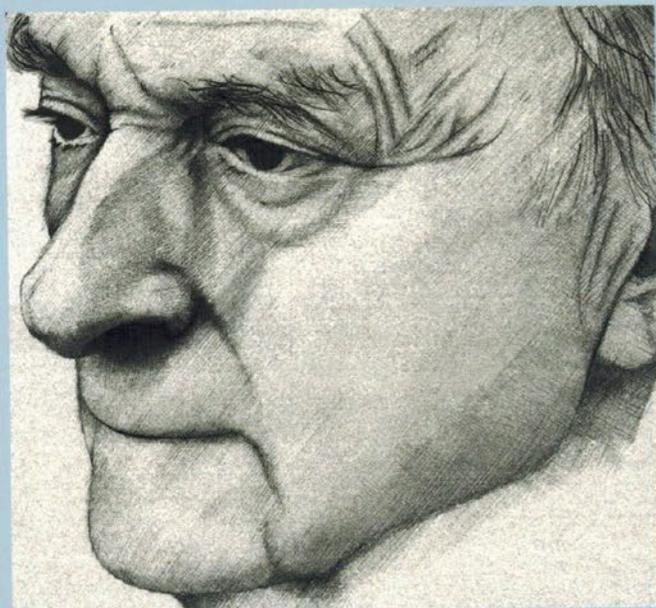
¹⁸⁶ El, *Martire, primavera*, pp. 89-90.

¹⁸⁷ SA, *1944: FAIER*, p. 97.

¹⁸⁸ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 26.

¹⁸⁹ Idm, *Note a Verso il 25 aprile*, pp. 777-778.

¹⁹⁰ Ecl, *Sul Piave*, pp. 191-193.



ANDREA ZANZOTTO

VOCATIF

suivi de

SURIMPRESSIONS

Traduction de l'italien et présentation
par Philippe Di Meo



II

IL POETA TRADUTTORE

LA TRADUZIONE DI UN'AUTOBIOGRAFIA DELLA PSICHE:
ZANZOTTO E LEIRIS¹

Silvia Bassi

In occasione di un intervento alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Venezia nel 1989, Andrea Zanzotto sostiene che la traduzione «implica una particolare empatia nei confronti del testo da trasferire e trapiantare»². È senza dubbio il caso di Michel Leiris per Zanzotto: l'autore francese diviene a lui caro dopo la lettura de *L'Afrique fantôme*³ innanzi tutto e poi via via degli altri suoi scritti, conosciuti in lingua originale, poiché la ricezione italiana dell'autore avverrà soltanto successivamente.

Michel Leiris⁴, scrittore, etnografo e critico d'arte, è già molto noto in Francia all'epoca della prima traduzione di *Età d'uomo* da parte di Zanzotto. *L'âge d'hom-*

¹ Il testo di questo intervento è il frutto della rielaborazione di un capitolo della nostra tesi di dottorato dal titolo *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, Università Ca' Foscari di Venezia, XXII ciclo, a.a. 2009-2010. Cfr.: <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/10668/Tesi%20Dottorato%20Bassi.pdf?sequence=1>> (04/2017).

² Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, p. 478.

³ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934. La prima edizione italiana giungerà solo 50 anni più tardi: M. Leiris, *L'Africa fantasma*, ed. it. a cura di Aldo Pasquali, introd. di Guido Neri, Milano, Rizzoli, 1984.

⁴ Nato a Parigi nel 1901, nel 1922 Leiris aderisce, sotto la guida dell'amico pittore André Masson, al movimento surrealista, pubblicando la sua prima raccolta di poesie, *Simulacre* (1925). Dopo la presa di distanza dal Surrealismo, negli anni 1931-1933 partecipa come segretario alla celebre esplorazione etnografica Dakar-Gibuti e racconterà la missione nel suo diario, pubblicato poco dopo il ritorno, con il titolo *L'Afrique fantôme*. L'esperienza africana gli è valsa inoltre la scoperta dell'etnografia, professione che eserciterà presso il parigino *Musée de l'Homme* fino al 1971. La sua opera autobiografica procede instancabile, resa pubblica dai quattro tomi del ciclo intitolato *La règle du jeu*. I volumi, sempre apparsi per i tipi di Gallimard, sono, nell'ordine: *Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966) e *Frêle bruit* (1976). Michel Leiris muore nel 1990 e numerose sono le pubblicazioni postume, per esempio i suoi diari (M. Leiris, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992). Per le notizie su questo autore si fa riferimento per lo più a Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975. Si rimanda inoltre alla sezione su Leiris in P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996², nonché alla monografia di Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963.

me rappresenta il primo stadio dell'autobiografia leirisiana, in cui l'autore si rivela spietato verso se stesso. Il libro scaturisce inizialmente da un'esigenza terapeutica: sottoposti a psicanalisi con Adrien Borel fino dal 1929, Leiris inizia nel dicembre 1930 la stesura di questo resoconto, completato nel 1935, perché funga da supporto alla terapia. Si tratta in effetti di un autoritratto della psiche, che indaga in particolare tra i ricordi dell'infanzia e della prima giovinezza per determinare secondo quali strade l'autore sia giunto all'«età d'uomo». L'impostazione psicanalitica di stampo freudiano è evidente: la narrazione procede per associazioni mentali libere, si indicano gli episodi salienti e a volte traumatici dell'infanzia, i sogni e l'interpretazione degli stessi giocano un ruolo decisivo nella comprensione di sé e i temi dell'autoanalisi gravitano attorno ad alcune figure simboliche. Fra queste, le principali sono le figure femminili per lui archetipiche di Lucrezia e Giuditta, che incarnano rispettivamente gli impulsi di autodistruzione e di castrazione.

Nel saggio introduttivo della seconda edizione dell'opera⁵, *La letteratura considerata come tauromachia*, che riprende la breve prefazione alla prima edizione ampliandola notevolmente, Leiris espone le ragioni della scelta autobiografica e ne approfondisce le implicazioni, rivendicando un ruolo attivo a questo tipo di scrittura. Essa infatti, mettendo a nudo l'individuo senza protezioni, lo pone in una situazione di pericolo per certi versi analoga a quella del torero durante la corrida: ed è in virtù di tale rischio che l'opera letteraria può assumere il valore di un vero «atto».

Nonostante l'importanza di Michel Leiris e la risonanza dei suoi scritti in Francia, la ricezione italiana si fa attendere piuttosto a lungo, e Leiris è conosciuto innanzi tutto come etnografo: il suo primo libro a essere pubblicato in Italia è infatti, nel 1953, *Razza e civiltà*, traduzione di *Race et civilisation*, risalente a soli due anni prima⁶. Successivamente, la prima edizione di un testo di Leiris si deve proprio a Zanzotto, con la sua traduzione di *Età d'uomo* nel 1966. Contrariamente a quanto avviene per altri autori francesi, come Georges Bataille e Honoré de Balzac, Zanzotto non si cimenta successivamente con la traduzione di altri libri di Leiris. Nel 1969 appare in Italia un testo sull'arte africana scritto con Jacqueline Delange: *Africa nera. La creazione plastica*⁷ e l'anno seguente si diffonde la monografia sul pittore cubano Wilfredo Lam⁸; il silenzio sulle opere letterarie è rotto soltanto nel 1979, con la proposta al pubblico italiano di *Biffures*⁹, che dà il via a una serie di pubblicazioni negli anni '80, tra le qua-

⁵ M. Leiris, *L'âge d'homme. Précédé de: De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1946.

⁶ M. Leiris, *Race et civilisation*, Paris, Unesco, 1951; M. Leiris, *Razza e civiltà*, Firenze, La Nuova Italia, 1953.

⁷ Michel Leiris, Jacqueline Delange, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967. Edizione italiana: M. Leiris, *Africa nera. La creazione plastica*, traduzione di Giulia Veronesi, Milano, Rizzoli, 1967.

⁸ M. Leiris, *Wilfredo Lam*, Milano, Fratelli Fabbri, 1970.

⁹ M. Leiris, *Biffures*, traduzione di Eugenio Rizzi, prefazione di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1979.

li sono comprese sia opere letterarie che saggi artistici ed etnografici: *Aurora*, *Francis Bacon*, *Specchio della tauromachia*, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, *Sul rovescio delle immagini*¹⁰.

Risulta dunque certamente pionieristica la scelta di Zanzotto, di concerto con la redazione della casa editrice Mondadori, di tradurre *L'âge d'homme* nel 1966¹¹. Le due edizioni mondadoriane successive, rispettivamente nel 1980 e nel 1991¹², e quella più recente, del 2003 presso SE¹³, riproducono tutta la traduzione fornita da Zanzotto. In appendice alle edizioni Mondadori è collocata la raccolta di racconti onirici *Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, originariamente testo del tutto indipendente da *L'âge d'homme*¹⁴, ma introdotto per una sorta di volontà di presentazione dell'autore ai lettori italiani anche mediante questa singolare antologia, che lo caratterizza ancora più decisamente come votato all'analisi minuziosa del proprio inconscio.

Il lavoro di Zanzotto su Leiris non si limita tuttavia alla traduzione di *Ètè d'uomo*, ma prosegue in un'indagine interpretativa che sembra mettere in pratica una convinzione zanzottiana: «la traduzione è una delle forme più invadenti di critica; la critica è in certo modo la traduzione del testo in qualche cosa di più comprensibile»¹⁵. Il risultato è confluito in due saggi su Leiris, entrambi pubblicati all'inizio degli anni '80: il primo, *Postfazione a Ètè d'uomo*, è stampato in calce alla seconda edizione di questo testo (1980); il secondo, *Fiches Leiris*, su «Il Verri» nel 1981¹⁶.

¹⁰ *Aurora*, prefazione di Paola Decina Lombardi, Milano, Serra e Riva, 1980; *Francis Bacon*, Milano, Rizzoli, 1983; *Specchio della tauromachia*, traduzione di Andrea Calzolari, disegni di André Masson, Reggio Emilia, Elitropia, 1986; *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, Milano, Ubilibri, 1988; *Sul rovescio delle immagini*, traduzione di Lucia Corradini e Roberto Rossi, Milano, SE, 1988. Negli stessi anni sono dati alle stampe anche i primi studi accademici italiani su Leiris, quali: Francesco Garritano, *Linguaggio in festa. L'autoritratto in Leiris*, Milano, F. Angeli, 1987 e Giuliana Costa Colajanni, *Parole in filigrana nell'ordito di Leiris*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1988. Dagli anni '90 a oggi si è poi colmata la distanza con la pubblicazione di tutti i principali testi di Leiris.

¹¹ M. Leiris, *Ètè d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1966 (Quaderni della Medusa, 69). Tutte le citazioni del testo in traduzione italiana, salvo indicazione contraria, saranno tratte da questa prima edizione, con indicazione del numero di pagina a testo, tra parentesi, seguito dalla sigla «E».

¹² M. Leiris, *Ètè d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1980 (Serie Medusa serie '80, 10) e M. Leiris, *Ètè d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione e postfazione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1991 (I gabbiani, 10).

¹³ M. Leiris, *Ètè d'uomo. Preceduto da La letteratura considerata come tauromachia*, a cura di Andrea Zanzotto, Milano, SE, 2003 (Testi e documenti, 130).

¹⁴ M. Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961, edizione accresciuta rispetto a *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945.

¹⁵ A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti* cit., p. 478.

¹⁶ A. Zanzotto, *Fiches Leiris*, in «Il Verri», VI serie, n. 18, I semestre 1981. Ora entrambi i saggi si possono leggere in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. II. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 193-209.

Nella *Postfazione* il traduttore-critico penetra in profondità nel testo analizzato stabilendo collegamenti interni, ragioni profonde e implicazioni psicanalitiche. Quest'ultimo aspetto gli è familiare, anche alla luce della sua conoscenza non occasionale di Lacan, che gli permette inoltre di prospettare un'analogia tra lo scrittore e il filosofo: «Quella che conduce Leiris – rileva Zanzotto – appare quasi una verifica condotta in parallelo, e in buona parte reciprocamente all'insaputa, di quanto dice Lacan». ¹⁷ Come in altri scritti critici, Zanzotto tende a creare reticoli tra l'autore preso in esame e altri vicini alla sua sensibilità (in questo caso accenna ad esempio a Proust, Artaud, Bataille, quest'ultimo realmente amico di Leiris), a formare quasi una comunità virtuale, unita da affinità ma anche da contrasti, pur non alterando le individualità di ognuno e restando sempre fortemente ancorato alla concretezza dei testi.

Alcune considerazioni vertono inoltre sui caratteri generali della scrittura autobiografica, che viene segnalata come l'unica possibile, in una sorta di identificazione del poeta Zanzotto con l'autore presentato, fino alla conclusione che «in definitiva ciò che si dovrà produrre come vera vita sarà appunto un testo, anzi, un testo letterario, anzi, un testo poetico». ¹⁸ Allo stesso tempo, Zanzotto assume il punto di vista del lettore dell'autobiografia leirisiana, rilevando l'inevitabile e incessante senso di smarrimento di fronte a una scrittura che asseconda i meccanismi capricciosi della mente umana:

Chi pretenda di inoltrarsi nell'autobiografia si troverà in continuazione dirottato da illusorie prospettive, falsi fondali, cartelli di cui è stata cancellata la scritta o mutata la freccia direzionale. Ma, nello stesso tempo, tutti questi rigiri, presi nel loro insieme, avranno un certo significato ¹⁹.

E, aggiunge Zanzotto:

fatto supremo di ossessione e di «presunzione», di necessità ferrea e di vertiginosa libertà, libertà da eterno capogiro, si insinua in tutto questo, da sotto e da sopra, la presenza del linguaggio, prelingua e soprattutto lingua, realtà fosforescente e mercurica che sfreccia, infilza, connette lungo i due (o quanti altri?) versanti del significato e del significante (fonico o grafizzato) ²⁰.

Il linguaggio in *Età d'uomo* è tanto più protagonista in quanto strumento di emersione delle istanze nascoste e di confessione delle stesse, perciò di esposizione al pericolo: esso assume dunque la concretezza di un oggetto, descrivibile dal critico in termini sensibili, come nel seguente caso: «le parole si impongono

¹⁷ A. Zanzotto, *Postfazione a Età d'uomo*, ivi, p. 197.

¹⁸ Ivi, p. 194.

¹⁹ Ivi, p. 193.

²⁰ Ivi, p. 196.

no, sempre meno fioche, come scivolo e guida, si manifestano come lo scintillante reticolo di gangli che sono il vero corpo di ogni fantasma»²¹. Anche nelle valutazioni di stampo stilistico Zanzotto si serve di immagini: la prosa di Leiris è descritta come «non ignara di avvolgenti nostalgie proustiane, che tutto chiudono a lanoso nido, e insieme sbalzata da terribili spinte, o improvvisamente gelida, o mossa da curvature “aberranti”»²².

Di poco successivo, il saggio *Fiches Leiris* riprende e sviluppa alcuni spunti già presenti nella *Postfazione*, allargando però lo sguardo all'intera produzione letteraria dello scrittore francese. Questo testo critico è costituito da una serie di paragrafi in apparenza indipendenti tra loro, come se si trattasse per l'appunto di un insieme di «fiches». È evidente la volontà di far coincidere la forma con il contenuto, poiché si dipinge Leiris come costante compilatore di schede, paragonabili a quelle del *Musée de l'Homme*: anche nella sua attività di letterato egli realizzerebbe la propria «vocazione a mettere se stesso in schede»²³, contaminando, come già in *L'Afrique fantôme*, l'approccio antropologico e quello psicologico.

La luce che investe l'opera di Leiris in queste *fiches* è soprattutto linguistica; il concetto fondante dell'interpretazione zanzottiana è infatti quello dell'omonimia, nella quale «il massimo di riavvicinamento tra i significanti (sia come entità autonome sia come portatori di significato), il massimo di coagulo, è ciò che fa in realtà disperdere all'infinito, come proiettandoli nel vuoto, i significati stessi».²⁴ Lo sfruttamento di tutte le possibilità fornite dal gioco sui diversi significati di uno stesso insieme di suoni è favorito dalla lingua francese, in cui a parole omofone possono corrispondere scritture diverse, perciò:

la visualità dell'ortografia salva le differenze, 'differisce' l'omonimia. È vero in francese, particolarmente, che «l'écriture est/et la différence/différence» (il campo di formazione di Derrida è stato indicato anche in Leiris; indubbiamente c'è in loro una comune capacità di auscultazione delle forze che agiscono in quella lingua)²⁵.

Le riflessioni sul linguaggio conducono il compilatore di queste schede critiche a stabilire un confronto tra Leiris e Meneghello: entrambi propensi all'autobiografia, scritta e riscritta a più riprese nelle loro diverse opere, entrambi con una vena ironica corrosiva, essi risultano tuttavia differenziati dalla natura della lingua di riferimento. Per Meneghello, infatti, «il ricupero dell'infanzia all'interno di un'operazione linguistica di stampo leirisiano diventa “automaticamen-

²¹ Ivi, p. 197.

²² Ivi, p. 199.

²³ A. Zanzotto, *Fiches Leiris*, ivi, p. 200.

²⁴ Ivi, p. 201.

²⁵ Ivi, pp. 201-202.

te” recupero di tutto il paesetto, di tutti i ceti e gruppi che lo compongono»²⁶. L'emersione degli episodi dell'esistenza individuale attraverso le parole-cose è analoga, ma per lo scrittore vicentino essa coincide, grazie al potere unificante e identificativo del dialetto, con un'evocazione collettiva. Per il suo estremo individualismo, Leiris si differenzia anche dal «lessico familiare» di Natalia Ginzburg e dal linguaggio di Zazie di Raymond Queneau; nel constatare inoltre l'«impossibilità, nel mondo leirisiano, di un'attenzione a un articolato *petèb*»²⁷, Zanzotto mostra anche un contrasto rispetto alla propria capacità di evocazione dell'infanzia attraverso il balbettio infantile affiorante talvolta nella sua poesia.

Segue un esame ravvicinato della prosa di Leiris, già abbozzato alla fine del precedente saggio. Nonostante la complessità e la contraddittorietà dei significati, che si ripercuote sui significanti, Zanzotto non ritiene che lo stile di Leiris possa essere considerato sperimentale o di avanguardia: esso crea al contrario un equilibrio rassicurante, quasi in contrasto con l'irrequietezza espressa dai contenuti. La tendenza alla stesura di periodi ampi e onnicomprensivi, di stampo proustiano (definiti «periodi che entrano nel dolcemente denso, nel prelibato, nella memoria-colata in cui emergono di continuo bollicine o chicchi sapidissimi, o biscottini fatati»²⁸) è identificata psicanaliticamente con la ricerca della figura materna. Si individuano inoltre altri due tratti caratteristici di questa scrittura autobiografica: una «paratassi di tipo onirico», riscontrata più che altrove proprio in *Età d'uomo*, e il «prevalere raggelante (anche nel suo muoversi) del nome rispetto al verbo»²⁹, che potrebbe derivare da un'esigenza di nominalizzazione del reale già manifestata mediante il giovanile *Glossaire*, raccolta di «glosse» di stampo surrealista³⁰.

In occasione della stampa delle tre diverse edizioni di *L'âge d'homme*³¹, Leiris aggiunge, seguendo il medesimo scrupolo di verità che lo ha spinto a scrivere quest'opera autobiografica, alcuni elementi che nel corso degli anni si sono resi indispensabili, alla luce delle nuove esperienze da lui vissute e delle nuove acquisizioni teoriche raggiunte. L'intervento più consistente, datato «Le Havre, décembre 1945 | Paris, janvier 1946»³², è senza dubbio l'ampliamento della prefazione, inizialmente una semplice «prière d'insérer» (p. 11 A), poi divenuta un vero e pro-

²⁶ Id., *Fiches Leiris*, ivi, p. 206.

²⁷ Ivi, p. 207.

²⁸ Ivi, p. 208.

²⁹ Ivi, p. 209.

³⁰ M. Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la Galerie Simon, 1939.

³¹ Le edizioni, apparse tutte per i tipi di Gallimard, risalgono rispettivamente al 1939, al 1946 e al 1964.

³² M. Leiris, *L'âge d'homme. Précédé de: De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 25. Tutte le citazioni di questo testo saranno tratte dalla presente ristampa, che riproduce l'edizione definitiva, del 1946. Si indicherà d'ora in poi soltanto il numero di pagina a testo, tra parentesi, seguito dalla sigla «A».

prio saggio in cui sono chiarite le ragioni profonde della scrittura autobiografica di Leiris. Inoltre, l'autore introduce, nel 1946 e nel 1964, due serie di note al testo, con il proposito di integrarlo, a distanza di tempo³³. Nelle edizioni italiane fino al 1991 è compreso soltanto il primo strato di note, oltre al saggio introduttivo nella sua completezza; manca però la seconda aggiunta di note al testo, che sarà recepita soltanto nel 2003 per l'edizione SE. Per la traduzione del 1966, dunque, Zanzotto ha fatto certamente riferimento all'edizione leirisiana del 1946.

In appendice appare inoltre in tutte le edizioni italiane, ad esclusione dell'ultima del 2003, la raccolta onirica *Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione di *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*³⁴, definito da Zanzotto nella *Postfazione a Età d'uomo* «erbario brillantissimo di figure oniriche, di vegetazioni del profondo»³⁵. Nello stesso scritto critico, Zanzotto prospetta una variante alternativa per la traduzione del titolo, aggiungendo tra parentesi, dopo la parola «giorno», il termine «luce», poiché in francese, più che in italiano, «*jour*» possiede entrambe le sfumature di significato. Leiris gioca evidentemente su questa ambiguità e il suo traduttore l'ha colta, pur non precisando la doppia accezione in sede di pubblicazione italiana del testo.

A sua volta ripresa e arricchimento di una silloge precedente, intitolata soltanto *Nuits sans nuit*³⁶, l'opera è costituita da una serie di racconti di sogni dell'autore fatti nel corso di quasi 40 anni (in parte datati, coprono il periodo dal 1923 al 1960), che costituiscono le «notte senza notte»; alcuni episodi narrati, segnalati dalla dicitura «vécu [vissuto]»³⁷, riguardano invece situazioni reali della sua esistenza che, per il loro carattere assurdo o per la vaghezza del ricordo³⁸, possono essere definiti «giorni senza giorno».

La prima edizione di *Età d'uomo* è dunque costituita da testi dalle caratteristiche differenti: il saggio iniziale (pp. 9-25 E), il racconto autobiografico eponimo con le note d'autore, collocate in appendice al testo (pp. 229-234 E), e infine la serie dei sogni di *Notti senza notte* (pp. 237-332 E) hanno ognuno i propri tratti distintivi e le proprie movenze stilistiche. All'argomentazione piana e sorvegliata del primo testo segue, in *L'âge d'homme*, una narrazione più mossa, ricca di simboli e riferimenti culturali, basata sui capricci del ricordo e delle associazioni mentali, per giungere poi alla sintassi rapida, immediata, quasi nervosa dei resoconti onirici.

³³ Così nel 1946: «Un così lungo lasso di tempo giustificherebbe un nuovo libro. Per rimediare in fretta ecco queste note, ridotte all'indispensabile» (p. 231).

³⁴ M. Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961.

³⁵ A. Zanzotto, *Postfazione a Età d'uomo*, in *Aure e disincanti* cit., p. 195.

³⁶ M. Leiris, *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945.

³⁷ Le citazioni del testo francese di *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* saranno tratte dalla ristampa Gallimard del 1988, con la sola indicazione del numero di pagina tra parentesi, seguito dalla sigla «N».

³⁸ Ad esempio, in conclusione di un evento reale, Leiris racconta di essersi trovato «su un tram soppresso ormai da tanti anni che potrei quasi chiedermi se sia mai esistito» (p. 267).

La traduzione di Zanzotto risente, com'è ovvio, di queste differenze, poiché egli tende a una fedeltà che restituisca il più possibile non soltanto il contenuto e il linguaggio, ma anche il ritmo e lo stile del testo di partenza. Tuttavia, si è deciso qui di procedere a un'analisi globale del libro, in quanto protagonista di un'operazione nata da un'unica volontà e da un lavoro traduttivo unitario.

Probabilmente da imputare a decisioni redazionali è la maggiore sobrietà grafica dell'edizione italiana rispetto al testo di Leiris, caratterizzato da una punteggiatura fitta e da numerosi e vari espedienti grafici, impiegati, più di frequente rispetto all'uso comune, per evidenziare parole o frasi. Il testo italiano presenta invece un uso più parco di virgole e trattini e un rispetto solo parziale di corsivi, virgolette e maiuscole dell'originale.

Da notare inoltre un trattamento diverso per quanto concerne le epigrafi dei due testi principali: per *Età d'uomo* è resa in italiano la dedica «A Georges Bataille, che è all'origine di questo libro» (p. 5 E), mentre in esergo a *Notti senza notte* la citazione, forse proprio perché tale, rimane in francese: «Le rêve est une seconde vie | Gérard de Nerval» (p. 235 E). All'interno del testo, invece, le citazioni – frequenti, in particolare a inizio capitolo – sono sempre tradotte in italiano: nel caso dell'ampia ripresa dal *Faust* di Goethe, che Leiris fornisce nella versione di Gérard de Nerval (p. 45 A), in italiano si fa riferimento all'edizione a cura di Barbara Allason³⁹.

Alcuni termini hanno poi origine francese, e anche se avrebbero un corrispondente in italiano, spesso Zanzotto preferisce riportarli così come sono, forse per introdurre il lettore italiano nell'atmosfera in cui si collocano gli eventi. L'accenno alla «drôle de guerre» (p. 11 E), ad esempio, non è reso con l'espressione «strana guerra», pure esistente nella nostra lingua.

Di fronte poi ai numerosi giochi di parole di Leiris, messi in campo in particolare per il racconto di sogni (poiché spesso una chiave interpretativa di essi sono proprio le associazioni linguistiche) la difficoltà non può essere risolta a volte se non aggiungendo per il lettore italiano una spiegazione: emblematico il caso della parola «*détroit*», fondamentale per attribuire significato a un sogno in cui l'autore, in ammirazione di un corpo di donna, pronuncia «La guerre de Troie» (p. 65 A). Già nel testo francese si sente l'esigenza di una parentesi esplicativa: «(*détroit* = *ravin des fesses* [fenditura divisoria delle natiche])», ripresa in italiano con un'ulteriore nota del traduttore: «Gioco di parole intraducibile basato sull'assonanza tra *de Troie* e *détroit*, che si pronunciano quasi allo stesso modo» (p. 67 E). Condizione indispensabile per far comprendere il gioco di parole nel testo tradotto è lasciare in lingua originale la parola in questione.

Analogo il problema posto dalla parola «*portel*» (p. 66 A), deformazione infantile del termine proibito, sentito pronunciare dal fratello maggiore, «*bordeb*».

³⁹ Come precisato in una delle rare note redazionali del volume: «Traduzione di Barbara Allason, Einaudi 1965» (p. 47 E).

Zanzotto riporta il neologismo francese senza modifiche, e la spiegazione dell'errore commesso da Leiris bambino rimane verosimile, anche in virtù dell'uso, in italiano, del francese «*hôtel*»: «evocava in me l'idea di porta e di *hôtel*, di cui "portel" costituisce una specie di contrazione» (p. 69 E).

Per la locuzione «*couleur "méli-mélo"*»⁴⁰ (p. 34 A), la soluzione adottata è in parte diversa: il traduttore la trasforma infatti in «colore "indefinibile"» (p. 36 E). Questo esito, in mancanza di un'espressione assimilabile in italiano, coglie tuttavia il tratto fondamentale di questo colore, che definisce bene, secondo Leiris stesso (p. 39 E):

quel caos che è la prima età della vita, quello stato insostituibile in cui, come ai tempi mitici, tutte le cose non sono ancora ben differenziate tra loro, quando (non essendosi ancora compiuta interamente la rottura tra macrocosmo e microcosmo) si è immersi in una specie di universo fluido come nel seno dell'assoluto.

In generale, in ambito lessicale, è possibile individuare alcune linee di tendenza nella traduzione zanzottiana, che non si limita a restituire il significato del testo francese ma opera in molti casi leggeri spostamenti, indicativi di una certa interpretazione del testo, oltre che di una volontà di accompagnamento del lettore italiano a una piena comprensione dell'opera.

Nella scelta del lessico Zanzotto offre per lo più una maggiore precisione e concretezza rispetto all'originale: nella descrizione della ripresa della vita a Le Havre dopo la guerra si parla di tram e biciclette che «sfrecciano via» (p. 12 E) invece del neutro «*passent*» (p. 12 A); «estrinsecazione» (p. 15 E), in riferimento agli aspetti oscuri dell'esperienza psichica, appare meno generico di «*formulation*» (p. 15 A); una domestica «*assez coureuse*» (p. 86 A) diventa più esplicitamente «una puttanella» (p. 89 E); l'«*écart*» leirisiano (p. 229 A) è precisato in traduzione come «lasso di tempo» (p. 231 E); «*me faire la barbe*» (p. 143 N) è reso, con verbo più puntuale, «radermi la barba» (p. 301 E); al semplice «*est intitulé* "ARGUMENT"» (p. 151 A) corrisponde «reca l'intestazione "Sommario"» (p. 305 E), e così via.

Non mancano tuttavia alcuni casi a tendenza in parte inversa: ad esempio, l'aggettivo «evidenti» (p. 30 E) per «*flagrants*» (p. 28 A), neutralizza un termine connotato secondo un'idea di colpevolezza, adatto al contesto in cui si tratta dei difetti dell'uomo che possono essere scoperti dagli altri quasi come reati; più avanti, a proposito di un dono fatto alla moglie di Leiris da bambina dopo l'estrazione di un dente, dono «a carattere compensativo» (p. 234 E), si perde il giudizio negativo implicito in «*voulu compensateur*» (p. 232 A), che sottintende l'inutilità del proposito consolatorio.

⁴⁰ La definizione di «*méli-mélo*», segnalata come espressione familiare, è «*Mélange très confus et désordonné*». *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993.

Sottili spostamenti mutano a volte l'accezione di locuzioni: si osservi la resa di «*assez velues*» (p. 26 A) mediante «molto pelose» (p. 29 E) in riferimento alle mani dell'autore. Zanzotto sembra qui accanirsi intensificando un dettaglio di questa descrizione già di per sé non certo idealizzata; tuttavia, poco dopo attenua leggermente l'espressione «*profondément inélégant*» (p. 27 A) attraverso la litote «privo di qualsiasi eleganza» (p. 30 E).

Dato il proposito di conferire dignità letteraria ai propri resoconti autobiografici, esplicitato nell'introduzione a *L'âge d'homme*, Leiris impiega mediamente un linguaggio piuttosto elevato, anche quando si tratta di temi quotidiani o della sfera sessuale, con alcuni inserti più colloquiali. Talvolta il traduttore italiano muove verso un registro più sostenuto: da «*La glu*»⁴¹ (p. 99 A) si passa a «L'adescatrice» (p. 102 E), da «*avec elle*» (p. 24 N) a «in sua compagnia» (p. 244 E), da «*je pousse un cri*» (p. 32 N) a «prorompo in un grido» (p. 247 E).

D'altro canto Zanzotto introduce spesso una maggior sinteticità, purificando numerose frasi dei loro tratti ridondanti, spesso eliminando voci verbali inessenziali in direzione di una nominalizzazione, come si può notare nei seguenti passaggi: «*aussi bien à mon usage propre qu'afin de dissiper* [per me stesso e per dissipare]» (pp. 13 A e 12 E), «*mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé* [ma con uno scritto che mi auguravo ben redatto e ben architettato]» (pp. 14 A e 14 E), «*marque classique (si l'on en croit les astrologues) des personnes nées sous le signe du Taureau* [contrassegno classico (secondo gli astrologi) delle persone nate sotto il Toro]» (pp. 26 A e 29 E), «*sans que je fusse anesthésié* [senza anestesia]» (pp. 111 A e 114 E), «*c'est mon tour d'y passer, ce à quoi je ne m'attendais guère et qui m'horrifie grandement* [è il mio turno: io non me l'aspettavo affatto e ne resto inorridito]» (pp. 9 N e 237 E) e «*Giorgio de Chirico me montre un album contenant des reproductions de ses tableaux. Sous chacune de ces reproductions une note qu'il a lui-même rédigée indique quel est le thème de l'oeuvre, donnant tantôt une description succincte de celle-ci, tantôt l'énoncé du projet* [Giorgio de Chirico mi mostra un album di riproduzioni di suoi quadri. Sotto ogni riproduzione una nota redatta da lui stesso indica il tema dell'opera, dandone una breve descrizione o enunciando il progetto]» (pp. 34 N e 248 E).

Nel caso di «*j'ai honte d'une fâcheuse tendance aux rougeurs et à la peau luisante*» (p. 26 A), Zanzotto introduce, contrariamente a quanto visto finora, due voci verbali in luogo di due sostantivi dell'originale («ho una fastidiosa tendenza ad arrossire e ad avere la pelle lucida», p. 29 E), ma il risultato è ancora una volta più essenziale, pur con la perdita nel testo italiano l'idea della vergogna («*honte*») provata a causa di questa reazione fisica.

Non tenendo conto dei fenomeni sintattici propri delle diverse strutture e abitudini caratterizzanti il francese e l'italiano, esaminando il volume *Ètà d'uo-*

⁴¹ Termine figurato e familiare per «*Personne importune et tenace*» (*Le Nouveau Petit Robert* cit.), passato a indicare colei che, simile a un materiale vischioso, adesca gli uomini.

mo si nota una propensione di Zanzotto alla semplificazione della prosa: i periodi sono più lineari, meno di frequente interrotti da incisi e inversioni. Tale pratica del traduttore è da ascrivere sia a una tendenza generale a coadiuvare lo sforzo del lettore italiano, sia allo stile marcatamente frammentato e ipotattico del periodo leirisiano. Il brano più significativo in questo senso si legge alle pp. 156 A ss. (pp. 158 E ss.), dove l'accumulo sintattico è dovuto alla volontà di racchiudere in un breve elenco le esperienze amorose più significative visse dall'autore: una serie di vicende complesse e fondanti, sintetizzate però in poche frasi, quasi a essere sminuite. Ne risultano periodi complessi e involuti, con numerose subordinate, soprattutto relative, che servono a introdurre nuovi elementi e personaggi collegandoli a quelli già menzionati. Nell'intero volume Zanzotto non stravolge il suo antecedente, tentando tuttavia di creare un andamento più limpido e una maggiore chiarezza attraverso l'aggiunta di parentesi, il cambiamento di posizione per alcuni segmenti, la trasformazione di un unico periodo in più frasi diverse.

Più in generale, il traduttore di *Età d'uomo* non ha mai un atteggiamento supino o meccanico rispetto al testo originale: in questo senso andranno lette modifiche quali, ad esempio, l'inversione dei due elementi in «*si enjeu il y a eu et corne de taureau*» (p. 14 A), che muta in «se v'è stato corno di toro e combattimento» (p. 14 E); l'eliminazione del nesso subordinante per «*puisque la perspective est tout*» (p. 27 A), trasformato nel più categorico «la prospettiva è tutto» (p. 30 E); nel corso della spiegazione che André Gide fornisce in sogno a Leiris su un parricidio simbolico, l'autore francese crea un elenco numerato da 1 a 3 per presentare le argomentazioni dell'amico (p. 90 N), mentre Zanzotto risolve la struttura del periodo in maniera più discorsiva, introducendo nessi quali «in primo luogo [...] in secondo luogo [...] infine» (p. 273 E). Ancora, nel passaggio da «*Course à travers champs, à la poursuite de ma pensée*» (p. 15 N) a «Corsa attraverso i campi, inseguendo il mio pensiero» (p. 239 E), l'uso del gerundio invece del sostantivo in italiano è forse dovuto all'intenzione di riprodurre la rapidità sintattica dell'originale e il termine italiano «inseguimento» avrebbe probabilmente rallentato il ritmo della frase.

Zanzotto traduttore di Leiris cerca insomma per ogni brano il respiro giusto, il ritmo adeguato, più vicino alla sensibilità propria e dei lettori italiani.

Gli ibridi delle nebbiose piogge
che lasciarono imperlati
tutti i paesaggi
dicono futuri e futuri
con vocali di diamante

Se solo accettazione, solo il live
bacio della fascia
quando il bosco attraversi
se solo il perdersi in non ben scritti versi
se solo un itinerario di condiscendenza



Papaveri, profumo mancante
mentale, profumo?
Perché tenete spalancato il volto
occhio, perché così vivi
così univocamente vivi?

~~Servire in pace quasi somnolenta -
Non è un'ora la pietra dei, non passarono
che non fossero pronti a servire per essi
Cogli il consiglio del fiore
che meno pronunse, la ^{pietra dei} ~~destinazione~~ sul ciglio~~

Traboccherà presto dalla culla
tra giovani, mai neanche piogge,
ogni nuovo paesaggio,
non sarà necessario oro né raggio
solo il volto lavato, amava l'occhio

Servire in pace quasi somnolenta -
Non è un'ora la pietra, dei non passarono
che non fossero pronti a servire per essi
Cogli il consiglio del fiore
che meno pronunse, la ^{pietra dei} ~~sull'oro, sul ciglio~~

Versione autografa di alcuni haiku.

LES CHERCHEUSES DE POUX:
RIMBAUD ET ZANZOTTO POETI A... DIX-SEPT ANS

Donatella Favaretto

1. *L'incontro fra Zanzotto e Rimbaud*

Stando alle numerose dichiarazioni di Zanzotto, Rimbaud sembra fra i primi autori francesi ad accedere all'olimpio letterario del poeta di Pieve di Soligo: «[...] Rimbaud l'ho letto nell'età in cui Rimbaud scriveva, cioè sui diciassette anni»¹: il poeta di Charleville entra nella riflessione poetica del solighese molto presto, quasi per una sorta di privilegio dato dall'età di entrambi:

Dal mio limitato punto di vista di campagnolo veneto, perché tale mi consideravo, pensai che avrei potuto avere la grande occasione, a 17 anni, di sentire la vicinanza di uno che a 17 anni era già un «grande». Per questo, raggranellati i soldi, ordinai alla libreria Draghi il volume, *Ceuvres de Arthur Rimbaud, vers et*

¹ Così Andrea Zanzotto, in occasione della presentazione della sua raccolta di saggi critici, *Fantasia di avvicinamento*, San Basilio, Venezia, 4 marzo 1993, registrazione trascritta da Giuseppe Simone e solo parzialmente rivista dall'autore. Ma il racconto di questo particolare incontro è reperibile anche in altri luoghi: Donatella Favaretto, *Diverse linee d'ascesa al monte. Intervista ad Andrea Zanzotto*, in «Revue des Études Italiennes», XLIII, 1-2, janvier-juin 1997, p. 64; Andrea Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2001, pp. XI -XII; A. Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud* in Fernando Bandini *et al.* (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud, Omaggio di Poeti veneti contemporanei*, Rovigo, Il Ponte del sale, 2004, pp. 105-106; A. Zanzotto, *Lecture di un Poeta*, dall'intervista video rilasciata da Andrea Zanzotto a Francesco Carbonegnin l'11 novembre 2006 a Pieve di Soligo, proiettata in occasione del Convegno Internazionale *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo* (Università di Bologna, Biblioteca del Dipartimento di Italianistica, 23 novembre 2006, ora in Niva Lorenzini, Francesco Carbonegnin (a cura di), *dirti "Zanzotto", Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Varese, Nem, 2013, pp. 159-160; Silvia Bassi, *Un "giardiniere e botanico delle lingue": Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato, Università di Ca' Foscari Venezia, XXIII, ciclo, a.a. 2009/2010), <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1068/Tesi%20Dottorato%20Bassi.pdf?sequence=1>>, rispettivamente nelle interviste del 2008 a p. 279, del 2009 a pp. 285 e 291, del 2010 a p. 302; A. Zanzotto, *Il "miglior fabbro", il realismo, il corpo-parola*, intervista rilasciata a Niva Lorenzini a Pieve di Soligo il 5 gennaio 2009, in «Il Verri», 39, febbraio, 2009, pp. 19-23.

proses, préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, MCMXXXVII, il 6 novembre 1938².

Infatti nel 1962, durante un'intervista in cui gli si chiedeva a quale età avesse composto la sua prima poesia, Zanzotto risponde «proprio all'età di rito, cioè a circa sette anni»³ e chi avesse inaugurato quel «rito», sarà chiaro nel 1973 quando, nel saggio sulla pedagogia, il Nostro definisce Rimbaud «il poeta di sette anni»⁴. È il 1938 quando Zanzotto incrocia la rivista «Il Frontespizio» e gli interventi di Carlo Betocchi e Carlo Bo che non concordavano sull'influsso del poeta francese nella letteratura italiana: mentre il primo lo riteneva fondamentale, il secondo dissentiva⁵.

Il *coup de foudre* con il poeta francese, induce Zanzotto a gettarsi a capofitto fra i suoi versi: «Non appena acquistato il libro di Rimbaud, tradussi immediatamente quasi avidamente, tutto d'un fiato, il *Bateau ivre* e altri frammenti, mai più da me rielaborati. Il mio interesse si rivolgeva anche a altre poesie, ma soprattutto mi esaltava *Les Chercheuses de poux*»⁶.

Che cosa si sprigionasse dall'incontro con il poeta di Charleville, emerge con chiarezza nelle interviste rilasciate negli ultimi anni: «Fu una folgorazione, l'immagine di una poesia assoluta e tutt'altro che conformista [...]»⁷. Nella poesia di Zanzotto, se la presenza di Rimbaud si rinviene già a partire dai *Versi giovanili (1938-1942)*⁸ e poi, con veri e propri procedimenti anaforici risalenti al *Bateau*

² A. Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud* cit., p. 105. Ricordiamo che la prima edizione delle *Œuvres de Arthur Rimbaud*, fu curata da Paterné Berrichon e Paul Claudel per i tipi di Mercure de France a Parigi e risale al 1912.

³ A. Zanzotto, *L'Italiano siamo noi*, (1962), ora in A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e GianMario Villalta con due saggi introduttivi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1106. Di qui in poi per indicare il «Meridiano» si utilizzerà l'abbreviazione PPS.

⁴ A. Zanzotto, *Infanzie poesia scuoleta* (1973), ora in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, pp. 185-186. Di qui in poi con l'abbreviazione SSL1 e SSL2 per il vol. 2. E del resto è lo stesso Rimbaud a definirsi così nella poesia *Les Poètes de sept ans* – Lettre à Paul Demeny 10 juin 1871: [...] *À sept ans, il faisait des romans, sur la vie / Du grand désert, où luit la Liberté ravie / Forêts, soleils, rives, savanes ! – Il s'aidait / De journaux illustrés où, rouge, il regardait / Des Espagnoles rire et des Italiennes* [...]. Il componimento si trova nella raccolta *Poésies*, per noi in A. Rimbaud, *Opere in versi e prosa*, introduzione e note di Marziano Guglielminetti, traduzione e premessa di Dario Bellezza, Milano, (I grandi libri), Garzanti, 1989, p. 116. Di qui in poi questa edizione sarà indicata con la seguente abbreviazione: OGA.

⁵ La polemica si riferisce agli articoli di «botta e risposta» apparsi in successione su «Il Frontespizio». Vedi Carlo Betocchi, *La lezione di Rimbaud*, in «Il Frontespizio», a. X, n. 7, luglio 1938 e Carlo Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», a. X, n. 8, agosto 1938.

⁶ A. Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud* cit., p. 106.

⁷ A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, conversazione con Marzio Breda, Milano, Garzanti, 2009, p. 45.

⁸ Così nota Stefano Dal Bianco a proposito della poesia *Per vuoti monti*: «Il tono tragico è affidato alle riprese anaforiche e ai violenti ossimori, che ricordano Rimbaud (“per cieli oscuri come il sole”, *splendenti inferni*)»; e poi per la poesia *I bianchi vermi con occhi di sole* «I graticci per

Ivre, anche in *Dietro il Paesaggio* (1951)⁹, nella riflessione critica, la rinveniamo almeno dal 1952 in una lettera ad Aldo Camerino, fino all'intervista del 2010 passando – è il caso di menzionarlo – attraverso il potente affresco della lettura zanzottiana del film *Teorema* di Pasolini¹⁰ in cui l'apparizione dell'Ospite che si richiama alla poesia di Rimbaud, sarebbe la personalizzazione della poesia, lo sguardo differente e enigmatico della poesia nei confronti della vita.

2. Les Chercheuses de poux – Le Cercatrici di pidocchi: Zanzotto traduttore

Nel 2004 Andrea Zanzotto dichiarava che, dopo aver acquistato l'edizione originale delle poesie di Rimbaud, tradusse molti componimenti, fra cui il celeberrimo *Bateau Ivre* e *Les Chercheuses de poux* e, di quest'ultimo si parla anche nel Meridiano: «1938-39. Inizia la traduzione di *Le cercatrici di pidocchi*, attratto dalla stranezza del tema, che percepisce come “metafisico”»¹¹.

Silvia Bassi¹² ci informa che, pur avendo visionato la traduzione del *Bateau ivre*, le carte di tale manoscritto sono state destinate al Fondo Manoscritti di Pavia e non sono ancora pubbliche. Sorte differente è invece toccata alle *Chercheuses* presentata nel volume di Marco Munaro nel 2004 e che è quasi certamente la prima traduzione in assoluto fatta dal poeta solighese.¹³

Les Chercheuses de poux
di Arthur Rimbaud

1 Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
2 Implore l'essaiim blanc des rêves indistincts,
3 Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes
4 Avec de frères doigts aux ongles argentins.

5 Elles assoient l'enfant auprès d'une croisée
6 Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
7 Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
8 Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

9 Il écoute chanter leurs haleines craintives
10 Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés,
11 Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives
12 Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.

Le Cercatrici di pidocchi
di Andrea Zanzotto

1 Quando la fronte del bimbo piena di rosse tormente
2 lo sciame bianco anela degl'indistinti sogni
3 s'accostano al suo letto due grandi leggiadre sorelle
4 con le fragili dita che hanno le unghie d'argento.

5 E siedono il fanciullo presso l'aperta finestra
6 grande, dove l'azzurro bagna un folto di fiori.
7 Nei pesanti capelli che la rugiada irrorà
8 vanno le lunghe dita d'incanto e di terrore.

9 Egli ascolta cantare i loro pavidì aliti
10 che olezzano di mieli vegetali e rosati
11 che talvolta interrompe un sibilo, salive
12 riprese a fior di labbra, desiderio di baci.

la coltivazione del baco da seta (cfr. *I vermi leggeri* di Ballata) si tenevano in cucina, e potevano causare incidenti. La violenza fisica delle immagini ricorda Rimbaud». Rispettivamente in *Profili dei libri e note alle poesie*, PPS, pp. 1396-1397.

⁹ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, PPS, p. 1412.

¹⁰ Nell'ordine mi riferisco alla lettera indirizzata da Zanzotto a Camerino nel 1952. La corrispondenza fra i due è conservata presso il Centro Manoscritti di Pavia e parzialmente pubblicata e commentata in «Autografo», n. 46, cit., pp. 157-190; per l'intervista del 2010 a S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»...* cit.; il saggio *Su Teorema* si veda SSL2, p. 161.

¹¹ A. Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, PPS, cit., p. CV.

¹² S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore* cit., p. 243.

¹³ Per il testo originale riprendiamo quello a cui Zanzotto stesso fa riferimento: l'edizione delle *Œuvres de Arthur Rimbaud, vers et proses*, con la prefazione di Paul Claudel, Mercure de

13 Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
 14 Parfumés ; et leurs doigts électriques et doux
 15 Font crépiter parmi ses grises indolences
 16 Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

17 Voilà que monte en lui le vin de la Paresse,
 18 Soupir d'harmonica qui pourrait délirer ;
 19 L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
 20 Sourd et mourir sans cesse un désir de pleurer.

13 Sente le ciglia nere, brillare sotto i silenzi
 14 odorosi, e le loro dita elettriche e dolci
 15 che fanno crepitare tra le grigie indolenze
 16 sotto le unghie regali i minuti pidocchi.

17 Di già sale nel cuore l'ignavia vino fondo,
 18 sospiro di fisarmonica, che delirar potrebbe.
 19 E il fanciullo si sente nelle lente carezze
 20 un desio senza tregua sorgere, morir, di pianto.

*Les Chercheuses*¹⁴ rientra nella prima parte di componimenti scritti da Rimbaud – tra i 15 e 16 anni – e che gli editori moderni hanno raccolto e pubblicato con il titolo *Poésies* (vi sono compresi i versi scritti fra il 1870 e le poesie anteriori alla *Lettre du voyant* del 15 maggio 1871). L'occasione vissuta, immaginata o trasfigurata è quella di un fanciullo che nella notte, oppresso dalle punture dei pidocchi, viene risvegliato o visitato da due sorelle che si prodigano per eliminarli dalla chioma, suscitando in lui una sensazione di piacere-struggimento.

La poesia di Rimbaud è composta da cinque quartine in versi alessandrini (6 + 6) che rimano secondo lo schema ABAB; sono presenti numerosi *enjambements* che uniscono fra loro le quartine dando maggior unità all'intero componimento; si sovrappongono molte rime interne, assonanze, consonanze e allitterazioni che offrono, nell'insieme, un potente effetto musicale. Numerose le ripetizioni anche nella forma del poliptoto e della paronomasia che rendono compatte le larghe maglie delle allusioni nella composizione.

Ci pare necessario fornire qualche precisazione sulla valenza di alcune espressioni: «enfant» è il termine che Rimbaud utilizza spesso per parlare di sé; «essaim des rêves» è una metafora presente anche in Hugo e Baudelaire e si rifà alle credenze di quanti ritenevano che le punture dei pidocchi inducessero anche sonni agitati e sogni turbolenti; «deux grandes sœurs charmantes», dove «charman-tes», può valere per gentili, attente e premurose; nel linguaggio corrente «grandes sœurs» significa «sorelle maggiori» ma sappiamo che Rimbaud aveva solo

France, 1938 cit. Per dati e notizie sulla vita e l'opera di Rimbaud, oltre che per le sue poesie, si è fatto riferimento a A. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, Introduction, Chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, La Pochothèque, «Le Livre de poche», 1999; A. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, nrf, 2009; A. Rimbaud, *Opere, complete*, a cura di Antoine Adam, introduzione, revisione e aggiornamento di Mario Richter e con un saggio introduttivo di Mario Luzi, Torino-Paris, Einaudi Gallimard, 1992; A. Rimbaud, *Opere*, traduzione e cura di Ivos Margoni, Milano, Feltrinelli, 1998; A. Rimbaud, *Opere in versi e prosa*, già OGA.

² A. Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud* cit. p. 40. Munaro riporta la poesia con il titolo originale francese. Qualche anno dopo Zanzotto così si esprimerà durante un'intervista, «Sì, e vedo che hanno lasciato il titolo in francese: è strano. *Le cercatrici di pidocchi* sarebbe stato più facile e curioso. Per questa edizione aveva fatto da tramite Marco Munaro», il 16 giugno 2009, in S. Bassi, *Un «giardiniera e botanico delle lingue»...* cit., p. 291.

¹⁴ Per l'analisi ci siamo avvalsi in particolare dei seguenti volumi: Steve Murphy, *Le premier Rimbaud*, Lyon, Édition du CNRS, Presse de Lyon, 1990; Claude Jeancolas, *Dictionnaire Rimbaud*, Éditions Ballard, Paris, 1991; Antoine Fongaro, *Rimbaud: texte, sens et interprétation*, Toulouse, Presses Universitaire de Mirail (PUM), 1994.

sorelle più giovani, per questo alcuni critici le identificano con le sorelle Gindre (che però erano tre), zie acquisite del suo professore Georges Izambard. Ben più importante è sapere che «sœurs», è termine ambiguo: i poeti del XIX secolo lo utilizzavano come *senhal* dell'innamorata e della donna amata e così faranno anche Baudelaire (*Mon enfant, ma sœur*) e lo stesso Rimbaud benché, nel componimento *Les Sœurs de charité* il termine si complichì di allusioni religiose. L'«harmonica» non sarebbe l'agile strumento a bocca che conosciamo oggi (e che del resto non esisteva ancora all'epoca), ma una specie di pianola costituita da coppette di vetro accostate l'una all'altra in cui scorre del liquido e il musicista, dopo essersi bagnato le dita, le fa scorrere ottenendo suoni variegati. Questa immagine si sovrapporrebbe a quella delle «grandes sœurs» che con «leurs doigts / caresses?» provocano nel fanciullo un'alternanza di quiete e di agitazione che si esprimono nel pianto del desiderio non agito.

È una poesia per la vista, l'olfatto, l'udito e il tatto: tutti i sensi sono qui convocati, anche nella declinazione poetica della sinestesia o delle metafore ardite.

La maggior parte dei commentatori colloca la poesia entro l'ambito del sogno e dell'erotismo, operazione che ritroviamo in altri componimenti di Rimbaud, come *Les déserts de l'amour* e anche in *Le Jugement de Chérubin* (chiosa parodica del poema di Catulle Mendès) dove due giovani donne fanno sedere un fanciullo con l'intento di sedurlo. La legittimità della chiave di lettura onirico-erotica appare fin dai primi versi: il lettore viene condotto entro una dimensione in cui realtà vissuta e stato onirico si confondono al punto che non si può dire con certezza se le due incantevoli sorelle giungano al letto del fanciullo per davvero o per incanto del sogno. Anche perché i «rouges tourmentes» ben si apparentano con le inquietudini fisiche/psicologiche di un fanciullo impubere che auspica sollievo dal sonno, ma anche con un immaginario affettivo-erotico dove «l'essai blanc» (con cui si associano successivamente la «rosée» del v. 7 e il «vin de la Paresse» del v. 17) sarebbe, per analogia e per lettura intertestuale, una metafora del liquido seminale.

Noteremo inoltre che quel «charmantes» riferito alle «sœurs» si può certo intendere come «fascinose» ma, qualche verso dopo, riferendosi a «doigts», si tramuterà in «charmeurs» al limite del «seducente», ove si lascia intendere che si sta per uscire dall'atmosfera di tenerezza familiare.

Con le «haleines craintives» anche le sorelle entrano in una situazione di ambiguità poiché «craintives» rivela la loro apprensione: trattengono il fiato come quando si vive una tensione emotiva che qui viene descritta con sorprendente precisione, una sorta di deglutizione o saliva trattenuta che il poeta stesso suggerisce possano essere «desideri di baci». Ai «respiri timorosi fioriti di lunghi mieli vegetali e rosati» si alterna, e pare di sentirlo, un «sibilo, salive riprese sul labbro», come pure gli ambigui «desideri di baci» anche nell'incerta attribuzione al fanciullo o alle sorelle o ad entrambi.

Vero capolavoro è la penultima strofa che sollecita, con figure sinestesiche, l'udito, l'olfatto e il tatto delle dita che sarebbero «électriques», certo per una

questione di statica ma, forse anche per una sorta di «magnetismo» eccitante. Qui nulla di ciò che viene descritto è «reale»: infatti le ciglia non fanno rumore quando si muovono, i silenzi non possono profumare, le dita non sono elettriche e tanto meno le unghie sono regali e, i pidocchi uccisi, non scoppiettano come «pop corn». Siamo entro un'atmosfera magica e onirica, talora ironica, dove tutto è possibile e allusivo. Ora il silenzio è così intenso – per una tensione di «efficienza da spidocchiamento» ma nello stesso tempo per un'alta tensione emozionale – che permette di udire anche il battito delle ciglia e di percepire il profumo delle sorelle o dei capelli paragonati a fiori. Le dita si muovono per eliminare i pidocchi sulla testa di un fanciullo svogliato e, successivamente, provocano il «crépiter», uno «scoppiettare» come di legno sul fuoco, alludendo forse ad un «incendio» sensuale.

L'ultima quartina non chiude sulle «sorelle-cercatrici» ma sul bambino, che è preda di una intensa sensazione di piacere che nello stesso tempo risulta frustrata. Protagonista è infatti il liquido: quello del «vin de la Paresse», dell'«harmonica», del pianto (e per amplificazione delle lacrime) benché trattenuto. Il liquido, alla cui valenza sessuale abbiamo già accennato, è in stretta relazione con le dita che qui «suonano-accarezzano» non solo l'«harmonica» ma anche «suonano-pizzicano» quella «lyre» che, per fonetica, è contenuta in «délirer», aprendo ad ulteriori interpretazioni sul rapporto che intercorre fra ispirazione poetica e sensualità ma che non sarà possibile indagare in questa sede.

La traduzione che Zanzotto realizzò de *Les Chercheuses des poux* fu immediata, senza filtri, e mai più rivista. Egli pone attenzione nel rispettare la prosodia originale in versi alessandrini, tentando di trasporre l'intera poesia nel verso martelliano, l'alessandrino italiano. La metà dei versi è infatti composta da doppi settenari, una buona parte da versi di 7 sillabe + 8 o da versi di 8 sillabe + 7 e i restanti sono di misura maggiore: 7+9, 9+7 e 9+8. Vengono mantenuti nella loro posizione anche gli *enjambements*. Lo schema ritmico ABAB viene invece quasi completamente e comprensibilmente perso, benché alcune assonanze/consonanze e rime interne provino ad evocare la musicalità dell'originale. Viene conservata qualche allitterazione, come al v. 6 e ai vv. 11 e 12, scompare invece una possibile «aria blu bagna» al v. 6 poiché il Nostro sceglie un più poetico «l'azzurro bagna». In numero molto minore rispetto all'originale sono anche impiegate le ripetizioni. Zanzotto conserva quella del «fanciullo» del v. 1/19 (benché in Rimbaud sia ripetuto 3 volte), di «grandi» / «grande» ai vv. 3 e 6, delle «unghie» 4/16, delle «dita» dei vv. 8 e 14 e di «desiderio» / «desio» dei vv. 12/20.

Ritroviamo anche le metafore ardite e le sinestesie con l'eccezione di «l'air bleu baigne», come sottolineato sopra. Anche Zanzotto riesce a mettere in luce una «poesia per i cinque sensi» seppur privata tanto dei «longs miels vegetaux», che si accorciano in «mieli vegetali», quanto dei «silenzi», non più percepiti dall'orecchio con il termine «battant» ma dagli occhi, con il termine «brillano». Assistiamo (al v. 12) alla comparsa di un «fior di labbra» che traduce «reprises sur la lèvre» (benché in francese «a fior di labbra» sia letterariamente “du

bout des lèvres”) invece che «sul labbro» (forse per riprendere il «folto di fiori» del v.6?) e di un «cuore» in cui sale «l’ignavia vino fondo».

Se da un lato Zanzotto pone una grande attenzione ad una traduzione quasi letterale, dall’altro il suo confronto con la lingua francese appare assai libero e non esente da equivoci o fraintendimenti. È il caso al v. 1 delle «rosse tormente», ove il termine «tormente» rinvia a fenomeni naturali, quando invece per le inquietudini fisiche o interiori la lingua italiana offre il sostantivo «tormenti»; e al v. 3, per l’aggettivo «grand» dove le «grandes sœurs» possono di certo essere le «grandi sorelle» ma più familiarmente le «sorelle maggiori», anche senza lasciar trapelare l’ambiguità del termine francese; al v. 3 «charmantes» viene tradotto con «leggiadre» perdendo il richiamo fonico e semantico del v. 8 «charmeurs», che viene tradotto con l’attenuato e fiabesco «incanto» e comunque riferito invece che alle «dita», come in Rimbaud, al verbo «vanno/andare»; ai vv. 5/6 «la croisée / grande ouverte» non è la «finestra grande» bensì «spalancata»; al v. 10 «olezzano» non rende immediatamente il profumo del termine «fleurent», anzi, in italiano può assumere anche connotazione negativa; al v. 12 «désirs» non è un singolare «desiderio» ma plurale, infatti può ambigualmente riferirsi tanto alle sorelle quanto al fanciullo; al v. 13 le «ciglia» che, come già accennato, invece che «battere» per Zanzotto «brillano», non lasciano più percepire il senso del silenzio profondo che è calato fra i protagonisti; inoltre, se lo specifico delle ciglia è di aprirsi e chiudersi, quel «battants sous les silences» si configura come un vero e proprio ossimoro; anche al v. 14 «les silences parfumés» di Rimbaud «profumano» maggiormente dei «silenzi odorosi» scelti da Zanzotto; al v. 16 scompare la parola «mort» dei pidocchi che viene assorbita dal verbo «crepitare»; al v. 17 la presenza del «cuore», assente in Rimbaud, e l’«ignavia» che vi si introdurrebbe, stravolgono completamente il senso della frase che potrebbe invece risuonare così: «Ecco che sale in lui il vino della pigrizia». Al v. 18 abbiamo già rilevato che «harmonica» non si riferisce né all’«armonica» né tantomeno alla «fisarmonica»; fino agli ultimi due versi dove, non traducendo «selon», «a seconda», si riduce l’effetto dell’alternarsi del «sorgere / scemare» di un’emozione fortissima.

Les Chercheuses de poux è una poesia che riluce per la stratificazione delle letture giocando sul filo dei significati, delle allusioni, delle allitterazioni, dell’intertestualità e, le azioni dei personaggi, i colori e sensazioni, gli odori, i gesti delle mani, della bocca, degli occhi possono essere letti anche sotto la lente dell’erotismo. Eppure Zanzotto, nella sua versione che valuta positivamente («Di Rimbaud [...] ricordo che avevo tradotto, e anche bene, *Le cercatrici di pidocchi*»¹⁵), sembra ignorare questa possibile interpretazione in favore di una lettura «letterale», incentrata su un’atmosfera di affettuosa tenerezza e con forte sottolineatura prosodica e aulica (si pensi alle numerose inversioni di aggettivo

¹⁵ Intervista del 29 ottobre 2008, in S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»...* cit., p. 279.

e sostantivo oltre che all'utilizzo di un lessico elegante e letterale) come se il «re-cinto» formale prevalessse sull'allusività dei significati. Zanzotto «inizia la traduzione de *Le cercatrici di pidocchi*, attratto dalla stranezza del tema, che percepisce come “metafisico”»¹⁶ e sicuro sulle intenzioni del poeta francese: «si può dire che Rimbaud tramutava la triste esperienza diffusa dell'impidocchiamento infantile in un'inenarrabile leggenda divina»¹⁷, e ancora: «rappresenta l'esaltazione di qualcosa di lurido, che invece svolge un'alta funzione»¹⁸. Dunque, pur considerando che tali dichiarazioni giungono a distanza di settant'anni, si cercherebbe invano, in questa traduzione, la cifra dell'ambiguità sensuale perché il livello di lettura al quale Zanzotto accede è di tipo «mitico» e quasi «metafisico».

La «nuova» lettura del poeta solighese attenua i contenuti in direzione di un piccolo affresco focalizzato sull'*atteggiamento* di cura e un metaforico *gesto* di «salvezza» dai fastidi quotidiani e, i motivi di questa scelta sono numerosi.

Necessario è qui ricordare la lentezza della ricezione dell'opera di Rimbaud in Italia che scontò il ritardo delle pubblicazioni francesi e, inevitabilmente, il dibattito critico nazionale ne risultò ulteriormente rallentato. Pesa inoltre, anche sul giovanissimo Zanzotto la lettura italianizzata del poeta francese che, fino a quel momento, pur cogliendo «baratri», «vertici» e misteri di quella nuova poesia, si assestava sulle posizioni orfico-spiritualiste del gruppo fiorentino. Infatti per Soffici le *Cercatrici di pidocchi* comprovano l'abilità di Rimbaud nel «vedere il mondo nella sua verginità, liricamente, [...] e non c'è infatti, colore, o sentimento ch'egli non possa sublimare con la semplice nativa magia della parola»¹⁹. Soffici tradurrà la poesia dando alle parole lo stesso valore che abbiamo visto attribuire da Zanzotto e che, in taluni casi, il poeta solighese pare riprendere letteralmente: ritroviamo infatti «le grandi incantevoli sorelle», «lo sciame bianco dei sogni», «il fiotto d'aria azzurra che piove sull'arruffio fiorito del davanzale», «i silenzi profumati», «i piccoli pidocchi», «quell'umidor di saliva ripreso sul labbro» e «il dolce desiderio di piangere del fanciullo».

In questo contesto si inserisce l'«esercizio» di Zanzotto che traduce «d'impulso» sulla scia di una forte emozione, pur avendo all'epoca una limitata conoscenza della lingua francese. Di non secondaria importanza sono i suoi vissuti «semplici», caratterizzati dalla singolare sensibilità di giovane diciassettenne che sempre fu legato da un profondo affetto verso i genitori e i fratelli e che in nulla somigliava alla sregolatezza del genio francese.

Vi è di certo una sorta di rispecchiamento fra il grande e riconosciuto poeta francese e il poeta italiano in erba che pare misurarsi, pur conscio della distan-

¹⁶ *Cronologia*, in PPS, p. CV.

¹⁷ A. Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud* cit., p. 106.

¹⁸ Intervista del 28 ottobre 2009, in S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»... cit.*, p. 292.

¹⁹ Ardengo Soffici, *Arthur Rimbaud*, a cura di François Livi, Firenze, Vallecchi 2002 [1911], p. 73.

za che li separa, con il «collega» Rimbaud. E infatti, di quel francese giovanissimo giocoliere della prosodia più complessa, capace di osare il viaggio di «fuga» dalla morale e dal suo mondo, Zanzotto seppe cogliere la portata poetica innovativa e lo sconvolgimento interiore.

La traduzione del 1938 appare ancora molto centrata sulla ricerca del «sé» più che sulla ricerca dell'«altro». Zanzotto è ancora in procinto di definire i suoi contorni umani e poetici e appare più coinvolto dalla sua personale esperienza che non da quella «multiversa» e a tratti incomprensibile del francese e, forse per questo, nella traduzione delle *Chercheuses* egli sovrappone il suo mondo e i suoi sentimenti ancor prima di far emergere quelli rimbaudiani.

Gli anni a venire porteranno nuove consapevolezze e ulteriori approfondimenti dell'opera e della biografia di Rimbaud, ma questa traduzione resta a testimonianza del debito inestinguibile di un ragazzo italiano di diciassette anni, che si vuole poeta, nei confronti di un poeta-ragazzo francese di diciassette anni che l'aveva preceduto, svincolandosi da catene morali, culturali e sociali e che, forse, per davvero *arrivé à l'inconnu*, aveva enigmaticamente spostato la sua genialità dal verso alla vita.



Ritratto di Andrea Zanzotto realizzato dal padre Giovanni, fine anni Trenta.

«RABBIOSAMENTE L'AMORE MIO LA POESIA»: ZANZOTTO
TRADUTTORE DI FRÉNAUD (CON QUATTRO LETTERE INEDITE)

Laura Toppan

1. *Due voci libere, 'appartate', sempre 'al centro'*

Zanzotto e Frénaud sono stati entrambi al centro della vita poetica e letteraria del secondo Novecento nei loro rispettivi paesi, al di qua e al di là delle Alpi, il secondo anche con una presenza frequente e continua in Italia, soprattutto negli anni Sessanta, sia come invitato a convegni di poesia, sia come membro di premi letterari. Tra il 1960 e il 1961 Frénaud vivrà anche sei mesi a Roma dopo esser stato destituito dal suo incarico di funzionario¹ presso il Ministero dei Lavori Pubblici per aver firmato il «Manifesto dei 121»² – intitolato *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* – pubblicato il 6 settembre 1960 nella rivista «Vérité-Liberté». I firmatari, ovvero scrittori, giornalisti, filosofi, professori ed artisti provenienti da diversi ambienti, criticavano l'atteggiamento equivoco della Francia nei confronti del *Front National de Libération* (FNL), il movimento per l'indipendenza dell'Algeria. Il Manifesto denunciava la presenza dell'esercito francese sul territorio algerino e le torture inflitte da quest'ultimo nei confronti dei 'ribelli'³. A Roma Frénaud, su consi-

¹ Frénaud entrerà con un concorso al *Ministère des Travaux Publics* nel 1937 e vi rimarrà sino al 1967.

² Il «*Manifeste des 121*», pensato e redatto da Dyonis Mascolo e Maurice Blanchot, riuniva filosofi, poeti, scrittori, professori ed artisti, ovvero personalità provenienti da diversi ambienti. Tra i 121 firmatari troviamo Simone de Beauvoir, André Bréton, Marguerite Duras, Alain Resnais, Françoise Sagan, Jean-Paul Sartre, Simone Signoret, François Truffaut, Tristant Tzara, Vercors. La pubblicazione del Manifesto fu immediatamente proibita, così come i film o le rappresentazioni teatrali dei firmatari. Chi lavorava per il Ministero dell'Istruzione fu destituito immediatamente dal posto, come Laurent Schwarz, che perse la cattedra di matematica all'École Polytechnique.

³ Il Manifesto provocò un contro-manifesto intitolato *Manifeste des intellectuels français pour la résistance à l'abandon*, apparso nell'ottobre del '60 nel settimanale «Carrefour». Esso denunciava l'appoggio portato al FNL dai firmatari, chiamati «professeurs de trahison», e difendeva l'Algeria francese e le azioni del suo esercito per la salvaguardia in Algeria delle 'libertà'. Inoltre, si definiva il FNL come «una minoranza di ribelli fanatici, terroristi e razzisti». Questo contro-manifesto ebbe molti più sostenitori del «Manifesto dei 121».

glio del caro amico Vittorini, è ospite di Giambattista Vicari, che gli lascerà le chiavi della sua casa per «un'ospitalità incondizionata»⁴ – secondo le parole di Monique Frénaud – e la cui rivista, «Il Caffè letterario e politico»⁵, accoglierà le sue poesie⁶. Anche Zanzotto collaborerà con il «Il Caffè» e sarà amico di Vicari ed intratterrà, come Frénaud, un rapporto epistolare con il giornalista, scrittore e critico letterario, che convoglia nella sua rivista una *congerie* di tutte le più grandi personalità del mondo della cultura, della letteratura e dell'arte del secondo Novecento⁷. Quattordici anni separano Zanzotto da Frénaud – il primo nato nel 1921, il secondo nel 1907 – ma questi inizia a scrivere poesie solo a partire dal '38, quindi i due poeti sono, in un certo senso, 'coetanei di penna'.

Frénaud nasce e trascorre la sua infanzia a Montceau-les-Mines, una cittadina della Borgogna il cui paesaggio è impregnato della presenza delle miniere di carbone e del lavoro durissimo dei minatori, uomini e donne, che entreranno a far parte del suo immaginario poetico. Le scorie delle fonderie, alimentate con il carbone, sono circondate da prati in cui pascolano armenti: il paesaggio di Frénaud è quindi duro, tetro, e allo stesso tempo bucolico, è la Borgogna borghese da un lato, e quella proletaria dall'altro, la Borgogna con i suoi vigneti e con la sua lingua 'aspra' sui cui Frénaud forgerà il suo linguaggio 'carnoso'. La vigna è simbolo del legame tra cielo e terra, la miniera della lotta tenebrosa ed angosciante dell'uomo con le viscere della terra. Irrequieto e ribelle, sceglierà molto presto, a diciott'anni, di stabilirsi a Parigi, centro nevralgico dell'arte,

⁴ Intervista a Monique Mathieu Frénaud: Parigi, 13 dicembre 2016.

⁵ La rivista nasce, mensile, nel marzo del '53, con il nome «Venerdì il Caffè», ed è diretta da Giorgio Capuano e Romeo G. Giardini (pseudonimo dello stesso Vicari). Dal '55 prende il nome «Il Caffè politico e letterario» ed è diretta ufficialmente da Vicari con il proprio nome. A partire dal '61 diventa bi-mensile e Vicari la dirige con Salvatore Sciascia e, nel '61 e '62, con Giorgio Soavi, al quale si aggiunge Claudio Masi nel '63. Ogni numero è seguito dal supplemento «Gazzettino del Caffè». Nel '65 cambierà ancora una volta nome diventando «Il Caffè letterario e satirico» e nel '72 «Il Caffè letterario e attualità». Cfr. Giovanna Tomasello, «Caffè» di Giambattista Vicari, indice analitico, Roma, Bulzoni, 1996.

⁶ Nel Fondo André Frénaud, conservato presso la Bibliothèque Doucet di Parigi (<<http://www.bljd.sorbonne.fr/>>, 04/2017), è conservata la corrispondenza di Vicari inviata da Roma al poeta francese, che comprende il periodo 27 dicembre 1957-31 marzo 1966. Si tratta di 75 pezzi, comprendenti per la maggior parte lettere – su carta intestata del «Caffè», – alcune autografe, altre dattiloscritte e alcune cartoline postali. L'archivio Vicari, curato dalla figlia Anna, registra 97 documenti di Frénaud comprendenti 76 lettere, 9 cartoline e 2 biglietti manoscritti. La corrispondenza è compresa tra il 1958 e il 1969 (<<http://www.ilcaffeleterario.it/schedacart.php?idScheda=396>>, 04/2017). Il carteggio Vicari-Frénaud è in fase di preparazione per le cure di Anna Busetto Vicari, a quanto si legge nel sito digitale dell'archivio.

⁷ Nell'archivio Vicari sono presenti 88 documenti di Zanzotto comprendenti 65 lettere, 19 cartoline e 1 biglietto manoscritto, oltre a 3 lettere dattiloscritte. La corrispondenza è compresa tra il 1965 e il 1975 (cfr. <<http://www.ilcaffeleterario.it/schedacart.php?idScheda=728>>, 04/2017). L'archivio Zanzotto è per il momento inaccessibile, ma si può supporre che contenga le missive corrispondenti di Vicari con Zanzotto. La ricostruzione del carteggio rappresenterebbe un lavoro molto interessante per ritracciare un rapporto letterario ventennale tra il critico e il poeta.

dove stringerà amicizie con pittori e poeti. Ma a partire dagli anni '70, in seguito a gravi problemi di salute, vivrà soprattutto in campagna, a Bussy-le-Grand, poiché il paesaggio della sua Borgogna natale, terra amata e detestata, gli sarà più consono per l'ispirazione poetica. Anche Zanzotto sceglierà di vivere a Pieve di Soligo, accanto ai 'suoi' colli, che diventeranno materia poetica e punto privilegiato di osservazione del mondo. Se ne allontanerà temporaneamente solo tra il '46 e il '47 per emigrare in Svizzera in cerca di lavoro, prima nel Cantone del Vaud e successivamente a Losanna. Quest'esperienza costituirà un momento importante nel suo vissuto, tanto che inizierà a scrivere, in francese, il *Cahier Vaudois*, che lascerà incompiuto e inedito. Anche Frénaud, nel 1930, giovanissimo, decide di lasciare il proprio paese e ottiene un posto di lettore di francese all'università di Lwow, in Polonia. A partire da quest'esperienza inizierà una serie di viaggi in molti paesi europei, tra cui Spagna, Italia, Olanda, Cecoslovacchia, Germania, Paesi Scandinavi e Unione Sovietica. In quest'ultimo andrà nel '32, dove scoprirà i 'risvolti negativi' del comunismo – quindi molto presto rispetto a tanti suoi colleghi coetanei – e a cui quindi mai aderirà. Una volta rientrato in Europa Frénaud denuncerà i crimini di cui era venuto a conoscenza, ma tanti intellettuali, letterati ed artisti non gli crederanno e rimarrà quindi voce abbastanza isolata. Il fatto di rimanere per certi versi appartato, pur partecipando alla vita culturale e letteraria del tempo, è un aspetto che lo accomuna sicuramente a Zanzotto, poeta geograficamente 'periferico' pur rimanendo sempre presente e attento al dibattito letterario italiano e europeo.

Nel '39 Frénaud viene fatto prigioniero dai tedeschi per aver partecipato alla Resistenza e passerà due anni di lavori forzati nel Brandeburgo prima di esser liberato e tornare a Parigi grazie a dei falsi documenti da infermiere. Avendo iniziato a scrivere nel '38, le sue poesie usciranno con lo pseudonimo di 'Benjamin Phelisse' in pubblicazioni clandestine dirette da Paul Éluard, in particolare nel volume *L'Honneur des poètes*⁸ – che riuniva componimenti dei poeti più importanti del primo Novecento francese, tutti presenti con nomi fittizi – e nella rivista «Message»⁹, diretta da Jean Lescure. Anche Zanzotto partecipò alla Resistenza, quella veneta, nelle Brigate di Giustizia e Libertà, occupandosi della stampa e

⁸ *L'Honneur des poètes* è una raccolta di poesie curata da Paul Éluard, pubblicata nel 1943 presso Les Éditions de Minuits, che in quel periodo erano clandestine. Dietro nomi sconosciuti si nascondevano poeti come Éluard appunto, Aragon, Seghers, Desnos, Jean Lescure, Vercors, Tardieu, Guillevic, Lucien Scheler, Georges Hugnet, André Frénaud, Loys Masson, René Blech, Pierre Emmanuel, Edith Thomas, Charles Vildrac, Francis Ponge e Claude Sernet. L'occupazione tedesca in Francia privava i poeti del diritto di parola e questo volume rappresentava un atto di 'Resistenza'. Cfr. *L'Honneur des poètes*, Paris, Le temps des cerises, 2014.

⁹ «Messages» fu, a partire dal 1942, la rivista principale della «Resistenza lirica», preparata a Parigi durante l'occupazione. Diretta dal 1939 al 1946 da Jean Lescure, pubblicava gli scrittori importanti della letteratura francese del XX secolo. Cfr. Lescure Jean, *Poésie et Liberté*, in «Magazine Littéraire», n. 365, Paris, mai 1998; J. Lescure, *Poésie et liberté: histoire de Messages, 1939-1946*, Caen, Éditions de l'IMEC, 1998.

della propaganda del movimento. Si era infatti formata la Brigata Mazzini che, pur essendo sotto il controllo del Partito Comunista, accoglieva anche altre forze antifasciste e il solighese aveva deciso di non far uso delle armi e quindi di partecipare alla realizzazione di manifesti e fogli informativi. Nell'inverno del '44 Pieve di Soligo diventa una sorta di campo di concentramento e il poeta viene reclutato a forza e inviato al lavoro coatto. Egli riprenderà l'attività partigiana di propaganda sulle colline nel '45 e di quel periodo scriverà degli appunti in un diario.

Pur nella loro diversità e specificità, in Zanzotto e Frénaud possiamo riscontrare una certa consonanza nel percepire e nel vivere gli avvenimenti storici e politici, nella scelta di un luogo più appartato da cui 'seguire' il mondo e immergersi, da cui rimanere voce libera.

2. Frénaud in Italia e 'in italiano'

Nell'immediato dopoguerra, a Parigi, Frénaud conosce Elio Vittorini in occasione del *Comité national des écrivains* e da questo incontro inizia un rapporto profondo di amicizia e di viaggi in Italia, in particolare di frequentazione dell'ambiente letterario milanese in cui viene introdotto e dove conosce Sereni, Solmi, Scheiwiller e collabora alla rivista «Politecnico»¹⁰. Tra i redattori vi è Franco Fortini, a cui si devono proprio le prime traduzioni italiane di alcune poesie in prosa di Frénaud, nel '46¹¹. Nel '52 Carlo Bo inserisce nella sua antologia, intitolata *Nuova poesia francese*, tre liriche di Frénaud in versione originale: *Hors l'abîme*, *De nos deux corps* e *L'Enfant*¹². Nel '56 sarà Alessandro Parronchi¹³ a pubblicare nella rivista «L'Albero» tre sue traduzioni, *Non c'è paradiso*, *Fumata*, *Sulle scale del Palazzo*, e nel '60 Vicari farà uscire nel suo «Caffè» varie poesie dell'amico francese¹⁴.

¹⁰ Cfr. Elisa Bricco, *André Frénaud e l'Italia*, Fasano, Schena, 1998.

¹¹ Frénaud André, *Prosa e poesia*, trad. it di F. Fortini, in «Il Politecnico», II, 31-32, luglio-agosto, pp. 44-45 (comprende *I Re Magi*, *Senz'amore*, *La vita morta la vita*, *La più folle*, oltre alla prosa *Il borgo profanato*); Frénaud A., *Antologia della canzone popolare francese (XVI-XVIII): Quando il marinaio, Il compianto di Grenoble, La signora di Bordeaux, Pique la Baleine, Jean François de Nantes, Sulle scale del Palazzo*, trad. it. di F. Fortini, in «Il Politecnico», II, 33-34 sett.-dic., p. 12.

¹² Cfr. Carlo Bo, *Nuova poesia francese*, a cura di Carlo Bo, Parma, Guanda (Coll. Fenice, n. 16), 1952, pp. 94-95.

¹³ André Frénaud, *Non c'è paradiso, Fumata, Per bere gli amici*, trad. it. di A. Parronchi, in «L'Albero», 26-29 gennaio-dicembre 1956, pp. 94-95.

¹⁴ Nel numero del «Caffè», 7-8, luglio-agosto, 1958 troviamo: Nelo Risi, *La macchina inutile di Frénaud*, pp. 34-35; André Frénaud, *Poèmes: Épitaphe* (da *Les Rois Mages*, 1942), *Maléfice* (da *Soleil irréductible*, «Malamour», 1946), *Amande double mère, Enseigne, Tout m'inquiète en Parade* (da *Poèmes de dessous le plancher*, 1949), *Passage de la visitation* (da *Passage de la Visitation*, GLM 1956), pp. 35-37; *Excrétions et facéties, Avant-propos, Tuyau de famille, Le sucré de la vie, Les épi-*

La continua frequentazione di Frénaud con l'Italia fa sì che il numero di dicembre del 1960 della rivista «L'Europa letteraria-artistica» diretta da Giancarlo Vigorelli riunisca un gruppo di sette poeti-traduttori che presentano la traduzione italiana di alcune sue poesie: Bertolucci, Caproni, Fortini, Pasolini, Sereni, la Spaziani e Ungaretti, oltre allo stesso Vigorelli che aveva concepito l'idea della pubblicazione¹⁵. Di questa iniziativa Carla Gubert sottolinea che si tratta di «una scelta decisamente innovativa [poiché] in nessun'altra pubblicazione periodica dell'epoca, ad eccezione di una versione a più mani di Rabelais alcuni anni prima su «Il Caffè», [era] mai stata fatta una tale offerta al pubblico dei lettori»¹⁶.

E nel '64 il gruppo è davvero folto, ben sedici poeti, per un grande omaggio a Frénaud nella prestigiosa collana «All'insegna del pesce d'oro» dell'editore Scheiwiller. Si aggiungono, infatti, Erba, Luzi, Orelli, Parronchi, Risi, Solmi, Valeri e Zanzotto, oltre a Vittorini – che traduce una prosa su Mantegna – e Ottone Rosai con un ritratto¹⁷. Si tratta di un momento collettivo importante, come sottolinea Enza Biagini e che ricorda anche Leonardo Manigrasso nel suo bel saggio¹⁸ sulle traduzioni dei poeti che traducono poeti:

[...] questo piccolo libro s'inserisce [...] nel quadro di avvenimenti culturali un po' fuori corso, come una sorta di richiamo e testimonianza di una genealogia

des de la vie, *Haruspice* 41, pp. 40-41; Giambattista Vicari, *Frénaud, gli oggetti che cantano*, p. 42. Nel numero del «Caffè», a. VIII, Nuova serie, 7-8, luglio-agosto 1960 troviamo: André Frénaud, *Perplexité à propos d'une étoile chaude / perplessità su di una stella calda* (trad. di Nelo Risi), pp. 10-11. E nel numero n. 5, ottobre 1961, troviamo: Frénaud A., *Tomba di mio padre e altro (1939-1947-1951-1952)*, *Porto sul canale a Montceau-les-Mines* (2 febbraio 1957, trad. di Giorgio Caproni), *Bon-an-Mal-an* (30 déc. 1955), pp. 9-14.

¹⁵ Cfr. Rivista bi-mestrale «L'Europa letteraria», diretta da Giancarlo Vigorelli, I, 5-6, dicembre 1960: *Dannemarie, Epitaphe pour Patricia* (pp. 85-86) e altre poesie tradotte da Bertolucci, Caproni, Fortini, Pasolini, Sereni, Maria Luisa Spaziani, Ungaretti e Vigorelli.

¹⁶ Carla Gubert, *Le belle infedeli: omaggio a Frénaud de «L'Europa Letteraria»*, in Id. (a cura di), *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003, p. 83.

¹⁷ Il volume s'intitola *André Frénaud tradotto da poeti italiani* (Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Mario Luzi, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elieo Vittorini, Andrea Zanzotto con un ritratto di Ottone Rosai), Milano, Scheiwiller (Coll. All'insegna del pesce d'oro), 1964. I testi scelti dai poeti-traduttori sono i seguenti: *Sans amour / Senza amore* (Orelli), *Exhortation aux pauvres / Esortazione ai poveri* (Pasolini), *Haineusement mon amour la poésie / Rabbiosamente l'amore mio la poesia* (Zanzotto), *Air du colporteur / Aria del venditore ambulante* (Valeri), *Autoportrait / Autoritratto* (Fortini), *Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso* (Luzi), *Le Tholonet-Cézanne / Il Tholonet-Cézanne* (Spaziani), *Perplexité à propos d'une étoile chaude / Perplessità su di una stella calda* (Risi), *J'ai bâti l'idéale maison / Ho costruito la casa ideale* (Solmi), *Bord de la mer et schistes à Collioure / Riva del mare e schisti a Collioure* (Solmi), *Une fumée / Fumata* (Parronchi), *Epitaphe / Tutto sarà in ordine* (Ungaretti), *Canaux de Milan / Navigli di Milano* (Erba), *Ancienne mémoire / Antica memoria* (Sereni), *Pays retrouvé / Paese ritrovato* (Bertolucci), *Les rues de Naples / Le strade di Napoli* (Caproni), *À propos de Mantegna / A proposito di Mantegna* (Vittorini) *Biographie* (p. 63). *Bibliographie* (pp. 65-66).

¹⁸ Leonardo Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, FUP, 2013, p. 38.

della tradizione poetica del ventesimo secolo, successiva ai movimenti d'avanguardia e situata tra la riscoperta del canto, del rilievo dato alla «grana della voce» e l'urgenza di temi esistenziali e impegnati – della poesia per la vita – che sembravano allora sul punto di scomparire¹⁹.

Il sodalizio di Frénaud con tutti i maggiori poeti italiani del Novecento, e ovviamente anche con l'arte poiché egli è spesso in Italia come rappresentante della delegazione francese della Comunità Europea degli Scrittori (COMES), fondata nel '60, segna l'interesse e l'attenzione particolare che suscita la sua opera, che, come è noto, godrà delle cure traduttive, tra gli altri, soprattutto di Giorgio Caproni, artefice della prima antologia italiana per Einaudi, *Il silenzio di Genova e altre poesie*²⁰. Caproni²¹ diventerà infatti amico e confidente del poeta francese, di cui sono testimoni le numerose lettere, ancora inedite, conservate nel Fondo Frénaud presso la Bibliothèque Doucet di Parigi²².

2.1. Zanzotto traduttore di Frénaud

Per l'omaggio a Frénaud Zanzotto sceglie un componimento del '45, *Haineusement mon amour la poésie*²³, che appartiene alla raccolta *Poèmes de dessous le plancher*²⁴, scritta durante la guerra (comprende poesie composte tra il '44 e il '48) ed inserita nella sezione *Pauvre fête*. Questo testo sarà l'unica traduzione di Zanzotto su Frénaud ad esser pubblicata, ma ci sembra importante sottolineare che la scelta cade proprio su un testo programmatico dell'opera del poeta francese, poiché rappresenta una sorta di dichiarazione di poetica e di tentativo di definire la poesia:

¹⁹ Enza Biagini, *Antologie d'autore: Francis Ponge e André Frénaud in Italia*, in Quiriconi Giancarlo (a cura di), *Antologie e poesia in Italia*, Roma, Bulzoni, 2011 cit., p. 157.

²⁰ A. Frénaud, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, trad. it. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1967. Già nel '64 era uscita la traduzione di Caproni del poemetto *Il silenzio di Genova* per «L'Approdo Letterario», X, 27, luglio-settembre 1964, pp. 54-69 e nel '65 la traduzione di *Ancora una volta* ne «La Fiera Letteraria», 13 giugno 1965, p. 5.

²¹ Cfr. E. Bricco, *Caproni e Frénaud: nel laboratorio del traduttore*, in *Caproni poeta europeo*, Convegno Internazionale nel centenario della nascita, Genova, 8-9 novembre 2012, a cura di Elisa Bricco, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova, san Marco dei Giustiniani, 2014, pp. 75-88.

²² Nel Fondo Frénaud di Parigi abbiamo trovato moltissime lettere di Caproni al poeta francese, la maggior parte ancora in fase di catalogazione perché depositate recentemente, nel luglio 2016, dalla vedova Frénaud. La ricostruzione del carteggio tra i due poeti rivelerebbe un tassello significativo mancante nella ricostruzione dei rapporti letterari tra Francia e Italia.

²³ A. Frénaud, *Haineusement mon amour la poésie*, trad. di A. Zanzotto, in *André Frénaud tradotto da poeti italiani*, cit., pp. 12-13. Il componimento uscirà con delle varianti (viene aggiunta la punteggiatura) in *Poèmes de la Sainte Face*, ed. rivista ed aumentata, Paris, Gallimard, 1985.

²⁴ A. Frénaud, *Poèmes de dessous le plancher suivis de La noce noire*, Paris, Gallimard, 1949.

Haineusement mon amour la poésie

Comme un serpent qui remonte les rivières
 Comme une épée qui tombe réapparaît sans mot dire
 Comme une grosse femme qui bout
 Comme une paire de haricots qui débouche
 par dessus la terre ratissée
 Comme sur un mur qu'éboule l'ardeur de la salamandre
 seul feu elle traverse étincelante le vide
 Comme le vent travaillé par la nuit
 Obscure comme un ver luisant
 Branchue comme une étoile longuement éteinte
 qui tout à coup reprend lumière
 haineusement mon amour la poésie.

Rabbiosamente l'amore mio la poesia

Come una biscia che rimonta i fiumi
 Come una spada che scatta giù e riappare senza parola
 Come una grossa donna che bolle
 Come un fagiolo spaccato che punta
 su dalla terra rastrellata
 Come su un muro che frana all'ardore della salamandra
 unico fuoco essa taglia il vuoto abbagliato
 Come il vento che la notte travaglia
 Oscura come una lucciola
 Ramosa come una stella a lungo estinta
 che d'un subito riprende luce
 Rabbiosamente l'amore mio la poesia.

Il titolo della raccolta, *Poèmes de dessous du plancher*, rinvia all'immagine di testi che emergono dal sottosuolo e che richiamano Dostojevski, letto e riletto appassionatamente da Frénaud tra i sedici e i vent'anni, come confida in un'intervista a Bernard Pingaud²⁵. Da un fondo in cui circolano ratti e tutte quelle bestioline al riparo dallo sguardo umano, ove si depositano le scorie e anche 'la feccia', da lì, dall'inconscio, emerge la poesia. Si tratta di una raccolta che unisce i componimenti più onirici e allo stesso tempo più sotterranei di Frénaud, ove abbonda una sorta di bestiario con animali sia benefici, come il bue e l'asino che chiamano in causa La Fontaine, sia malefici, come ad esempio i ratti²⁶. Il vocabolario della raccolta si rifà a dei vecchi modi di dire legati ai vari mestieri o a un 'parlare locale' antico, come ad esempio il termine *chantourner*, che significa tracciare un disegno su un'asse o un pezzo di legno. Frénaud è attirato dal lavoro del falegname, del carpentiere, del carradore, del bottaio, perché consiste nel dare una forma ad un materiale, come quello del *poeta faber*. Egli ha infatti un bagaglio linguistico che risale all'infanzia e che sta scomparendo e che, con i suoi versi, tenta di far rivivere. Egli è affascinato da termini del suo paese natale che si tramandano da generazioni, a volte sin dal Medioevo, che hanno un uso raro e che si stanno perdendo, ma che sono sopravvissute conservando il loro senso e di cui si è dimenticata l'origine. Pensiamo all'interesse di Zanzotto per i *mestierói* e all'attenzione per vocaboli rari o che stanno scomparendo, oltre al suo sperimentalismo linguistico.

Il testo *Haineusement mon amour la poésie* è costruito su un procedimento anaforico ed una serie di similitudini scelte per esprimere il paradosso presente nel titolo e nell'ultimo verso: la poesia è abile come una «biscia» che risale la corrente, quindi va controcorrente; è fendente come una spada, ed è anche fatta di silenzio, di silenzi. Non è né graziosa, né attraente, ma forte e ribelle. Essa è paragonata ad un «fagiolo» che sbuca dal terreno e prolifera portando cambiamenti; può persino emergere dal vuoto, dal nulla, dall'oscuro, ma è profonda, e risplende. È come una stella che da lungo tempo non riluce e che improvvi-

²⁵ Cf. A. Frénaud, *Notre inhabilité fatale*, entretiens avec Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1979, p. 29.

²⁶ Ivi, pp. 29-30.

samente riprende a brillare. Gli opposti coabitano e il sentimento di contraddizione non è riservato solo alla poesia, ma anche al poeta, che si manifesta «per» e «contro» se stesso (ricordiamo i versi *je me suis insupportable*).

Frénaud lavora su vari registri: ironico, caustico, lirico o ancora epico, e la sua poesia si basa sulla ricerca del legame dei contrari, mantenendo la sua parola poetica su una soglia, come in un continuo 'girotondo'. Il linguaggio non sfugge a questa interrogazione ossessiva, e quindi l'indicibile sta al centro della sua scrittura. Dire l'indicibile grazie alla lingua. Vi è quindi nella poetica di Frénaud una celebrazione della parola, un riconoscere la forza del linguaggio. Il desiderio è la ricerca di una lingua originaria che sarebbe allo stesso tempo al di qua e al di là della lingua. La poesia potrebbe quindi diventare un'irruzione silenziosa dell'inesprimibile. Il ricorso ad assonanze, allitterazioni, paronomasie, politoti mostra questo atteggiamento del poeta rispetto alla lingua. Inoltre il campo lessicale è molto vario: da quello marino a quello botanico e questo sicuramente interessava molto Zanzotto. Il titolo del componimento unisce tutti i contrari e la similitudine in tutti quei versi, con il ricorso all'anafora «come», è la poesia che, simultaneamente, è celebrata e detestata, amata e odiata.

Venendo alla traduzione di Zanzotto, questi sceglie una versione abbastanza fedele all'originale, alternando però vari registri e smorzando i toni, sin dal titolo, con «rabbiosamente» per «haineusement». Ma in italiano il suono vibrante e duro della «r» e il raddoppiamento della labiale «b» sono forse più incisivi del letterale «odiosamente», perché contengono più un'idea attiva, di azione, di ribellione, quindi ci sembra una scelta più interessante, anche perché accompagna i verbi «scatta giù» (per «*qui tombe*») del v. 2 e «punta/su» (per «*qui débouche*») del v. 4, che appartengono ad un registro più colloquiale, ma a cui il poeta fa ricorso «per esprimere la forza, la resistenza e l'ostinazione della vitalità della poesia», come sottolinea Donatella Favaretto²⁷. Al v. 8, «*comme le vent travaillé par la nuit*», Zanzotto opta per la forma attiva, piuttosto che passiva dell'originale, «come il vento che la notte travaglia», con quel «travaglia» che si avvicina al francese «travailler», ma che ha ancor più un'accezione di lavoro, di lima. La poesia è, ossimoricamente, «oscura come una lucciola» al v. 9, – e su questo minuscolo insetto luminescente, molto importante, ritorneremo poi – e «ramosa come una stella» al v. 10: due immagini d'effetto, in cui la poesia sorge da lontano e da un'oscurità immensa. E il «*tout à coup*» del v. 11 viene tradotto con «d'un subito» in luogo del più immediato, e forse più banale, «improvvisamente». La scelta dell'avverbio sostantivato insiste sull'idea di 'momento', di 'istante': la poesia nasce dal buio e si manifesta, come una sorta di apparizione, illuminando.

²⁷ Cf. Donatella Favaretto, *Da Pieve di Soligo a Parigi: Andrea Zanzotto e la poesia moderna francese tra Michaux e Cendrars*, Tesi di dottorato diretta da François Livi, Université Sorbonne-Paris IV, a.a. 2014/2015. Ringraziamo Donatella Favaretto di averci fatto parte delle riflessioni contenute nella sua tesi di dottorato.

2.2. Lettere inedite di Zanzotto a Frénaud

Il «Fondo André Frénaud», conservato presso la Biblioteca Jacques Doucet²⁸ di Parigi, comprende tutti i manoscritti, gli abbozzi, le edizioni delle raccolte del poeta francese, oltre a tutta la sua corrispondenza, che comprende ben quarantasei autori italiani²⁹, tra cui appunto Andrea Zanzotto, di cui abbiamo trovato, in catalogo, quattro lettere e un biglietto inediti, e tra la corrispondenza non ancora catalogata e depositata recentemente da Monique Mathieu Frénaud, un'altra lettera inedita, relativa proprio alle traduzioni frénéldiane³⁰.

In ordine cronologico la prima lettera è del settembre '59:

Cher Monsieur³¹,

à Conegliano, petite ville près de Venise, il y aura dans les jours I0 et II octobre prochain, une rencontre de poètes italiens et français. Le thème officiel est "Ce que je dois à la culture italienne" pour les Français, et réciproquement pour les Italiens (une dizaine environ pour chaque nationalité), mais les interventions seront en réalité libres : le but véritable de cette table ronde est d'aider à la connaissance et à l'amitié entre poètes de deux pays. Donc aucune atmosphère

²⁸ A partire dal 1916 il collezionista e mecenate Jacques Doucet (1853-1929) inizia a crearsi una biblioteca letteraria personale d'eccezione, con edizioni rare, manoscritti, abbozzi, corrispondenze, soprattutto di autori francesi, che poi donerà all'Università di Parigi. Nel 1933 il rettore Charléty la farà trasferire in una nuova sala della Riserva della Biblioteca Sainte-Généviève per aprirla al pubblico. Nel 1960 ci fu un primo ampliamento e nel 1980 un secondo, al primo e secondo piano dell'8, rue du Panthéon. La «Bibliothèque Jacques Doucet» costituisce la collezione più ricca esistente per quanto riguarda la letteratura francese da Baudealaire ai giorni nostri. Infatti, oltre alla collezione che apparteneva a Jacques Doucet, essa è composta da 90 fondi di scrittori - come, tra gli altri, Apollinaire, Bergson, Breton, Char, Cioran, Desnos, Dupin, du Bouchet, Éluard, Frénaud, Gide, Leiris, Mallarmé, Malraux, Mauriac, Bernard Noël, Ponge, Reverdy, Valéry, Verlaine, Tzara - e da archivi di collezionisti ed artisti come Derain, Nicolas de Staël, Matisse, Picabia, ecc. La biblioteca riunisce circa 140.000 manoscritti, 50.000 libri a stampa, 800 riviste letterarie e di poesia, più di un migliaio di rilegature d'arte, ai quali si aggiungono fotografie, dipinti, disegni, stampe e suppellettili (<<http://www.bljd.sorbonne.fr/>>, 04/2017).

²⁹ André Frénaud (Montceau-les-Mines, 1903-Paris, 1997) era in contatto con tantissimi autori italiani, di tutto il mondo letterario della prima e della seconda metà del Novecento. Il catalogo dei suoi corrispondenti comprende: Elio Filippo Acrocca, Stefano Agosti, Luciano Aneschi, Giambattista Angioletti, Luigi Berti, Palma Bucarelli, Giorgio Caproni, Fabio Carpi, Fernando Caruso, Raffaele Crovi, Lino Curci, Antonio Delfini, Luciano Erba, Enrico Falqui, Marco Forti, Franco Fortini, Nino Frank, Gaio Fratini, Mario Fusco, Diana Grange Fiori, Francesco Leonetti, Grazia Livi, Mario Luzi, Murilo Mendes, Ida Merello, Eugenio Montale, Natoli, Guido Neri, Maria Papa, Alessandro Parronchi, Mario Picchi, Ugo Reale, Renzo Ricchi, Nelo Risi, Giuseppe Satta, Vanni Scheiwiller, Vittorio Sereni, Gina Severini, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Diego Valeri, Giambattista Vicari, Giancarlo Vigorelli, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto.

³⁰ Ringraziamo gli eredi Zanzotto e Monique Frénaud per averci autorizzato a trascrivere le lettere di Zanzotto contenute nel Fondo parigino e alla loro relativa pubblicazione.

³¹ Lettera dattiloscritta su carta velina ad inchiostro nero e correzioni a mano ad inchiostro blu. Le lettere sono state trascritte integralmente indicando le cancellazioni, senza correzioni. Le corrispettive probabilmente si trovano nell'Archivio Zanzotto, a Pieve di Soligo, che però non è attualmente ancora accessibile.

«officielle», mais des conversations et...de bon vin! Entre les Italiens il y aura à³² Conegliano Montale, Valeri, Luzi (et aussi, entre les critiques, mon/votre ami et votre/mon ami Vicari³³), entre les Français, Rousselot³⁴, Mounin³⁵, Lescure³⁶, etc.

On offre aux participants l'aubergement³⁷ et un remboursement de frais de Lit. 50000. Je pense que vous avez déjà eu l'invitation du Comité, et je vous prie, cher monsieur, au nom de celui-ci, de vouloir nous écrire bientôt; avec l'espoir que votre réponse sera affirmative. Avec les sens de ma haute considération.

A. Zanzotto³⁸

07/09/1959³⁹

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso) IT

La lettera riguarda l'invito di Frénaud a Conegliano, cittadina non lontano da Pieve di Soligo, per un incontro tra poeti italiani e francesi in un'atmosfera conviviale, con del buon vino! Zanzotto annuncia per il versante italiano la presenza di Montale, Valeri e Luzi tra i poeti, e Vicari tra i critici; mentre per quello francese i poeti Rousselot, Mounin e Lescure. Zanzotto spera in una risposta positiva da parte di Frénaud.

³² Accento aggiunto a mano con inchiostro blu.

³³ Giambattista Vicari (Ravenna, 1909-Roma, 1978) uomo di lettere molto noto nella Roma degli anni '50 e '60. Nel '53 fondò la rivista «Il Caffè», nella quale accolse numerosi scrittori italiani e stranieri d'Europa, sotto il segno dell'ironia, della satira, dell'eccentricità, sempre di buon gusto e di buona qualità. Abitava in Via della Croce, in un appartamento luminoso all'ultimo piano da cui si potevano vedere i campanili di Trinità dei Monti e i giardini della Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia. Frénaud fu ospite di Vicari in quest'appartamento (racconta Mario Picchi nel suo contributo *Voyageur européen...* in *Pour André Frénaud*, Cahier neuf dirigé par François Boddart, Cognac, Obsidiane Le Temps qu'il fait, 1993, pp. 223-228).

³⁴ Jean Rousselot (Poitiers, 1913-Yvelins, 2003), poeta che Zanzotto frequentava in Italia negli stessi anni di Frénaud e di cui tradurrà delle poesie pubblicate nel «Caffè» di Vicari. Cf. *Sei poesie* di Jean Rousselot: *A ma forêt* (1960), *Il candore* (per A.M. de Backer), *Rivolto il mio poema con la zappa...*, *La pioggia tocca i tetti*, *C'era soltanto il silenzio*, *E io...* (traduzioni e nota di Andrea Zanzotto), in «Il Caffè», IX, 1, febbraio 1961, pp. 35-38.

³⁵ Il linguista francese Louis Leboucher, detto Georges Mounin (1910-1993), autore anche del primo saggio critico sul poeta René Char (cf. *Avez-vous lu Char?*, Paris, Gallimard, 1946).

³⁶ Jean Lescure (Asnières-sur-Seine, 1912- Paris, 2005). «Il Caffè» di Vicari cominciò a ospitare versi di François Le Lionnais sul primo numero del 1960, prima ancora che si tenesse la prima riunione dell'OULIPO. Continuò poi a pubblicare scritti di Queneau e Lescure, per finire col Piccolo Sillabario Illustrato di Italo Calvino. (Cf. numero di corrispondenti con Vicari, la cui figlia, Anna Vicari, ha ordinato e catalogato in uno strumento di agile consultazione per i ricercatori: <<http://www.ilcaffelletterario.it/carteggi.php>>, 04/2017).

³⁷ La «m» corretta in «l» dattiloscritta.

³⁸ Firma manoscritta di Zanzotto ad inchiostro blu.

³⁹ Data aggiunta a mano con inchiostro blu.

10-2-1961

Cher André Frénaud⁴⁰,

Vicari m'envoie votre adresse et seulement aujourd'hui je peux vous remercier des livres, de vos poèmes que j'ai bien reçus et lus avec la plus vive participation. *J'espère aussi vous traduire sous trahison* et j'attends à ce propos des instructions de Sereni et de Scheiwiller.

Une autre chose: dans les trois jours 29 avril 1 mai p.⁴¹ il y aura à Conegliano (organisé par le Lyons Club local) une rencontre entre poètes italiens et roumains. Les organisateurs aimeraient aussi avoir ici la présence de trois poètes français qualifiés et j'ai fait votre nom. En vous invitant très vivement, je vous prierais aussi de bien vouloir me signaler deux autres poètes à qui cette rencontre pourrait intéresser⁴² et que nous inviterions. On offre l'hospitalité_ aubergement et un remboursement frais de 30.000 lire. J'espère bien que vous pourrez être avec nous et vous prie d'un mot le plus vite possible. Avec mes sentiments les plus amicaux et l'espoir de vous connaître en personne. Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso) - Italia

Zanzotto ringrazia Frénaud dei libri di poesia che gli ha inviato e sottolinea che ha già potuto leggerli ed apprezzarli e spera di iniziare presto a tradurlo accennando al fatto di prendersi delle libertà, ovvero, letteralmente, '*tradurlo tradendolo*'. Inoltre comunica che si svolgerà a Conegliano, tra il 29 aprile e il 1° maggio prossimi, un incontro tra poeti rumeni ed italiani e che gli organizzatori desiderano estendere l'invito anche a tre tra i migliori poeti francesi. Zanzotto ha suggerito loro il suo nome e chiede a Frénaud se può indicargliene altri due. Il tono è di stima e molto amichevole, tanto che Zanzotto spera di incontrare presto Frénaud di persona.

le 30 mars 1961

Cher André Frénaud⁴³,

je vous remercie au nom aussi des organisateurs de la rencontre de Conegliano, d'avoir⁴⁴ accepté leur invitation. Vous recevrez dans peu l'invitation «officielle». On aurait invité bien volontiers soit Clancier⁴⁵ soit Lescure, dont ici on garde un souvenir très amical, mais on a déterminé d'inviter des poètes qui n'ont pas

⁴⁰ Biglietto ms. recto/verso su carta gialla ad inchiostro blu. Il corsivo è nostro.

⁴¹ «p.» sta per «prochain».

⁴² «intéresser» est écrit sans accent.

⁴³ Lettera ms. su carta gialla ad inchiostro blu, datata 30 marzo 1961.

⁴⁴ Entre les mots «avoir» et «accepté» il y a un mot écrit et effacé.

⁴⁵ Georges Emmanuel Clancier aveva curato un volumetto su André Frénaud nel n. 37 della collezione «Les poètes d'aujourd'hui» per l'editore Pierre Seghers nel 1953 (*André Frénaud*, présentation par G. E. Clancier, choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés, inédits).

été présents à l'autre rencontre. On me dit que, vue son origine roumaine, Tristan Tzara a été invité. Je vous prierais de faire un mot à Guillevic⁴⁶ ou à Tardieu⁴⁷ et de vouloir m'en écrire. Je ne les connais pas et je crois qu'il est plus poli de ne pas leur écrire directement. Et je vous prie d'excuser ce (La rencontre aura lieu les 29-30 avril et le 1^{er} mai) dérangement⁴⁸ que je vous apporte.

Je viens de recevoir de Scheiwiller les indications dont⁴⁹ j'avais besoin pour choisir vos poèmes à traduire et je me mettrai vite au travail, et bien volontiers.

Avec mes sentiments les plus amicaux

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso)

Zanzotto ringrazia Frénaud di aver accettato l'invito a partecipare all'incontro di Conegliano e si dispiace di non poter chiamare Clancier e Lescure di cui serbano un bel ricordo, ma il Comitato ha stabilito la presenza di 'nuovi' poeti e quindi hanno pensato a lui e Guillevic e Tardieu che Zanzotto non conosce. Sottolinea inoltre che anche Tristan Tzara è stato invitato, tra i rumeni, e annuncia a Frénaud che si sta mettendo alla traduzione delle sue poesie perché ha ricevuto le indicazioni di cui aveva bisogno da Vigorelli.

26/4/61

Cher André Frénaud⁵⁰,

j'espère que vous avez reçu le⁵¹ telegramme⁵² de Conegliano qui annonce une nouvelle date pour la rencontre. On a été obligé de la renvoyer⁵³ sur demande des poètes roumains qui devront rester a Bucarest le 1^{er} mai. La nouvelle date est le 27-28 mai (samedi et dimanche) et on espère que vous pourrez confirmer votre présence. On vous prie aussi d'avertir M. Guillevic et on vous présente les excuses pour⁵⁴ ce dérangement inattendu.

J'y ajoute mes salutations les plus amicales avec l'espoir de vous voir le 27 mai

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso)

Zanzotto scrive a Frénaud scusandosi per il cambiamento di data dell'incon-

⁴⁶ Eugène Guillevic (Carnac, 1901-Paris, 1997) aveva pubblicato sue poesie nella rivista di Vicari (*Angles: Angle aigu, Angle droit, Angle obtus*, p. 32-34, in «Il Caffè», a. VIII, Nuova serie -11-12, novembre-dicembre, 1960).

⁴⁷ Jean Tardieu (Saint-Germain-de-Joux, 1903-Creteil, 1995).

⁴⁸ «dérangement» è scritto senza accento.

⁴⁹ Fra le parole «dont» e «j'avais» c'è una parola cancellata.

⁵⁰ Lettera ms su carta velina gialla ad inchiostro blu.

⁵¹ La parola «le» è stata scritta sopra.

⁵² La parola «telegramme» è mancante di accento (*télégramme*).

⁵³ Tra «renvoyer» e «sur demande» ci sono delle parole cancellate.

⁵⁴ Tra «pour» e «ce dérangement» c'è una parola cancellata.

tro con i poeti rumeni, che sono costretti a rimanere a Bucarest per i festeggiamenti del 1° maggio, e gli chiede di avvisare anche Guillevic. Spera di vederlo il 27 e il 28 maggio prossimi, nuova data della tavola rotonda e la lettera che segue, un rimborso spese di viaggio, attesta che Frénaud ha partecipato all'incontro in Italia e che quindi i due poeti si sono finalmente conosciuti personalmente:

INCONTRO SCRITTORI ROMENI -FRANCESI-ITALIANI
*CONEGLIANO*⁵⁵

Egregio Signore

La preghiamo voler accettare l'unito ~~assegno~~/importo⁵⁶ a titolo di rimborso spese viaggio.

La ringraziamo vivamente di essere intervenuta e nella speranza di poterla avere ancora nostra gradita ospite, accolga i nostri cordiali saluti.

p. Il Comitato Cittadino
Firma manoscritta

La lettera successiva, del 1° giugno '63, contiene invece delle indicazioni interessanti relative al laboratorio traduttivo di Zanzotto dell'amico francese:

Mon cher Frénaud⁵⁷,

Je reçois votre lettre et bien volontiers enverrai mes traductions à Vigorelli. Malheureusement je ne trouve plus «Printemps», qui du reste n'était pas la meilleure. Mais avant d'envoyer ces textes, je vous prie de me donner quelques explications:

En «Haineusement mon amour la poésie» on lit «comme une grosse femme qui bout» – cette expression «grosse femme» doit-on l'entendre comme «femme enceinte» (gravida) ou tout simplement «femme grasse, grande»?

En «Pays perdu» (le texte manuscrit) doit-on lire «la veuve sort de l'épicerie» ou «le veuf sort de l'épicerie»? «Le mordu» – doit-on entendre simplement «celui qui a été mordu»?

Si je peux exprimer mon opinion: je trouve bonnes les modifications que vous avez apporté à ce texte, sauf l'avoir supprimé les points devant «il y avait» et après «il faut dormir» et «assombrait la carriole». Le point coupe trop brusquement un tableau qui est tout suspendu.

Pour «Le turc à Venise»: ce poème est beau et je suis prêt éventuellement à le traduire. Mais je trouve que le poème pour la mort de votre père est beaucoup

⁵⁵ Lettera dattiloscritta ad inchiostro blu, (s.d.), ma sicuramente 1961.

⁵⁶ La parola «assegno», dattiloscritta, è stata cancellata e corretta con «assegno» a mano, con inchiostro blu.

⁵⁷ Lettera ms. con inchiostro blu su carta bianca di bloc-notes, datata 1 giugno 1963.

plus profond et j'espère le traduire dès que j'aurai un peu de temps libre (en septembre peut-être).

Nous tous avons regretté votre absence à Conegliano et espérons que la prochaine année vous pourrez être là. J'ai eu beaucoup de plaisir de connaître Georges Limbour⁵⁸, l'unique français présent, cette fois. Il est bien aimable.

J'attends donc votre réponse par retour de courrier et je vous salue bien amicalement.

Votre

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso)

1-6-1963

In questa lettera Zanzotto rivela che ha già tradotto in italiano un altro componimento frénaldiano, *Printemps*, ma che non riesce più a ritrovare tra le sue carte e di cui non è comunque molto soddisfatto. Chiede inoltre spiegazioni sull'interpretazione di un verso di *Haineusement mon amour la poésie* e di *Pays perdu*, altro componimento che sta traducendo e di cui dà anche un'opinione personale relativa alla punteggiatura nell'originale francese. Egli si dimostra pronto a tradurre anche il poemetto *Turc à Venise*, di cui è ammirativo, anche se trova più profondo il lungo poema scritto da Frénaud per la morte del padre (*Tombeau de mon père*) e vorrebbe tradurlo non appena avrà un po' di tempo libero.

Il padre di Frénaud era morto nel '34 ed era farmacista, ma proveniva da una famiglia di generazioni di artigiani e quindi con un'attenzione particolare agli umili, ai più indigenti, che aveva fatto nascere nel poeta una vera e propria ammirazione nei suoi confronti: il poemetto, di quasi 150 versi, ne è una testimonianza, e la sua composizione durerà più di dieci anni, dal '39 al '52 e verrà pubblicato nel '62. Ricordiamo che negli stessi anni Zanzotto scriveva *Così siamo*, della raccolta *IX Ecloghe*, splendido omaggio a suo padre, morto nel 1960, e quindi forse questa circostanza ritiene l'attenzione del poeta solighese verso *Tomba di mio padre* di Frénaud, che verrà poi tradotto da Caproni.

2.3 Intersezioni tra poesia e traduzione

Come si evince dalle lettere, nei primi anni '60 Zanzotto legge la poesia di Frénaud e ne traduce qualche testo, forse anche come esercizio di stile, per 'spuntare la penna', ma questa frequentazione ha avuto probabilmente un impatto sulla sua scrittura, poiché alcune immagini ritornano nei suoi versi. Attraverso una breve indagine, cercheremo infatti di proporre alcune ipotesi d'intersezione.

L'immagine della lucciola («oscura come una lucciola») si ritrova in *Vocativo* (1957), «acqua lucciola inquieta ai miei piedi», utilizzata da Zanzotto in senso

⁵⁸ Georges Limbour (Coubervoie, 1900-Chiclana de la Frontera, vicino a Cadice, 1970).

‘tradizionale’, ovvero simbolistico e surrealista, nel componimento *Fiume all'alba*, ove la «lucchiola» è il riflesso dell'«*acqua* infeconda *tenebrosa* e lieve»:

Fiume all'alba
acqua infeconda *tenebrosa* e lieve
 non rapirmi la vista
 non le cose che temo
 e per cui vivo

Acqua inconsistente *acqua* incompiuta
 che odori di larva e trapassi
 che odori di menta e già t'ignoro
acqua *lucchiola* *inquieta* ai miei piedi
 [...]

(da *Vocativo*, 1957)

mentre nell'*Ecloga III* (da *IX Ecloghe*, pubblicate nel '62) i ruscelli sono «*ruscelli* lucenti *millepiedi*». Quest'effetto di luminescenza momentanea ricorda Montale, che esprime l'*istantaneità* di una nuova *occasione* concessa alla poesia e in cui la luce momentanea, precaria, di una *lucchiola* appunto, consiste nell'ostinazione della poesia comunque a r-esistere, nonostante tutto. Secondo la suggestione di Francesco Carbognin⁵⁹, sembra che più tardi in Zanzotto, forse proprio dopo la lettura di Frénaud, la «lucchiola» stia a significare non solo il concetto della poesia precaria-ostinata, ma anche, per contrasto, *l'immensità dell'oscuro*, quell'oscuro che la rende precaria e ne motiva quindi ancor di più l'ostinazione. In Frénaud l'opposizione «oscura come una *lucchiola*» serve a raddoppiare, ad amplificare proprio l'idea di oscurità, che diventa sempre più densa, compatta, contrappo-
 nendola quindi all'infinitesimale luminescenza dell'insetto. L'oscurità è tale che a malapena si riesce a distinguere il luccichio di una *lucchiola* e in effetti, nota sempre Carbognin, in tutte le successive apparizioni, l'insetto emerge sempre dal buio. È da chiedersi se sia un caso... Ecco alcuni esempi:

[...]
 Oggi a *notte*
 gli avversari le luci di morte
 più non riaccendono, vaga
 la *lucchiola*, io vago, e, già dissonnandosi, la luna;

(*Sul Piave* da *IX Ecloghe*, 1962)

⁵⁹ Ringraziamo sentitamente Francesco Carbognin dei suggerimenti relativi all'intersezione della traduzione frénéldiana di Zanzotto e alle raccolte a partire da *Vocativo* (1957), e in particolare dalle *IX Ecloghe* (1962) pubblicate nel periodo in cui sta leggendo la poesia del poeta francese.

[...]

O dolce *lucciola*, bubola o boboleta fosforica
 che t'industri ad accecarmi con pirotecnie
 di fantascienza da quattro soldi -
nelle penombre che più non valgono un soldo -
 per non dire quando ti atteggi a fiamma ossidrica tu
 drago che basta il fiato d'un bimbo a estinguere

(Loghion), da *Fosfeni*, 1983)

[...]

Ogni fucina di *lucciola*-ghiaccio
 emersa nel *bui*o delle altitudini
 dove è blasfemo qualunque sforzo a orientarsi
 ogni fucina, dicesi, è come
la sua orrida parente, la stella,
 è individuo pensante, è
 furore unico, mai
 preteribile – dogma, aldilà di ogni prova,
 ultracongetturale amore

(Periscopi, 3 da *Fosfeni*, 1983)

Per quanto riguarda il «rabbiosamente», ritroviamo l'aggettivo «rabbioso» in relazione all'esistenza della poesia, sentita quasi come una rivolta istintiva (*biologica*) al dilagare del *non-sense* contemporaneo: il poeta è consapevole che il linguaggio è ormai mercificato e banalizzato dalla società dei consumi, ma egli dello stesso linguaggio continua a servirsi per scrivere:

[...]

Eppure tra questa che seppi menzogna,
 nella vita, *rabbioso* m'attardo.

(Ecloga IX. Scolastica, da *IX Ecloghe*, 1962)

L'aggettivo «rabbioso» è un termine che ritorna in Zanzotto, come per esempio ne *Il Galateo in bosco* (1978), ove la natura-selva è così minacciata dalle tragedie della Storia che ha ormai quasi perduto il proprio potere simbolico, ma ove la poesia conserva il senso del suo esistere nei «grumi di latitanza», nei «crolli rabbiosi», in quel non-detto che rimane come un «ancora qualcosa da dire»:

i tuoi grumi di latitanza,
 i crolli *rabbiosi* nei buchi delle tue tenebre
 che sono scrolli graziosi entro gli scrigni delle tue tenebre –
 finte fosse comuni di potentissime essenze,
 (Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo, in *Galateo in bosco*,
 1978)

Invece per l'unione «stelle-rami» («*ramosa* come una *stella* a lungo estinta») si possono citare alcuni esempi:

qua e là si donano *stellari* grazie tra i *rami*

(*Lanternina cieca*, in *Pasque*, 1973)

[...]

Un sorso allora, prima della luce

di stecco e di fuscello,

della stella che ha perso la strada per questo e per quello,

della stella che si degnò di noi nella sera

(*Righe nello spettro*, in *Pasque*, 1973)

[...]

Tralci nella fonte, nel seno

tralci di donna, *pampani* –

tralcio tra stelle si ritrae

s'abbeve

(*Già vidi donna...*, in *Il Galateo in bosco*)

[...]

porcospino cristallino

– in fiore –

e scelgo e sfioro

il più piccolo *ramo*

di mercurii *stellari* nel nudo [...]

(*Attraverso l'evento*, in *Il Galateo in bosco*)

[...]

come Satiro che va per Ninfe e adorabilmente

di cipria ti avrebbe sepolto e così soffiato-sù alla *vigna*

stellare_dove regna Ciprigna e l'amorosa folla

di degusta-pollini e sposa-midolla.

(*Stracaganasse o castagne secche*, in *Il Galateo in bosco*)

Gli esempi illustrati rappresentano solamente delle suggestioni, dei suggerimenti, relativi ad immagini che richiamano la traduzione zanzottiana del componimento di Frénaud, ma è certo che non possiamo escludere che essa abbia rappresentato un minimo 'serbatoio' a cui attingere, animati entrambi, nonostante tutto, di una certa fiducia nelle facoltà di resistenza della poesia.

APPENDICE

Riteniamo utile riportare interamente i componimenti che Zanzotto aveva tradotto, come *Printemps* e *Pays perdu*, o aveva intenzione di tradurre, come si evince dalle lettere: *Le Turc à Venise* e il lungo poemetto dedicato al padre, *Tombeau de mon père*

Printemps

in A. Frénaud, *Les Rois mages* suivi de *L'Étape dans la clairière*, Paris, nrf *Poésie*, Gallimard, 1987

Les Rois mages (1938-1943) ha la dedica: *à la mémoire de mon père*
Dans la section *La vie morte. La vie* (1942-1943), p. 157

à P. A. Bar

Mon grand arbre à qui j'ai promis
tout le miel noir de mes nuits
et les dos avides qui tremblent
sous les eaux lentes du jour,
j'abandonne la boue et les algues
où je cherchais l'épée de feu.
Entracte dans la vie profonde.
France est mon jardin qui m'enchanté.
Aujourd'hui je suis vert et je saute.
Je m'ouvre à hauteur de mes yeux.
Je veux rire comme un jeune pommier.
Petits poèmes qui fleurissent sur mes épaules.

Pays perdu

Dans la section *Revenu du désert* (1938-1939), p. 52

Mon pays d'enfance,
Oh ! si loin de moi !
Ô sillon parallèle
Quand je te revois, bête
sans croupe ni crinière.

Les jardins maraîchers,
le remblai du canal,
bâtiments ferroviaires,
les vieillards presbytère presbytes,
la cloche du presbytère
le veuf sort de l'épicerie,
s'en va au cimetière,
les garçons et les filles.

Mais où donc est-il ?
 Qui me conduira ?

...Il y avait une voiture à cheval
 encapuchonnée, certain tintement.
 Au détour de la crête, et le vent de bruine
 le vêt, d'osier et des fleurs su sureau.
 Le mordu ricane derrière le mur.
 Seul je vois l'oiseau dans la mousse
 aux pattes velues...Il faut dormir.
 J'ai entendu un cri...Le tonnerre
 assombrit la carriole.

En vain j'attends dans la boue noire,
 pays de houille et de mamelons niais.
 Ici, il n'y a plus d'autrefois.

Le Turc à Venise

in A. Frénaud, *Il n'y a pas de paradis. Poèmes (1948-1960-)*, préface de Bernard
 Pingaud, Paris, nrf *Poésie*, Gallimard, 1962, pp. 222-226
 dans la section *L'amour d'Italie (Les canaux de Milan, Échos en Sicile, Les rues de
 Naples, Le Turc à Venise)* (1955-1959)

à *Christiane*

Un turc enturbanné sur les canaux,
 son chameau dans la gondole,
 dépaycé parmi le vert et rose, il ne croit pas;
 des tapis gotiques tout en pierres sur les façades
 et des médaillons en marbre pâle,
 des cheminées comme les bombardes, mais c'est la fête!

Il n'est pas descendu au débarcadère des Esclavons,
 mais parmi les bateaux radoubés.
 De pleines barques de quartiers de bœufs et de bonbonnes
 au matin se croisent entre les palais.

Le lion de pierre aux prunelles de diamant
 qui guidait les navigateurs la nuit,
 l'église entamée par les entrepôts du commerce,
 les grands degrés du *Rialto*, un gros de voiles abaissées
 pour l'aubergine et le gorgonzola au marché aux herbes,
 la rumeur poissonneuse tenant les maisons encastées,
 les lessives drapées haut battant partout
 une quotidienne célébration;

en bas des paquets gonflés et de chiens morts,
la mer ne blanchit pas l'eau sale.

Il a vu dans les souks des frigidares et des radios,
il leur préfère le poivron jaune.
Il s'essouffle vite dans ces longs salons envahis.
Plus lui plaît une trattoria aux *Zattere*
et deux fiasques de rouge
au milieu des petites gens bavards.

Il est passé sous les voûtes où le flot
lisse les moires du soleil sur le pierre.
De minces maisons se déplacent
autour de hauts portiques
et des échoppes de menuisier viennent à ras bord.
L'herbe pousse entre les dalles auprès des citernes.
Des femmes avancent derrière des colonnes.
Les nuages apparaissent dans l'eau,
le soir, à la lueur des lanternes.

Trois tours l'accompagnent, jamais les mêmes
en briques tendre et penchent.

C'est toujours la fête. Serait-ce vrai?
Songerait-il à pénétrer un secret?
Que va-t-il apparaître où s'édifie l'incroyable?
Un sang profond irrigue la cité, la soutient.
La scène ne s'enfonce pas encore.

Les rues s'incrument sur les places comme la nuit
sertit les boutiques. De ruelle en ruelle
un détour à la fin s'est élargi
en un vaste *campo* fermé.
Après de l'hexagone menu, l'homme
Qui porte un jugement et celui qui montre des étoffes
sont en place dans le cortège en marche par la ville.
Au long des canaux qui tournent, le spectacle s'enrichit
au plus désert *campiello* de la bonhomie d'un chat maigre
ou d'une frise de pigeons sur une corniche.
La bordure blanche à l'entour des fenêtres
comme sur la lingerie fine, les ogives
avec les demi-cercles en fronton,
tout est mesuré d'assises au faîte.
Le pavement décoré sur les parvis monumentaux
dirige le parcours.

Quel pouvoir oriente le voyageur? Où va-t-il?
 Quel chemin le conduit mieux qu'un autre?
 De grands apôtres blancs se dressent entre les toits.
 Qu'annoncent-ils en criant si fort? Auraient-ils peur?
 Par le désert d'un palais jamais vu
 de hauts tronçons s'empanachent dans la verdure.
 L'enfilade résonne parmi l'azur doré.
 Le canal entre dans la pièce d'apparat.
 L'action qui se joua brûle à nouveau:
 les arcs, les colonnes, avec les éclats et les rideaux
 tout s'évanouit, se relève différent,
 la beauté sans répit surgie, de quoi connaître
 la détresse où se confond l'excès de joie...

Des espaces campagnardes où les enfants courent.
 Les entrées, les sorties de l'eau partout.
 Les triomphes inscrits. Le jardin retiré.
 De la *Madonna del Orto* ou de *San Trovaso*,
 égaré toujours et toujours se confiant
 à l'imprévisible apparenté par l'alchimiste millénaire,
 serait-il entraîné où la mer s'élargit,
 dans les mouvements de la foule qui se compose
 au grand théâtre des Procuraties?

Mais là n'est pas l'amande et le secret joyau.

Il entre dans le vestibule, dans l'ombre.
 Il avance, attiré par le centre irradiant...

*Quel savoir se préfigure ici dans la splendeur?
 Quelle célébration perpétue, éblouie,
 les noces de la fierté de l'homme avec sa gloire?
 Les hauts globes se gonflent et les pierreries sourdent.
 La couleur secrète un prestige inconnu.
 Quelle couleur? Qui saurait dire l'innommable
 qui s'exhausse et qui change, qui s'éteint
 pour aviver la flamme unique.
 Est-ce le cèdre ou le cuir de Cordoue?
 Est-ce marbre ou ivoire qui s'attendrit,
 la ténèbre éclatant de l'énergie transmutatrice
 en l'or obscur de San Marco.*

Il a pris de la splendeur dans ses yeux.
 Qui pourrait l'y voir? Ils caressent les pigeons
 ou soupirent au pont des soupirs; ils sont au Lido.
 Ses yeux seuls qui rêvent et la ville où il vaque

avec son gondolier.

Il a disparu vers la gare du chemin de fer.
Il a posé son dernier turban sur Siméon Piccolo.
S'il est venu par ici jamais, qui le dira?

Venise-Paris, oct. 1956

Tombeau de mon père (1939-1952)

in A. Frénaud, *Il n'y a pas de paradis. Poèmes (1948-1960-)*, préface de Bernard
Pingaud, Paris, nrf *Poésie*, Gallimard, 1962, pp. 195-200
Dans la section *Tombeau de mon père* suivi de *L'office des morts* (1959)

Les morts sont toujours jeunes et la vie ardemment pâlit.

Mon père, depuis que tu es mort
c'est toi qui es devenu mon petit enfant.

Je te vois entouré des draperies funéraires,
conservant le patrimoine de fierté sur ton visage,
les pâtures et les bois étendus près de ton lit.
Et tu es incertain
parce que tu m'avais voulu éclairé selon ta loi.
Et je suis devant toi tout brouillé par la détresse.
Dans mes yeux troubles, une énergie
que tu ne sais peser.

Le plus noble regard qu'un homme ait laissé à un autre.
Et moi rongé par les bêtes, les rayons difficiles,
sans œuvre inscrite que d'avoir tout perdu.
Je n'ai pas de répondants que tu puisses accepter
et, moi-même, je ne suis pas sûr de mes témoins.
Un risible, un rêveur échoué, qui ne te l'aura dit ?
Avec ces paroles qui me sortent, des statues de vent.
Oscillant entre la facilité et l'impossible,
sans passer par les lieux où les hommes rompent leur pain.

Après tant d'années où je n'ai pas pu
à cause des larmes,
le jour est venu où, plus fort dans les périls,
j'ose m'avancer pour te rendre hommage
et devant toi me justifier comme j'en ai besoin.

Alors je me tenais isolé dans ma fureur,
sans bien distinguer entre la droiture sans entaille

et les vieilles armoires démantelées,
 agité parmi les tremblements et les perspectives
 contestables comme l'est un homme dans le désordre,
 à sa révolte plus d'insultes que de raisons.

Il y a si longtemps que j'ai refusé votre ordre
 et la croix qui le somme de dieu étendu,
 cadavre de gloire au malheur duquel
 il faut compatir pour qu'il nous console.

Mais Dieu n'est pas mort, il n'est pas, c'est moi qui meurs.
 Il naît, lui. Il n'en finira jamais de naître,
 non pas votre dieu mais un autre, inconnu,
 parmi l'agonie de notre vie respirant,
 parmi les frémississements et les rocs jusqu'aux nuages,
 celui qui ne prend pas de figure.

Celui-ci n'est pas facile à honorer. Il le faut.
 Je dois prendre part à son accomplissement.
 Je suis fait responsable par le temps.
 Sur notre terre. En danger. Seul.
 Il ne viendra de renfort que d'entre nous.
 Il n'y aura pas d'ascension.

Je n'en sais donner raison, mais je suis là,
 acharné à m'ériger à partir de mes bas lieux
 jusqu'à rompre ma consistance pour vivre en vraie vie.
 Je résiste de toutes les forces de mon opacité.
 Je dois me faire mon maître par la nuit, mon bourreau.
 Les épines, la couronne, tous les instruments sont à moi.
 Justifié, je peux l'être dans l'espace de ma journée,
 si de mon insuffisance je ne prends le parti.

J'ai peiné dans la peine des autres et dans la mienne.
 Dans le désert non désirable de l'amour,
 je me suis battu.
 Insatisfait jusque du bonheur, j'ai affreusement ri.
 Je me suis provoqué de cent manières.
 J'ai fléchi, j'ai fait face, je n'ai pas eu la force.
 Je suis vaincu. Je n'abandonnerai jamais.
 Je poursuis éclatant parmi mes vomissures.
 Cette sorte de victoire que je veux gagner,
 quand viendra la fin,
 j'aurai tenté du moins d'en marquer le prix.

J'ai dépassé le milieu de ma vie, j'ai persisté.

Ce que tous vous appelez l'ordre, notre échec,
à haute voix mensongère, légiférant
et qui tient, éternel encore s'il change,
je ne l'accepte pas plus que mon édifice tremblant.

Comment n'aurais-je pas cru au rêve de lutter ensemble?
C'était pour nous établir en harmonie.
Quand les grandes promesses retombées sur nous
en drapeaux méprisants
nous ont bafoués,
fidèle à l'homme sans plus l'espoir
de déjouer l'irréremédiable,
que reste-t-il de témoigner selon ses forces?

Que porté-je dans les mains qui sache bruire?
Quelle profonde musique
à laquelle seraient les hommes redevables,
assez douloureuse et resplendissante pour les émouvoir.
Mais qui saura m'assurer s'ils y retrouvent
notre tragique innocence, notre vraie bonté,
donateur dans l'incertitude.
Je ne veux justifier ma vie que par ma vie.
Je n'ai pas eu pitié de moi.
J'ai subvenu autant qu'il faut à ma fureur.
Fragile, inébranlable, portant toute ma charge
au long de l'impossible dessein.

J'ai repoussé la main des dieux :
je suis un homme digne de vivre.
Si notre lumière est froide, si je le sais,
alors je peux me réjouir.
Les oiseaux rient parfois, les visages embellissent.

Des yeux dans d'autres yeux, mille arbres ont grandi.
Je n'ai pas peur. La dignité impie a bon visage.
Je suis parmi les hommes dans l'inutile cargaison.
Je ne méprise aucun de ceux qui sont ici.
Il n'excèdera jamais mes forces
de respecter l'honneur des autres.

Ma vie toujours menacée
par la haine de moi toujours fraîche.
Les répités ne durent pas, le bonheur.
L'effort maintenu laisse incertain, m'affaiblit.
Et ceci qui ne m'importait pas, maintenant
m'importe, car j'approche.

Le plus noble regard
 qu'un homme ait laissé à un autre.
 Toi qui n'avais fait tort à personne, jamais,
 tu savais bien que j'essaierais de ne rien gâcher,
 si difficile que soit l'intégrité sans espérance.

Père perdu,
 je recevais de toi dans le temps où je m'opposais,
 mais peut-être le malheur était-il nécessaire
 que tu partes
 afin de me donner davantage,
 si nous n'acquérons rien que dans le regret
 ou par l'impossible désir.

Je n'ai pas cessé de me tenir avec toi.
 A chaque pas je te reconnais qui me guides,
 sur un chemin que tu n'as pas suivi,
 mon père unique, le seul compagnon paternel.
 O noblesse du cœur, haut soleil exemplaire,
 aux distances les plus lointaines réapparaissant,
 si l'on a une fois connu.

O père, c'est ma vie qui te garde en vie
 pour que tu l'éclaires.
 Tu disparaîtras quand je ne serai plus.

Toujours liés, nous deux. Jusque là on ne se quitte pas.

Va. Je ne suis pas indigne d'aller te rejoindre,
 là-bas où un homme n'en rencontre un autre
 plus jamais.

1939-1952

Ringraziamo gli eredi di Andrea Zanzotto e Mme Monique Mathieu Frénaud che ci hanno autorizzato a riprodurre le lettere di Zanzotto ad André Frénaud conservate nella Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

ⓐ Cher Monsieur,

à Conegliano, petite ville près de Venise, il y aura dans les jours 10 & 11 octobre prochain, une rencontre de poètes italiens et français. Le thème officiel est "Ce que je dois à la culture italienne" par les Français, et réciproquement pour les Italiens (une dizaine environ pour chaque nationalité), mais les interventions seront en réalité libres: le but véritable de cette table ronde est d'aider à la connaissance et à l'amitié entre poètes des deux pays. Donc aucune atmosphère "officielle", mais des conversations et... de bon vin! Entre les Italiens il y aura à Conegliano Montale, Valeri, Luzi (et aussi, entre les critiques, ~~Vicari~~ ^{Ami} ami et ~~vaino~~ ^{Ami} ami Vicari), entre les Français, Rousselot, Mounin, Lescure, etc.

On offre aux participants l'aubergement et un remboursement de frais de Lit. 50000. Je pense que vous avez déjà eu l'invitation du Comité, et je vous prie, cher monsieur, au nom de celui-ci, de vouloir nous écrire bientôt; avec l'espoir que votre réponse sera affirmative. Avec les vœux de ma haute considération

2/9/51

A. Zanzotto
Andrea Zanzotto
Pieve di Soligo (Treviso) IT

10-2-1961

Cher André Frenaud,

Vicini m'envoie votre adresse et seulement aujourd'hui je peux vous remercier des livres, de vos poèmes que j'ai bien reçus et lus avec la plus vive participation. J'ai aussi vu Keats sous traités et j'attends à ce propos des instructions de Sereni et de Schiviller.

Une autre chose: dans les trois jours 29 avril 1 mai ^à Cortina (organisé par le Lyons Club local) une rencontre entre poètes italiens et roumains. Les organisateurs aimeraient aussi avoir ici la présence de trois poètes ^{français} qualifiés et j'ai fait votre nom. En vous invitant très vivement je vous prie aussi de bien vouloir signaler deux autres poètes à qui cette rencontre pourrait intéresser et que nous inviterions. On offre l'hospitalité ~~entièrement~~ et un remboursement frais de 3000 lire. J'espère bien que vous pourrez

FND C 809/21

être avec nous et vous prie d'un mot le plus vite possible.
Avec mes sentiments les plus amicaux et l'espoir de vous connaître
en personne -

Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Treviso)

Italie

le 30 mars 1961

ⓐ Cher André Fernand,

Je vous remercie au nom aussi des organisateurs de la rencontre de Combray, d'avoir ~~accepté~~ accepté leur invitation. Vous recevrez dans peu l'invitation "officielle". On aurait invité bien d'autres soit d'origine soit de naissance, dont ici on garde un souvenir très amical, mais on a déterminé d'inviter des personnes qui n'ont pas été présents à l'autre rencontre. On me dit que, d'une seule origine romaine, Tristan Tzara a été invité. Je vous prierai de faire un mot à Guillevic ou à Tardieu et de vouloir m'en écrire. Je ne les connais pas et je crois qu'il est plus poli de ne pas leur écrire directement. Et vous prie d'excuser ce (de) remerciement un peu des 27-30 avril et le 1^{er} mai).

Je vous de recevoir de Sherwin les indications dont j'avais besoin pour choisir vos pièces à traduire et je me mettrai vite au travail, et bien vite.

Avec mes sentiments les plus amicaux

Andrea Zanzotto
Pieve di Soligo (Treviso)

INCONTRO SCRITTORI ROMENI - FRANCESI - ITALIANI
CONEGLIANO

(61)

Egregio Signore

La preghiamo voler accettare l'unito ^{importo} ~~assegno~~ a titolo di rimborso spese viaggio.

La ringraziamo vivamente di essere intervenuta e nella speranza di poterla avere ancora nostra gradita ospite, accolga i nostri cordiali saluti.

Il Comitato Cittadino
Jouy

⑤ Mon cher Frenaud,

Je reçois votre lettre et bien volontiers enverrai mes traductions à Vigorelli. Malheureusement je ne trouve plus "Brinkens", qui du reste n'était pas la meilleure. Mais avant d'envoyer ces textes, je vous prie de me donner quelques explications:

En "Haineusement mon amour la poise", on lit "comme une grosse femme qui boit", - cette expression "grosse femme", doit-on l'entendre comme "femme enceinte" (gravida) ou tout simplement "femme grasse, grande"?

en "Days perdus" (le texte manuscrit) doit-on lire "la veuve sort de l'épicerie", ou "le veuf sort de l'épicerie"? "Le matin" - doit-on entendre simplement "celui qui a été mort"?

Si je peux exprimer mon opinion: je trouve fautive les modifications que vous avez apporté à ce texte, sauf l'avois supprimé les points devant "il y avait", et après "il faut dormir" et "arrêtaient la cascade". Le point coupe trop brusquement un tableau qui est tout suspendu.

Pour "Le bœuf à Venise": ce poème est beau et je suis prêt ~~entièrement~~ à le traduire. Mais je trouve que le poème pour la mort de votre père est beaucoup plus profond et j'oserais le traduire dès que j'aurai un peu de temps libre (en septembre peut-être).

Nous tous nous regrettons votre absence de Courmayeur et espérons que la prochaine année vous pourrez être là. J'ai eu beaucoup de plaisir de connaître Georges Limbour, l'ami que français préfère, cette fois. Il est bien aimable.

J'attends donc votre retour par retour de courrier et je vous salue bien amicalement.

Votre
Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo (Trevise)
1-6-1963

NOTE SU UN CRITICO E TRADUTTORE DI ÉLUARD

Leonardo Manigrasso

Se si fosse chiamati a ricostruire il dialogo istituito da Zanzotto con la testualità éluardiana – dialogo da intendersi sotto molteplici forme: dalla citazione esplicita all'allusione, dal referto critico alla traduzione – occorrerebbe probabilmente segnalare due momenti di particolare intensità dell'incontro, due apici in un panorama comunque assai continuo nei decenni. Il primo fra questi è quello – per così dire – della scoperta e dell'assimilazione, riferibile già all'altezza degli anni Quaranta e delle prime raccolte di versi, caratterizzato dalla considerevole accoglienza nella sua poesia di prestiti sintattici e lessicali; un fondo intertestuale sul quale esiste ormai un insieme di studi piuttosto folto, a partire dalle note capillari alle *Poesie e prose scelte* di Stefano Dal Bianco, che riconduce alla partitura paratattica, alla debolezza dell'interpunzione e al ricorso diffuso all'analogismo i sintomi più riconoscibili nella prima produzione di Zanzotto della frequentazione dell'autore. Nel quadro dell'epoca, d'altronde, Zanzotto si poneva in esplicito accordo con alcuni indirizzi dominanti della poesia del tempo che, allo stesso modo, facevano di Éluard un nome essenziale della propria geografia culturale. Il secondo momento di forte convergenza fra Zanzotto e il poeta francese, situabile all'altezza dei primi anni Sessanta, è invece scandito dall'esigenza di una risistemazione storica e di un bilancio critico, cui fa da non casuale correlativo un corpo a corpo con i testi finalmente esplicito.

Tralasciando in questa sede di rinnovare l'attenzione sull'accertamento puntuale delle tracce lasciate dalla poesia di Éluard nei testi di Zanzotto, nel presente contributo l'obiettivo sarà piuttosto quello di mettere meglio a fuoco alcune prerogative critiche e traduttive che caratterizzano l'attività dell'autore veneto, cercando in particolare di inscrivere la vicenda all'interno della fortuna éluardiana in Italia negli anni Quaranta-Sessanta. Un'operazione, questa, autorizzata dall'esistenza in quegli anni di almeno due grandi modelli interpretativi, certamente frequentati da Zanzotto, che si susseguono nel tentare una lettura organica di Éluard, offrendone al contempo un'esperienza non episodica di traduzione.

Negli anni Quaranta la ricezione in Italia della poesia di Éluard è senz'altro debitrice della folta attività critica e traduttiva svolta in ambito ermetico¹, dove l'analogismo surrealista – sia pure un analogismo temperato, fortemente letterario – fu eletto a referente obbligato della propria costellazione poetica. A dedicare attenzioni non occasionali alla poesia di Éluard sono stati in particolare due esponenti di spicco come Piero Bigongiari, responsabile non solo di diverse traduzioni lungo la sua carriera ma anche estensore di densi saggi critici dedicati all'autore, e il veneto Leone Traverso, traduttore per antonomasia della compagine ermetica e figura determinante per il primo Zanzotto, grazie soprattutto alla sua opera di studio e divulgazione di poeti di area tedesca². La lettura offerta dagli ermetici è senz'altro stata di tipo «assimilatorio», ossia volta a integrare pienamente la poesia di Éluard nelle coordinate ideologiche del movimento. Esemplare, in tal senso, l'analisi del poeta francese fornita da Bigongiari in una serie di contributi scritti fra il '39 e il '47 ed usciti su periodici come «Prospettive» e «Letteratura», oltre che su «Nuovo Corriere», per essere poi variamente ristampati³. In essi Bigongiari legge Éluard protagonista di una sorta di 'romanzo assoluto', in cui le realtà evocate nella sua poesia si pongono in un vuoto «senza incarichi»⁴, come immagini di una lirica «senza tema»⁵ (ancora in linea con il mito ermetico della poesia 'disobbediente'); in essa si realizza la «riduzione del

¹ La prima raccolta monografica di testi éluardiani in Italia è stata l'edizione delle *Poesie*, a cura di Gennaro Masullo, Leone Traverso e Aldo Camerino, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945. Più nello specifico, presso gli ermetici Éluard fu tradotto già nel '38 e su finire del '39 da Leone Traverso, quasi il traduttore ufficiale della *societas* fiorentina, poi nel '40 da Alessandro Parronchi (*Défense de savoir*, «Prospettive», IV, 3, marzo 1940, p. 10) e da Bigongiari (quattro testi *Da «Capitale de la douleur*, in «Corrente», III, 6, 31 marzo 1940), mentre nel '41 – su «Prospettive» – sarà la volta ancora di Traverso e di Curzio Malaparte; di qualche anno successivo, nel '45, anche un componimento riconducibile alla mano di Oreste Macrí (*Sulla curva dei tuoi occhi*, in «Vento del Nord», 4 agosto 1945, p. 3). Per una indagine sui rapporti – ma, quando è il caso, anche sulle distanze – fra la poesia di Zanzotto e quella degli ermetici, da un punto di vista non solo stilistico, cfr. almeno Tommaso Tarani, *La secolarizzazione del tu nella lirica del primo Zanzotto*, in «Otto/Novecento», 2, 2009, pp. 111-136.

² Sull'influenza esercitata da Traverso in Italia e su Zanzotto in particolare, specialmente per quanto riguarda la poesia di Hölderlin, cfr. Fernando Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Ferdinando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, [pp. LI-XCIV], p. LX: «E bisogna osservare che la prospettiva romantica di Hölderlin rischia di essere diversamente intesa, per chi non sia in grado di leggere il testo nell'originale, se il traduttore sarà il solito Vincenzo Errante piuttosto che Leone Traverso, il quale è in grado di unire rigore filologico a una viva sensibilità poetica. Traverso è il grande demiurgo dell'incontro dei poeti di quegli anni con la grande poesia europea, soprattutto tedesca, ma è un capitolo della nostra storia letteraria non ancora sufficientemente studiato».

³ Questi saggi degli anni Trenta e Quaranta sono oggi raccolti in Piero Bigongiari, *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968.

⁴ P. Bigongiari, *Éluard dalla bellezza amara alla verità pratica*, in P. Bigongiari, *Poesia francese del Novecento* cit., p. 66.

⁵ Ivi, p. 67.

fenomeno alla sua intensità emotiva e alla sua numerosità e nello stesso tempo nell'abbandono da parte di esso della sua volontà particolare nella volontà totale di cui esso è solo un accento»⁶: in questo consiste la 'purezza' della poesia di Éluard sulla quale gli ermetici hanno tanto insistito, la cui portata rivoluzionaria tanto più poteva essere efficace «quanto più distaccata dalla prassi»⁷. È una chiave di lettura largamente rappresentativa delle modalità ricettive dell'ambiente fiorentino, che dunque accolse Éluard in modo 'selettivo', sacrificandone di fatto la componente politica e marxista, considerata da Carlo Bo alla stregua di un vero e proprio «atto di tradimento»⁸, a profitto della sua vocazione analogica e della celebrazione del mito surrealista dell'immaginazione liberata.

L'altro grande modello di riferimento che abbia espresso un programma realmente organico di studio e traduzione della poesia éluardiana è quello cui ha dato vita Franco Fortini⁹ a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta. Un'opera che, pur rivelandosi inattesa debitrice sul piano stilistico del sistema formale messo a punto dai 'rivali' dell'ambiente fiorentino, si è proposto in modo dichiaratamente alternativo, sul piano interpretativo ed ideologico, alla lezione ermetica¹⁰. Secondo Fortini la poesia di Éluard, lungi dal costituirsi come canto di grazia e spontaneità, come esaltazione della totalità dell'esperienza amorosa – le topiche insomma alle quali il pubblico dei lettori ormai ne associava automaticamente il nome –, tendeva invece a formalizzare nelle proprie spire paratattiche un segreto antagonismo¹¹. Una duplicità per lo più soggiacente, già che polarizzata su un termine esplicito e ricorsivo da un lato, e su un altro solamente accennato, sottinteso nell'orizzonte di senso éluardiano. Il termine esplicito rinvia al tema dominante dell'aspirazione alla felicità, al *bonheur sans limites* riconosciuto dal traduttore come argomento dominante dell'opera del poeta

⁶ Ivi, p. 82.

⁷ P. Bigongiari, *Éluard un classico*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 243.

⁸ Carlo Bo, *Bilancio del surrealismo*, in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. 914.

⁹ Sui contraddittori rapporti fra Zanzotto e Fortini, veri e propri amici-rivali, si veda Andrea Cortellessa, *Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in Andrea Zanzotto, *Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 97-129.

¹⁰ Franco Fortini, *Premessa a Il ladro di ciliegie e altre versioni*, Torino, Einaudi, 1982, p. V: «Nel 1945 e 1946, a Milano, si traduceva moltissimo, imprese selvagge e approssimative che potrebbero venir studiate non senza profitto. Nella disputa pro e contro Aragon e Éluard – che era anche di politica culturale della sinistra – subito ai miei occhi il primo ebbe la peggio, sebbene ne avessi volta in italiano qualche composizione. Il nome di Éluard suonava allora, come quello di Picasso, avanguardia eroica e la sua poesia degli anni Trenta giovava comunque rivendicarla contro il testo espurgato che di lui ci era stato proposto prima della guerra dai novecentisti prudenti e dagli ermetici».

¹¹ F. Fortini, *Nota per l'edizione 1966*, in Paul Éluard, *Poesie*, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica, Torino, Einaudi, 1966, p. V: «Quasi nessuno fra i poeti del Novecento, con l'eccezione di Majakovski, mostra però, ancora oggi, tanta duplicità sotto un'apparenza tanto unitaria».

francese. Ma proprio la serialità del tema e la sua presunta esclusività implicano di per sé il sintomo di un fallimento, già che il tentativo ossessivo di intensificare la circolazione del 'flusso' amoroso e di amplificare l'esperienza della felicità allega in sé – sia pure discretamente – un controcanto di dissipazione che consente di far scrivere a Fortini che, di Éluard, «quel che ce ne rende sempre viva la voce è l'incrinatura di infelicità e di sconfitta che la percorre»¹². In questa prospettiva persino la sua tipica assenza di punteggiatura e la conseguente circoscrizione dello spazio bianco intorno alla parola poetica, anziché costituirsi come dimensione di assolutezza e garanzia di autonomia verbale, tende piuttosto a consegnarsi all'interpretazione del critico come un divieto, una dannazione all'isolamento subita in seguito a un rifiuto, a una sconfitta; e «per questo la poesia di Éluard più sembra volerci parlare di felicità e vita e più, dai suoi margini bianchi, ci parla invece di annullamento e perdita»¹³. Da una parte dunque l'aspirazione a un «paradisus voluptatis»¹⁴ di grazia e spontaneità amorosa, dall'altra l'implicito scacco che l'accerchiamento dell'esistente comporta. Lo stesso fraseggio elencatorio si configura per Fortini nei termini di un 'rogo' del reale, e quanto più il canto sembra spiegarsi nella sua pienezza, tanto più nella poesia éluardiana si incidono i segni della disillusione e della sconfitta. Oltre a questo, ancora in aperta contraddizione con l'interpretazione ermetica del poeta, Fortini enfatizza il nesso fra letteratura e vita non nel segno della riassimilazione del piano empirico in quello trascendente dello 'spirito', ma – capovolgendo il vettore – in quello dell'azione, dato che – come scrive sulle funzioni della poesia – «il suo fine è la verità pratica». In tal senso

la poesia lavora per portare alla luce la coscienza profonda degli uomini e quindi ridurre le differenze che fra gli uomini esistono. Per questo si fa rivoluzionaria: la necessità storica e il meraviglioso della fantasia sono per essa una sola e medesima cosa. La poesia è, o dev'essere, utile. Azione e poesia sono finalmente reciproche. La poesia, come l'amore, è un concreto anticipo sulla rivoluzione¹⁵.

Prioritario, non a caso, in Fortini, il tema della democratizzazione del linguaggio poetico, che – da comandamento surrealista – deve cessare di darsi come prerogativa di una *élite* per farsi strumento ed espressione di una società più equa, nella quale le mediazioni formali ereditate dalla tradizione non esercitino più la funzione sostanzialmente conservatrice e classista che esse di fatto detengono (laddove, per intendersi, secondo Bigongiari la 'suppression de la mentalité ar-

¹² Ivi, p. VI.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Si veda l'introduzione di Fortini a P. Éluard, *Poesia ininterrotta*, Torino, Einaudi 1976 [1947], pp. V-VII, dal titolo *Éluard e il «paradisus voluptatis»*.

¹⁵ F. Fortini, *Introduzione a P. Éluard, Poesie*, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica, Torino, Einaudi, 1955, p. 19.

tiste' era da riferirsi piuttosto all'estinzione della prassi artistica nel suo aspetto di «momento mondano e freno all'*esprit*»¹⁶).

Se queste sono le componenti decisive dello spazio éluardiano in Italia, Zanzotto si muove in una sorta di zona intermedia che però, dal punto di vista critico, sembra attingere i propri fondamenti dalla tradizione ermetica, che radicalizza il motivo dell'autonomia creativa, della spontaneità della poesia, della celebrazione della *liberté* spirituale, rispetto alla reversibilità fortiniana della lirica nelle forme dell'agire pratico. In particolare è pienamente inscritta nella tradizione ermetica la critica rivolta da Zanzotto ad Éluard, anche in tempi recenti, per quella che fu l'«adesione incondizionata al marxismo, che non era conciliabile con la sua enorme libertà interiore»¹⁷. E tuttavia, a dispetto della prossimità ai modi di lettura ermetica, sul piano dell'effettiva pratica di traduzione ad agire sulla scrittura di Zanzotto, anziché l'unilinguismo selettivo cui ricorrevano traduttori come Traverso, sarà piuttosto l'esempio dato da Fortini, come correttamente messo a referto da Silvia Bassi¹⁸.

Una indagine sulle chiavi critiche impiegate da Zanzotto nei confronti della poesia di Éluard passa dai due contributi monografici dedicati all'autore, entrambi risalenti al 1963: *Ricordo di Paul Éluard*, uscito su «Terzo programma»¹⁹ e comprensivo di quindici traduzioni presentate senza l'originale a fronte, ed *Éluard dopo dieci anni*, in «Questo e altro»²⁰. In questi due saggi, certamente pensati per un pubblico non necessariamente specialistico, la prossimità con le forme della ricezione ermetica non è data solamente sul piano delle coordinate analitiche, ma anche nella natura 'solidale' della lettura critica, volta cioè ad individuare e valorizzare alcune prerogative dell'opera di Éluard che in qualche modo circolarmente si consegnano (al poeta stesso quanto ai suoi lettori) come strumenti utili all'interpretazione del proprio operato poetico. Non che Zanzotto si limiti, certo, con questi consuntivi, a parlare di sé per interposta persona: al contrario, è anzi vero che Zanzotto riconosce, all'inizio degli anni Sessanta, un certo allontanamento del peculiare «entusiasmo» di Éluard dalla sensibilità contem-

¹⁶ P. Bigongiari, *Éluard dalla bellezza amara alla verità pratica* cit. p. 65.

¹⁷ Cfr. Giulia Grata, *Note su Zanzotto lettore francese. Con una intervista inedita*, in «Testo», XXXV, 67, gennaio-giugno 2014, p. 89.

¹⁸ Silvia Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale – Indirizzo Italianistica, coordinatore del Dottorato prof. Pietro Gibellini, tutore prof. Silvana Tamiozzo Goldmann, Università Ca' Foscari, 2009-2010, p. 236: «Le traduzioni éluardiane più importanti, con le quali Zanzotto si è probabilmente confrontato, sono probabilmente quelle di Franco Fortini: *Poesia ininterrotta* (1948) e *Poesie* (1955) [...]. È probabile dunque che la mediazione delle versioni di Fortini abbia agito in parte nell'accostamento di Zanzotto a Éluard». Vedi: <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1068/Tesi%20Dottorato%20Bassi.pdf?sequence=1>> (04/2017)

¹⁹ A. Zanzotto, *Ricordo di Paul Éluard*, in «Terzo programma. Quaderni trimestrali», 1, 1963, pp. 233-249.

²⁰ A. Zanzotto, *Éluard dopo dieci anni*, in «Questo e altro», 3, marzo 1963, pp. 69-71, poi in A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 115-121.

poranea; ma non possono essere sottovalutate in Zanzotto certe flagranti concomitanze fra il discorso critico sull'autore e alcune importanti occasioni auto-esegetiche. È già stata segnalata²¹ la coincidenza di temi ed espressioni, talvolta fino all'estremo del calco letterale, fra il noto *Autoritratto*²² di Zanzotto, che ambisce a farsi giustificazione del proprio scrivere in versi, e gli scritti saggistici sulla poesia di Éluard. All'interno di questi bilanci si radicano infatti miti propriamente zanzottiani; il riferimento è in particolare a due temi specifici: quello del tentativo esemplare di rimozione del dato storico da un lato – un elemento che si attesta a fondo nelle trame di *Dietro il paesaggio*, come segnalato da Dal Bianco²³ – e quello relativo alla poetica della «lode» dall'altro. La lode, parola chiave del lessico zanzottiano, è da intendersi qui come movente primo della vocalità, di origine quasi infantile, come estroversione di gioia irrazionale ed espansiva dell'esistente che nomina se stesso: è un movimento euforico del linguaggio che sintetizza e genera nuova realtà, un impulso amoroso originale che Zanzotto pone alla fonte della propria scrittura in versi e di cui Éluard (almeno fino all'episodio devastante della morte di Nusch) ha dato cittadinanza esemplare nei propri versi, continuamente rivendicando «il diritto della vita ad autoproclamarsi»²⁴. Ne è derivato, secondo Zanzotto, il concreocere di un canto

²¹ Per la segnalazione di questa ricorrenza di motivi fra gli scritti su Éluard e questo testo si veda G. Grata, *Note su Zanzotto lettore francese* cit., pp. 77-94.

²² A. Zanzotto, *Autoritratto*, in «L'Approdo», giugno 1972, poi in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1206-1210. Cfr. il seguente passo: «Ricordo, inoltre, la profondità di certi stati d'animo così ricchi che ancora oggi quando il mio pensiero si avvicina ad essi può attingervi qualcosa, stati di fertilissimo stupore nei confronti di quella che è la natura, il paesaggio, il vivente, tutto ciò che mi circondava [...]. Di là sono venuti per me i fantasmi più insistenti che mi hanno spinto in direzione della poesia. E a questo punto devo ribadire che a mio parere la poesia è, prima di tutto, un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo "in quanto esiste". La poesia è una specie di elogio della vita in quanto tale proprio perché è la vita stessa che parla di sé (in qualche modo) a un orecchio che la intenda (in qualche modo); parla a suo modo, forse in modo sbagliato; ma comunque la vita, la realtà "crescono" nella lode, insieme generandola e come aspettandola. Ma attraverso la poesia non viene avanti soltanto una lode [...]; si profila un vero e proprio "collaudo" della realtà [...]. La poesia in un certo senso collauda la realtà, proprio collegandosi alla lode della realtà, che si fa tanto forte da diventare prova di resistenza, prova di valore. Naturalmente tutto questo può sembrare connesso anche a forme di narcisismo e di "consolazione" autistica, in quanto colui che si pone in simile atteggiamento di fronte alla realtà non terrebbe conto dell'interiorità e delle situazioni degli altri uomini, di coloro che stanno intorno a lui; ma, se è vero che Narciso è il modo primo di apparire dell'esistenza a se stessa, tende poi a superarsi fondando qualche cosa di diverso. E su questa primordiale autoconsolazione "molto" ci sarebbe da dire: essa è il "molto", l'abbondare. Tale monologo infatti anela ad aprirsi in colloquio, così appunto come la pura e semplice lode tende a trasformarsi in collaudo che può e deve servire a qualcuno, a tutti, a tutto».

²³ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alla poesia*, in A. Zanzotto, *Poesie e prose scelte* cit., p. 1399: «la raccolta d'esordio di Z., come si legge nella nota all'edizione originale, "comprende liriche scritte tra il 1940 e il 1948, in gran parte inedite". L'esperienza della guerra vi lascia tracce troppo esigue per non denunciare un tentativo di rimozione non solo della storia ma dell'elemento umano che di questa è il motore imprescindibile».

²⁴ Queste brevi citazioni sono tratte da A. Zanzotto, *Éluard dieci anni dopo* cit., pp. 116-117. Si trascrivono ad ogni modo alcuni passi del saggio particolarmente affini alla citata *Autopresenta-*

teso «oltre il flusso temporale», caratterizzato da una «stabilità anulare» che ha posto «le condizioni per la chiusura di un circolo perfetto»: un circolo che insomma sembra escludere la trama implicitamente dialettica evocata da Fortini, per ricondurre a pieno l'esperienza di Éluard nel solco dominante della tradizione petrarchesca (stilisticamente e idealmente) «sia nella luce pura della sicurezza, sia nella crudezza di un dolore che trova la via del superamento nel senso di un più alto dovere da compiere verso tutti gli uomini, dovere a cui la stessa sua donna sembra incitare il poeta, perché anch'ella devota ai supremi valori della giustizia e della libertà»²⁵.

Ecco però che se il critico si colloca in un'area interpretativa affine alle categorie di lettura ermetiche, lo Zanzotto traduttore raggiunge esiti estremamente diversi. Gli ermetici, come noto, si sono mossi in ambito traduttivo in modo piuttosto organico, estendendo a questa declinazione della loro attività la *koinè* stilistica cui hanno dato vita nei loro versi. Questa transitività stilistica dalla poesia 'di primo grado' alle versioni è stata resa possibile dall'incardinarsi su queste strategie formali di una precisa ideologia della funzione poetica. Come noto infatti gli ermetici, rifiutando ogni lettura di ordine storicistico della poesia, hanno predicato una sorta di assoluta e paradossale contemporaneità della lirica, all'insegna di un principio secondo il quale «la poesia è il più profondo sforzo di liberarsi, in lievi parole, dalla storia» (Traverso²⁶); in quest'ottica, la poesia acquisisce una sorta di statuto metastorico, in quanto universale spirituale non condizionato dai piani minori dei «fatti, gli avvenimenti, la storia: insomma tutto ciò che essa aveva accuratamente scartato e rifiutato», secondo la definizione di Bo²⁷. Proprio questo mito dell'universalità della lirica, che fra l'altro implicava come corollario la svalutazione dell'idea, già crociana, dell'intraducibilità della poesia, si è ripercossa sul piano stilistico nel conferimento alle traduzioni ermetiche di un regime linguistico altrettanto 'atemporale'; un obiettivo perseguito attraverso il ricorso sistematico alla sovraindividualità delle forme e dei metri istituzionali – con primato assoluto dell'endecasillabo, talvolta anche a prezzo di sensibili rinegoziazioni dei livelli semantici – e l'investimento di un patri-

zione: «Éluard non ha mai esitato a rappresentare se stesso come il poeta dell'amore, ha fin dall'inizio identificato con l'amore la poesia, la costruzione della verità. La poesia si sviluppa secondo la figura di onda inesauribile appunto come il "pensiero dominante" che "sempre rampolla" nella mente: ed è qui l'immagine della realtà in una sua possibile "calda" autoedificazione nel suo essere fiamma che è e dà luce, si alimenta del mondo e lo crea. La *poésie ininterrompue* che così spesso si ritrova in Éluard, è l'espressione più adeguata dell'entusiasmo amoroso che sente di non aver mai abbastanza detto le proprie ragioni, è quel rinnovarsi che elabora il suo oggetto e aggiunge un'ulteriore abbondanza alla foltissima e screziata immagine del mondo. Appena enunciata una verità, questa lode, questo "blason" subito ne cerca un'altra, accumulando conquiste, allineando definizione a definizione, in un percorso che teoricamente potrebbe non avere mai fine».

²⁵ A. Zanzotto, *Ricordo di Paul Éluard* cit., p. 248.

²⁶ Leone Traverso, *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942, p. XIII.

²⁷ C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, poi col titolo «Firenze vuol dire...», in *Letteratura come vita* cit., p. 195.

monio lessicale sedimentato nei secoli in cui più viva è stata l'eredità petrarchesca, posta alla fonte dell'intera tradizione lirica europea (oltre che, certamente, dell'avventura éluardiana...). Ne è derivato un folto patrimonio di traduzioni ascrivibili a un registro lessicale medio-sublime, estremamente selettivo, che ha fatto parlare lo stesso Fortini di un'«aria di famiglia»²⁸ ravvisabile fra le versioni ermetiche, accomunate da questo sforzo di assimilazione del differenziale linguistico a una norma comune.

Lo Zanzotto del 1963, anno delle quindici traduzioni éluardiane e fresco dell'esperienza delle *IX Ecloghe*, a dispetto delle affinità interpretative di fondo, ha ormai capovolto di segno la riflessione sui rapporti fra soggetto e linguaggio degli ermetici degli anni Quaranta, per i quali la relazione fra poesia e coscienza era naturale e spontanea²⁹, la forma «trasparente»³⁰. È tuttavia evidente come nella tipologia testuale della traduzione non sia possibile cercare i frutti estremi del suo percorso, vista l'incidenza di molteplici fattori di conservazione stilistica: in primo luogo infatti la presenza di un testo-fonte costituisce di per sé un solido argine alla deflagrazione delle schegge linguistiche tipica dello Zanzotto di questi anni; in seconda battuta, è evidente che le intenzioni divulgative e informative dell'episodio traduttivo facilitino l'allestimento di versioni in cui i dislocamenti significativi siano il più possibile contenuti; ed ancora la tendenziale polimetria e il lessico «piano» di Éluard invitano cautamente ad un rapporto letterale, per quanto possibile, fra la traduzione e l'ipotesto. Nonostante queste condizioni, esiste comunque nelle traduzioni éluardiane di Zanzotto un sottile sottosistema di «faglie» che le attraversano: non potendo infatti più essere praticato

²⁸ Cfr. F. Fortini, *Il Rilke di Giaime Pintor*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie, tradotte da Giaime Pintor*, Torino, Einaudi, 1995, poi in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 1320.

²⁹ Cfr. le riflessioni sulla «naturalità» dell'endecasillabo, poi recuperate da diversi esponenti dell'ermetismo, formulate da Giuseppe Ungaretti, in *Difesa dell'endecasillabo*, in «Il Mattino», 4-5 marzo, 31 marzo-1 aprile, 19-20 aprile 1927, poi in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, prefazione di Carlo Bo, Mondadori, Milano 1974, p. 165: «Senza dubbio convenzioni [formali]. Ma ritengo che in quelle convenzioni operino sovrane leggi, il segreto della natura». Il saggio fu pubblicato, incidendo a fondo sull'estetica ermetica, anche su «Corrente».

³⁰ Cfr. Piero Bigongiari, *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerrini, 1989, p. 39: «il tempo non lasciava altra speranza che nei gesti più assurdi, nelle più occulte testimonianze di un io che cercava la moltiplicazione del proprio essere nella fraternità universale della poesia, al di là delle frontiere dove per noi non esisteva un nemico, ma un fratello. Il nemico, se mai, era in noi, nell'accettare una separazione che non potevamo ammettere, imposta dalle ragioni di una politica di potenza e sopraffazione. Era insomma la ricerca delle ragioni della scissura del linguaggio universale dell'uomo, quale quello della poesia, e il modo forse di trovare un risarcimento nel risalire a monte del divaricarsi di ogni linguaggio, fino a toccare nella sua primigenia poliedricità la causa naturale del suo folgorante nucleo. Era insomma un discorso sulla trasparenza della forma in se stessa perseguita nella molteplicità formale delle proprie manifestazioni storiche. Tanto è vero che per me tradurre è un atto primordiale».

il monotonalismo ermetico, ecco che nel corpus zanzottiano si attestano invece veri e propri sbalzi linguistici che non hanno eguali nelle traduzioni precedenti, comprese quelle di Fortini. Si tratta in particolare di improvvise escursioni iperletterarie che increspano la superficie dei testi in termini estremamente diversi dagli investimenti arcaizzanti reperibili nelle versioni ermetiche. La letterarietà infatti, che per gli ermetici aveva una funzione di liberazione impersonale dalla storia privata, partecipa in Zanzotto alla tipica raccolta e messa in collisione nella sua poesia di materiali straniati, di linguaggi ridotti a convenzioni verbali che dell'io, sempre più pronomi indebolito a una funzione puramente grammaticale, non possono più raccontare niente. Se dunque l'urto dei significanti e lo svuotamento dei codici sono ormai documenti che replicano la disgregazione psichica del soggetto, il mito dell'immediatezza ermetica è ormai definitivamente sfaldato, così come non può bastare «la *facilità* leggera e impetuosa a un tempo che caratterizzano l'*animus* poetico éluardiano»³¹ a rucicare gli strappi che il linguaggio zanzottiano – sul filo del sopraggiunto trauma identitario – ha ormai incorporato: la categoria della mediazione, insomma, su cui a lungo aveva indugiato Fortini, è ormai al centro anche dell'officina zanzottiana. E anzi forse proprio quest'uso non sistematico, ma strategico di costrutti o punte lessicali preziose, 'fuori registro', per così dire, rispetto a quello altrimenti medio dominante nei testi, è forse la cifra più riconoscibile, ad uno sguardo d'insieme, delle traduzioni di Zanzotto. Scorrendo i testi è possibile infatti passare in rassegna alcuni casi esemplari: «Chimerica è la forma del tuo cuore / e al mio desio perduto l'amore tuo somiglia» (*La tua chioma d'aranci nel vuoto del mondo*), dove l'irruzione della tessera stilnovistico-petrarchesca (coniugata ad iperbato) costituisce forse il più clamoroso salto fra codici reperibile nel corpus zanzottiano (si veda, in confronto, la proposta di Fortini di cui è replicato identico il primo verso: «Chimerica è la forma del tuo cuore / E al mio desiderio perduto il tuo amore somiglia»); «t'amo per cantare / il mistero onde amore mi libera e mi crea» (*Quella di sempre, tutta*); «onusta di frutti leggeri alle labbra...» (*Io non sono solo*); «incido sulla roccia l'astro delle tue forze / solchi profondi ove germinerà la beltà del tuo corpo» (*Abbiamo compiuta la notte*); «le sue carezze erano sì leggere / che viali zampillavano / a ogni istante da esse» (*Giardino perduto*); «e per illuminar l'amor mio la mia vita» (*Per un compleanno*) «e il calore trionfo avrà sugli egoisti» (*Detto con la forza dell'amore*). Una simile campionatura è tanto più significativa quanto più il tessuto in cui si inscrivono queste punte di letterarietà – per lessico o per la radicale alterazione dell'*ordo verborum* – si rivela assai meno teso e concentrato di quanto avvenga per le traduzioni di Fortini, che tende assai più di frequente a innalzare il registro dei suoi testi, in particolare tramite le numerosissime inversioni della sintassi, di per sé consequenziale, degli ipotesti éluardiani, cui si accompagna d'altronde la persi-

³¹ A. Zanzotto, *Ricordo di Paul Éluard* cit., p. 234.

stenza di modi stilistici che furono propri dell'ermetismo, come ormai ampiamente messo in evidenza dalla critica³². Modi ermetici che assai più di rado si ritrovano ormai nelle traduzioni di Zanzotto, che ridimensiona nei suoi testi gli aspetti declamatori e 'poetizzanti' rispetto ai traduttori precedenti (e in tal senso si potrebbe forse affermare che laddove un traduttore come Traverso praticava nelle sue versioni una sorta di petrarchismo organico, quello di Zanzotto è, per così dire, un petrarchismo dissonante).

È opportuno notare come questa letterarietà disallineata non sia comunque prerogativa delle sole traduzioni éluardiane, ma che si presenti come prassi strutturale, intrinseca al tradurre zanzottiano. Lo conferma una verifica sul restante corpus traduttivo dell'autore: si veda, a titolo di esempio, la versione di *Sur le chemin de la mort* di Michaux, pubblicata da Zanzotto pochi anni prima delle pagine su Éluard, nel 1960³³. Ebbene, laddove il testo francese ai vv. 9-12 recitava: «Elle eut alors ce si gracieux sourire de toute jeune fille / Qui était vraiment elle / Un si joli sourire, presque espiègle; / Ensuite elle fut prise dans l'Opaque», Zanzotto traduce inducendo il medesimo smottamento stilistico in un tessuto altrimenti privo di asperità: «Ed ebbe allora quel sì gentil sorriso, / sorriso di fanciulla giovanissima, / che veramente era lei, / un così bel sorriso, presoché birichino: / poi rimase presa nell'Opaco». Il sensibile scarto linguistico del primo verso citato rispetto al resto della traduzione risalta ancora di più se messo a paragone con altre traduzioni dello stesso componimento, assai più omogenee da un punto di vista tonale, offerte da traduttori di estrazione eterogenea come Luzi («Ebbe allora quel sorriso leggiadro che ha ogni giovinetta, / che era proprio lei, / tanta grazia in quel sorriso, un sorriso quasi furbo. / Poi fu presa nell'Opaco») e Nelo Risi («Lei ebbe allora quel sorriso così grazioso, / di ragazza / Davvero tutto suo / Quel sorriso così grazioso, quasi impertinente; / Dopodiché fu rapita nell'opaco»). Ma, certo, non poteva essere altrimenti: era inevitabile infatti che Zanzotto trasmettesse alle sue traduzioni quel 'sisma' linguistico di cui ormai era epicentro la sua poesia, nelle cui trame – prendendo a prestito le parole dell'autore stesso – «tutti questi discontinui mondi degli idiomi necessitano, per contraccolpo, di entrare in confronto, di presentarsi come diversità reciproca e di venire frantumati in continuazione, di essere ridotti in scintille»³⁴; Zanzotto traduce dunque appiccando scintille ai suoi testi: una posizione traduttologica singolarissima nel Novecento, capace di contemplare intenzionalmente ed anzi predicare la forzatura della coesione tonale del testo di

³² Cfr. sull'argomento il fondamentale lavoro di Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Pisa, Pacini-Fazzi, 1992.

³³ Henri Michaux, *Testi scelti*, tradotti da A. Zanzotto, in «Il Caffè politico e letterario», VIII, 6, giugno 1960, pp. 30-36.

³⁴ A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni (a cura di), *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Congresso, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, Roma, Bulzoni, 1991, p. 476.

arrivo, generalmente uno degli indici convenzionali di valutazione di una 'buona traduzione'; in questo caso, neppure il mito della spontaneità éluardiana del linguaggio, pure a dispetto degli obblighi di (sempre presunta) 'fedeltà' alla lettera del testo-fonte, ha potuto darsi come fattore di 'reintegrazione' della scrittura di Zanzotto.

andrea zanzotto

essais critiques

traduits de l'italien et présentés par Philippe Di Meo

en lisant en écrivant



josé corti

NON TRADUTTORE MA TRADOTTO.
ZANZOTTO FRA SCRITTURA E TRADUZIONE

Giorgia Bongiorno

La poesia è destinata a non essere mai veramente universale perché la stessa poesia non può riversarsi in un diverso significante. Tutte le lingue hanno un nucleo dal quale qualcuno può ricavare la poesia, però le poesie nascono e muoiono nella stessa lingua¹.

Così Andrea Zanzotto a Silvia Bassi il 29 gennaio 2009, nel terzo incontro di una serie di conversazioni che approfondiscono a varie riprese la questione della traduzione. E in questa affermazione così perentoria (più jakobsoniana che crociana), ripetuta varie volte dal poeta, in diversi contesti, in forme più o meno simili, è forse possibile trovare una prospettiva, o quantomeno una direzione, per impostare una riflessione su Zanzotto traduttore. Nella convinzione che l'ottica più utile per esaminare le prove traduttorie del poeta di Soligo sia quella di comprendere innanzitutto la funzione e la presenza che la traduzione ha potuto assumere nella sua poetica.

Se guardiamo infatti al filone dei poeti-traduttori novecenteschi, dalla terza alla quarta generazione, dai padri ai coetanei di Zanzotto, risulta piuttosto evidente che il nostro occupa una posizione particolare, un po' defilata all'interno della pratica canonica della versione poetica, ma anche della versione d'autore. Passando in rassegna la sua attività traduttiva², possiamo infatti constatare come

¹ Silvia Bassi *Un «giardiniere e botanico delle lingue» : Andrea Zanzotto traduttore e auto-traduttore*, Università Ca' Foscari di Venezia, XXII ciclo, a.a. 2009-2010, p. 283. Cfr.: <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1068/Tesi%20Dottorato%20Bassi.pdf?sequence=1>> (04/2017).

² Questi gli autori tradotti da Zanzotto: Malek Haddad, *Una gazzella per te. Seguita da L'ultima impressione*, Milano, Mondadori, 1960; Henri Michaux, *Testi scelti*, in «Il Caffè politico e letterario», giugno 1960, ora in Gaio Fratini (a cura di), *Il Caffè politico e letterario. Antologia (1953-1977)*, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 377-386; 1 quartina in «poème-missive» di Alain Borne nel giugno 1960 : Alain Borne, *Mi son visto*, Genève, Connaître éditeur [s.d.]; Cingiz Ajtmatov, *Giamilja e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1961; 15 poesie di Paul Éluard in *Terzo programma*, 1963; 1 poesia di André Frénaud: Andrea Zanzotto, *Rabbiosamente l'amore mio la poesia*, in A. Zanzotto et al., *André Frénaud tradotto da 15 poeti italiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964; Michel Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notti e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1966; Geor-

essa si collochi cronologicamente in modo quasi esclusivo tra gli anni '60 e gli anni '70 – quindi nella fase che si definisce comunemente quella del secondo Zanzotto, ma comprendendo in pieno anche il passaggio dal primo periodo al secondo, che prende corpo in *IX Ecloghe* –, per diradarsi in seguito e diventare decisamente sporadica negli anni successivi. Per quanto riguarda poi la tipologia delle opere tradotte, vediamo che si tratta di due insiemi piuttosto definiti: da una parte, la scelta di poeti in un modo o nell'altro determinanti per la sua idea di poesia, tradotti per fraternità, per vicinanza; dall'altra, un gruppo di prove che rientrano piuttosto in un meccanismo editoriale di circostanze e richieste.

Tra i poeti, se escludiamo il quaderno di traduzioni di Hölderlin «completamente inedito» (come ricordato dal poeta³) e la versione giovanile di Rimbaud a cui è plausibile dare uno statuto speciale, si stagliano su tutti i due nomi di Henri Michaux e di Paul Éluard, tradotti rispettivamente nel 1960 e nel 1963. I due francesi rappresentano, come ribadiremo in seguito, due figure chiave dell'evoluzione che in quegli anni attraversa l'opera di Zanzotto, il quale si avvale del «buon combattente»⁴ Michaux così come dell'«amour-poésie»⁵ di Éluard per prendere posto e definire il proprio scrivere in relazione all'«ergotantissima balbuzie»⁶ dell'epoca. Gli altri poeti che figurano nelle prove zanzottiane del primo insieme che abbiamo tracciato – che siano Frénaud, tradotto negli stessi anni, l'universale Valéry o il bigongiariano Ronsard, affrontati negli anni Novanta –, sono invece da annoverare nella categoria dell'occasione. Non che si tratti di occasioni da poco. Gli incontri tuttavia, che assumono una modalità più puntuale misurandosi spesso su un unico testo, se non sono per questo poco significativi nel percorso del poeta, agiscono con pertinenza indubbiamente minore.

Un esercizio da situare invece all'opposto di questi dialoghi poetici, ovvero

ges Bataille, *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, Milano, Rizzoli, 1970; G. Bataille, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli, 1973; Honoré de Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, Milano, Garzanti, 1975; Pierre Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976; Honoré de Balzac, *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti, 1977; Breyten Breytenbach, *Notturmo*, in B. Breytenbach, *Poesie di un pendaglio da forca*, a cura di Laura Betti e Giovanni Raboni, Associazione Fondo Pasolini, 1986, p. 39; Ibn Hamdis, *La civettuola, eccola che non molla dal far giocare*, in Francesca Maria Corrao (a cura di), *Poeti arabi di Sicilia*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 152-152; Pierre De Ronsard, *Le ciel ne veut, Dame, que je jouisse*, in «Testo a Fronte», 4, marzo 1991, pp. 146-147; Paul Valéry, *Les pas*, in «Testo a Fronte», 18, marzo 1998, pp. 259-259; Arthur Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, in Marco Munaro (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, Rovigo, Il Ponte del sale, 2004, p. 40.

³ S. Bassi, *Un «giardiniera e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore* cit. p. 287.

⁴ Andrea Zanzotto, *Michaux, il buon combattente* [1960], in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Volume primo. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 101-106.

⁵ A. Zanzotto, *Éluard dopo dieci anni* [1963], in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Volume primo. Fantasie di avvicinamento* cit., p. 117. Formula contratta con cui Zanzotto vuole riferirsi alla celebre raccolta éluardiana *L'amour la poésie* uscita per Gallimard nel 1929.

⁶ Ivi, p. 116.

una serie di committenze editoriali, compone l'altro insieme di lavori traduttivi. I *pot-boilers*, per dirlo con Montale, che Zanzotto traduce nell'arco di una decina d'anni non sono certo romanzi o saggi di secondo piano: *L'âge d'homme* di Leiris, *La recherche de l'absolu* e *Le Médecin de campagne* di Balzac, *La Littérature et le Mal* e *Sur Nietzsche* di Bataille e gli *Études de sociologie de l'art* di Francastel. Se i saggi di Bataille (che tra l'altro convocano altre presenze decisive dell'universo filosofico e letterario) e i romanzi di Leiris presentano punti di contatto decisivi con la poetica zanzottiana più o meno contemporanea, e se anche i romanzi puramente commissionati, come ad esempio è il caso di Balzac, finiscono per costituire gradevoli esperienze, da quanto si legge nelle testimonianze del poeta, rimane palese il fatto che siamo di fronte a un caso di tutt'altra natura. Situazione esemplare, del resto, di quella trasformazione dell'editoria commerciale che, a partire da Pavese e Vittorini e via via in crescendo proprio nel periodo in cui Zanzotto traduce maggiormente, funzionava sempre più sulle versioni di prosa firmate da poeti.

Tuttavia, di fronte al quadro che abbiamo rapidamente tratteggiato, non sembra azzardato affermare che né le traduzioni 'di fraternità' né a maggior ragione le traduzioni di servizio di Zanzotto partecipano pienamente a quel fenomeno di porosità che investe scrittura originale e traduzione e genera nella poesia italiana dagli anni Trenta in poi le diverse e ricchissime avventure di riscrittura, o di lettura, che costituiscono i rifacimenti dei poeti-traduttori. Certo Zanzotto prende parte a questa categoria con un certo rilievo, ma già l'analisi sommaria delle scelte e delle committenze ci fa supporre una maniera strutturalmente distinta con cui il poeta solighese affronta il tradurre. La sua versione di poesia non sembra infatti funzionare come veicolo per una propria lingua poetica come è avvenuto per gli ermetici; e nemmeno sembra assumere i toni profondamente personali e sensibili che riscontriamo in Caproni, Sereni o Giudici. Se il confronto con Éluard e Michaux ha costituito un campo di ricerca essenziale per Zanzotto, esso non è stato sufficientemente ampio e prolungato per poter rappresentare il vivaio di un progetto poetico preciso. Di questo progetto, le versioni zanzottiane rimangono degli episodi, indubbiamente salienti, ma circoscritti. Le molteplici contraddizioni del fare poesia si misurano anche per Zanzotto nel perimetro della traduzione poetica, ma tendono raramente a risolversi al suo interno. La traduzione, che si offre quindi solo saltuariamente come una strategia di gestione delle tensioni primarie che alimentano la scrittura, ne riceve tuttavia le tracce e le ferite. Segno di un netto sbilanciamento fra i due poli di poesia originale e poesia tradotta che ingloberebbe quest'ultima nella prima, come se in fondo essa fosse un aspetto singolare dello scrivere, o comunque si adattasse a quello che il poeta ha chiamato «un certo modo di porsi del mio atto poetico»⁷.

⁷ A. Zanzotto, *Europa, melograno di lingue* [1995], in *Le Poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, «I Meridiani», Mondadori, 1999, p. 1355.

Nel mettere in risalto alcuni luoghi delle traduzioni zanzottiane, secondo un metodo erratico, che privilegerà del resto un'andatura aleatoria, ci preme quindi indagare proprio questo squilibrio *verso* la scrittura che attraversa costantemente la traduzione. Procederemo per punti sparsi, senza pretendere all'analisi esaustiva di ogni testo portato ad esempio e passando liberamente da poesia a prosa, per poi tornare, alla fine del percorso, alla questione di partenza.

1. *Dietro il paesaggio di Balzac*

Cominciamo dalla prosa e da *Le Médecin de campagne* di Balzac, che Zanzotto traduce per Garzanti nel 1977. I romanzi tradotti da Zanzotto (*La recherche de l'absolu*, 1833 e *Le Médecin de campagne*, 1834) sono entrambi romanzi del primo Balzac, di un «Balzac avant Balzac»⁸, animati da una questione morale o sociale. Questa «scène de la vie de campagne»⁹ della *Comédie humaine* accoglie infatti una quantità esorbitante di dialoghi teorici tra i suoi due protagonisti, il dottor Benassis e l'ufficiale napoleonico Genestas, e la stessa architettura generale del libro è incentrata soprattutto sulle lunghe confessioni dei due uomini che vengono a concluderlo. La trama è poco più di un'idea, ridottissima la forza drammatica, nessun personaggio a tutto tondo, ma una sequenza di discorsi. Le occasioni di traduzione non sono perciò numerosissime, ma c'è nondimeno un punto di contatto che è da ritenere più che significativo, contenuto nella descrizione del paesaggio che ricopre un ruolo decisivo nel romanzo.

La storia del *Médecin de campagne* si svolge nel 1829 e narra l'arrivo del soldato Genestas in un paesino del Delfinato, vicino a Grenoble, che il dottor Benassis ha trasformato in qualche anno da villaggio poverissimo, nascosto in una vallata insalubre e buia, affetto dalla sindrome di idiotismo, in una vera e propria utopia socio-economica. Grazie all'applicazione illuminata di Benassis delle tecniche idrauliche e rurali più avanzate, nel paese sorge una comunità prospera, innervata dall'energia demiurgica del suo creatore, che ne diventa sindaco.

Se quindi una sorta di «paysage-histoire» (come direbbe Julien Gracq) assume una valenza determinante nel romanzo, mostrando la visione organicistica e organizzatrice di Balzac su un mondo che obbedisce a un principio di unità, esso costituisce però anche uno schermo sentimentale forte. Senza inoltrarci nel cosiddetto epitesto del *Médecin*, è utile sapere infatti che l'espiazione che sottende la vicenda dei due protagonisti (i quali alla fine si sveleranno reciprocamente il segreto della loro devozione agli altri come frutto di una vita mondana dis-

⁸ Pierre Barbéris, *Préface* a Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne* [1833], Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 8.

⁹ Seguendo la composizione della *Comédie Humaine*, il romanzo è compreso nelle *Scènes de la vie de campagne*, insieme a *Le Lys dans la vallée* (1836), *Le curé de village* (1841) e *Les paysans* (1855).

sipata) è comune anche all'autore, che quel paesaggio della Grande Chartreuse l'aveva attraversato insieme a Madame de Castries, suo amore infelice. Ma questo paesaggio realistico è soprattutto, come già è stato osservato, il veicolo che introduce l'economia politica in letteratura. Da cui l'importanza assunta dall'apertura del romanzo, che coincide col percorso di Genestas che si incammina verso il borgo, immerso nella natura. Ed è proprio l'umanizzazione della natura che l'incipit del romanzo svela in una progressione anche geografica: da una montagna ostile o indifferente all'uomo, passiamo poi alle segherie, alle vigne, a tutta quella piccola industria di sopravvivenza con cui l'uomo comincia a insediarsi nel contesto naturale, fino ad arrivare, dopo una sosta ad una casupola, al villaggio che si apre alla vista come un cerchio perfetto.

In che modo viene tradotta da Zanzotto (poeta quanto mai sensibile all'operato umano in accordo con l'ambiente che esso trasforma¹⁰) questa natura raccontata nella sua meravigliosa transizione dal selvaggio all'addomesticato? Ci sembra di poter sostenere con certezza che nella traduzione si produce un'adesione forte all'intensità del testo francese, e che viene affrontata con piglio deciso la miriade di difficoltà lessicali che la descrizione balzachiana comporta. A proposito di queste difficoltà, Mariolina Bertini ricordava qualche anno fa che i traduttori italiani hanno evitato solitamente di cimentarsi nella traduzione di Balzac «certo più faticosa che gratificante per la gran mole di riferimenti che comporta...»¹¹.

Nell'incipit di *Le Médecin de campagne*:

Tantôt un moulin à scie montre ses humbles constructions pittoresquement placées, sa provision de longs sapins sans écorce, et son cours d'eau pris au torrent et conduit par de grands tuyaux de bois carrément creusés, d'où s'échappe

¹⁰ Pensiamo in particolare all'elogio del Quartier del Piave che Zanzotto ha l'occasione di fare per la trasmissione RAI «Io e...» nel 1974. La regola del programma consisteva nel chiedere a una personalità della cultura (numerossimi scrittori e intellettuali si avvicendarono sullo schermo, da Volponi a Zavattini, da Montale a Luzi, da Pasolini a Ronconi, a Fellini) di presentare un'opera d'arte in quindici minuti. Diversi intervistati scelgono invece un luogo o un monumento urbano e Zanzotto opta per il suo paesaggio. Nella puntata si alternano le poesie di *Dietro il Paesaggio* e le immagini estremamente suggestive di vari luoghi zanzottiani, come il mulino di Rolle o la Pieve di San Pietro di Feletto. Ed è proprio attardandosi davanti agli affreschi *naïf* della chiesetta di San Pietro che il poeta parlerà della «partecipazione delle piccole opere umane alla carnalità stessa della terra, del paesaggio», in termini particolarmente vicini allo spirito balzachiano che stiamo analizzando. La trasmissione dedicata a Zanzotto è visibile sul sito delle Tche della RAI: <<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-73935e2b-d915-4ef4-92c977ab8be3bfa5.html?p=0>> (04/2017).

¹¹ Mariolina Bongiovanni Bertini, *Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane*, in Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 752. L'autrice ha diretto dal 2006 al 2013 i Meridiani della *Commedia Umana* che offrono tutto Balzac in italiano. Sono nondimeno da ricordare, anche per inserire Zanzotto in buona compagnia, le traduzioni antecedenti di Grazia Deledda (*Eugénie Grandet*, per Mondadori, nel 1930), Attilio Bertolucci (*La fille aux yeux d'or*, per Guanda, nel 1946) e Camillo Sbarbaro (*La peau de chagrin*, per Mondadori, nel 1958).

par les fentes une nappe de filets humides. [...] Par un caprice de la nature, les collines sont si rapprochées en quelques endroits qu'il ne se trouve plus ni fabriques, ni champs, ni chaumières¹².

[...] ora una segheria mostra le sue basse e caratteristiche costruzioni, le cataste di abeti scortecciati e il suo condotto d'acqua derivato dal torrente, con ampie gronde di legno profondamente incavate, dalle cui commessure sfugge una frangia di liquidi fili. [...] Per un capriccio della natura, le balze sono in qualche punto così vicine, che non si trovano più né opifici né colture né abitazioni¹³.

Zanzotto sembra comporre la profusione dei riferimenti in bilico fra una precisione lessicale che conferisce grande nitidezza a molti dettagli – scegliendo ad esempio «gronde» per «tuyaux», «commessure» per «fentes», «opifici» per «fabriques» —; e nel contempo un timbro evocativo che 'tira' il testo dall'immagine territoriale verso la visione poetica. La «chaumière», ad esempio, diventa «casupola» o «abitazione»¹⁴:

Ça et là, des chaumières entourées de jardins pleins d'arbres fruitiers couverts de fleurs réveillent les idées qu'inspire une misère laborieuse. Plus loin, des maisons à toitures rouges, composées de tuiles plates et rondes semblables à des écailles de poisson, annoncent l'aisance due à de longs travaux [...]. Par un caprice de la nature, les collines sont si rapprochées en quelques endroits qu'il ne se trouve plus ni fabriques, ni champs, ni chaumières¹⁵

Qua e là casupole circondate da orti con alberi da frutto in piena fioritura fanno pensare a una povertà operosa. Più avanti, case col tetto rosso di tegole piatte e rotonde simili a squame di pesce attestano un benessere venuto da lunghe fatiche [...]. Per un capriccio della natura, le balze sono in qualche punto così vicine, che non si trovano più né opifici né colture né abitazioni¹⁶

diminuendo così la connotazione del luogo; o gli «hêtres hauts de cent pieds» si trasformano in «faggi giganteschi». Ma accanto a una certa genericità opera anche un accento lirico che traduce quindi «une nappe de filets humides» con «una frangia di liquidi fili» (giocando sulla similitudine di «filet»/rivolo con filo). L'elemento che fa pensare sia in azione una torsione impercettibile, ma netta, verso un paesaggio che non sia *quel* paesaggio (così determinante per il ricor-

¹² H. de Balzac, *Le Médecin de campagne* cit., pp. 57-58.

¹³ H. de Balzac, *Il medico di campagna*, introduzione di Ferdinando Camon. Traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Garzanti, [1977] 2004, p. 5.

¹⁴ La «chaume» è la paglia di grano che si usa per il tetto della chaumière, abitazione tipica dell'Europa settentrionale. Se non esiste una traduzione adeguata in italiano, ci sarebbe stato modo di usare la parola «capanna», che evoca un tetto di paglia.

¹⁵ H. de Balzac, *Le Médecin de campagne* cit., pp. 57-58.

¹⁶ H. de Balzac, *Il medico di campagna* cit., p. 5.

do amoroso di Balzac e così diverso dalla sua lussureggiante Touraine) è tuttavia un lapsus di traduzione:

En 1829, par une jolie matinée de printemps, un homme âgé d'environ cinquante ans suivait à cheval un chemin montagneux qui mène à un gros bourg situé près de la Grande-Chartreuse¹⁷.

In una bella mattinata di primavera del 1829 un uomo sui cinquant'anni percorreva a cavallo il sentiero che porta ad un grosso villaggio nei pressi della Grande-Chartreuse¹⁸.

Pur scomparendo nella traduzione la parola «montagneux», il paesaggio italiano rimane ovviamente montagnoso, perché tutti i tratti della veduta saranno conservati nella traduzione, e anche perché vi agisce un compenso della mancanza, laddove Zanzotto traduce «collines» con «balze», parola che in tutte le sue accezioni, anche in quella dantesca delle balze del *Purgatorio* a cui non è escluso che pensi il poeta, indica una parete scoscesa. Ma tenderemmo a considerare questa dimenticanza come una traccia particolare del «paesaggire»¹⁹ zanzottiano, di quell'arte insomma di far sorgere, qui grazie a piccole pennellate traduttive, un paesaggio tutto compreso nell'indecisione fra idealizzazione e concretezza, dinamica presentissima nella poesia del nostro poeta-traduttore.

2. *Un combattimento insieme a Michaux*

Dalla prosa spostiamoci ora alla poesia, cominciando dalle traduzioni di Michaux, affrontando così il momento traduttivo più intimo di Andrea Zanzotto. Sono appunto due le figure poetiche francesi, se mettiamo momentaneamente da parte Rimbaud, che vengono lette, meditate, incorporate dal poeta anche *attraverso* la traduzione: Paul Éluard e Henri Michaux. È noto che il rapporto con l'«arcipoeta»²⁰ è assolutamente capitale per il nostro; lo studio di Leonardo Manigrasso in questo stesso volume lo dimostra bene con un'analisi serrata della ricezione che Zanzotto dedica all'autore di *Capitale de la douleur*. La frequentazione di Éluard ha sicuramente rappresentato una tappa costitutiva del formarsi in Zanzotto di un'idea e di una pratica di poesia. Il lungo carteggio di Zanzotto con

¹⁷ H. de Balzac, *Le Médecin de campagne* cit., p. 57.

¹⁸ H. de Balzac, *Il medico di campagna* cit., p. 5.

¹⁹ «O mio paesaggio perché mi hai... paesaggio-agio / Ho paesaggito molto...» (A. Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali. XVIII*, in *La Beltà*, in *Le Poesie e prose scelte* cit., p. 347).

²⁰ Questa è la formula con cui Zanzotto ha definito recentemente il poeta francese: «Éluard è stato per me veramente un grande iniziatore, forse più che Rimbaud; insomma c'è stato un periodo in cui per me era l'arcipoeta» (conversazione del 9 giugno 2010 con S. Bassi, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore* cit., p. 302).

Carlo Betocchi, che ha il suo culmine nella collaborazione alla rivista *L'Approdo*²¹, testimonia di una presenza del poeta surrealista come compagno di strada fin dagli esordi, che anticipa perciò quel punto di contatto a cui si pensa di solito, ovvero l'epigrafe di *Vocativo*: «Ce qui est digne d'être aimé / contre ce qui s'anéantit»²². In una lettera del 13 dicembre 1951, quando i due poeti non si conoscono ancora *de visu*, Zanzotto scrive infatti a Betocchi: «Mi piacerebbe anche scrivere in segreto qualche cosa su Éluard, ma ci penseranno gli specialisti. Io comunque avrei finito col descrivere il mio incontro particolare con Éluard»²³.

Non è questa la sede per seguire da vicino l'«incontro particolare» che si delinea da questa corrispondenza, dato il nostro intento di lettura ben poco monografico; basti sapere che il *qualche cosa* che vorrebbe scrivere Zanzotto su Éluard non fu pubblicato né dall'*Approdo* in occasione del decimo anniversario della morte del poeta surrealista né tantomeno venne accolto dalla sezione radiofonica (come Zanzotto aveva auspicato), bensì uscì solamente nel 1963, con il titolo *Eluard dopo dieci anni*, nella rivista «Questo e altro», fondata da Sereni, Pampaloni ed altri, ed è quindi concomitante alla serie di traduzioni delle poesie di Éluard. Quel che risulta particolarmente degno di nota nel testo critico zanzottiano, e che ci conduce così a Michaux, è che il poeta francese a quest'altezza sembra assumere un ruolo simile a quello assunto dal poeta belga nel confronto di Zanzotto con i Novissimi²⁴. Il canto eluardiano, nella sua posizione di delirio/ragionamento d'amore che va al di là del reale insensato e anche al di là della morte della donna amata, vorrebbe oltrepassare un'idea della realtà e della storia come, scrive Zanzotto, «bollificante ambiguità o nonsenso gracigliato e bilioso» e dar loro invece «prove "diverse", più alti argomenti»²⁵. Stesso compito viene dato a Michaux.

²¹ Sulla collaborazione Zanzotto-Betocchi, sono da segnalarsi due studi nel volume collettivo di Anna Dolfi e Maria Carla Papini (a cura di), «*L'Approdo*». *Storia di un'avventura mediatica*, Roma, Bulzoni, 2006. Un primo studio di Elena Fondelli, *Betocchi e Zanzotto*, pp. 98-101 e soprattutto un secondo studio di Marcello Moretti, *Le collaborazioni di Andrea Zanzotto a «L'Approdo» (1954-1977)*, pp. 281-345, che riporta ampi stralci della corrispondenza fra i due. Il carteggio, che consiste in 53 lettere di Zanzotto a Betocchi e 11 risposte di Betocchi a Zanzotto, è interamente consultabile presso il *Fondo Betocchi* dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

²² Paul Éluard, *Je veux qu'elle soit reine!*, in P. Éluard, *Le livre ouvert I (1938-1940)*, *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1016.

²³ *Fondo Betocchi* dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, lettera del 13 dicembre 1951. Si ringrazia la direzione dell'Archivio e la signora Anna Bossi per la gentile concessione.

²⁴ Per un'analisi più approfondita della polemica Zanzotto/Novissimi e delle sue valenze nell'evoluzione poetica zanzottiana, ci permettiamo di rimandare a Giorgia Bongiorno, *Corpi e tempi morti nella poesia di Andrea Zanzotto*, in Donatella Favaretto e Laura Toppan (a cura di), *Hommage à Andrea Zanzotto. Actes du colloque de Paris, les 25 et 26 octobre 2012*, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2014, pp. 107-121.

²⁵ Può essere utile riportare la citazione per intero: «Sembra quindi che per Éluard l'amore non sia fola ed evasione dalla storia, bensì ciò che tende a darle prove 'diverse', più alti argomenti.

Le traduzioni da entrambi i poeti di matrice surrealista potrebbero perciò essere considerate come snodi decisivi capaci di agire in prima linea nella riflessione che porta al secondo Zanzotto, tappe necessarie nella sua costante ricerca di *resistenza*.

Posto che nella logica zanzottiana, e in particolar modo nel momento determinante di *IX Ecloghe*, operi una cosiddetta 'funzione-Michaux'; che il «farsi cavia»²⁶ del poeta di *Plume* venga utilizzato da Zanzotto come una specie di vaglio della proposta neoavanguardista, poichè i Novissimi gli appaiono per questo come «non pienamente contagiati»²⁷; si rivela di capitale importanza verificare se quel «disordine [...] patito»²⁸ creato dalle prose «oniriche fisiche e logiche nello stesso tempo» di Michaux abbia un peso specifico nella traduzione. Un esempio illuminante è dato da un passo che proprio di lotta e resistenza parla.

Si tratta dell'incipit di *Mon roi*, tratto da *La nuit remue* (1935), di cui Zanzotto traduce per *Il Caffè* soltanto la prima parte. Testo celebre, folgorante, in cui assistiamo all'agitazione intestina di fortissime figure contraddittorie. Il *Roi*, padre, Dio, tirannico super-io non è altro che un'incarnazione psichica e storica delle forze coercitive che privano l'io della propria sovranità. E se, come scrive Zanzotto per Michaux, «la lotta contro le potenze inferne [...] si identifica col moto»²⁹, allora la traduzione italiana intensifica al massimo questo moto, attraverso un effetto di ripetizione particolarmente spinto.

Leggiamo dapprima l'originale:

Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou.
Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus.
Je le secoue, et le secoue comme un vieux prunier, et sa couronne tremble sur sa tête.
Et pourtant, c'est mon Roi, je le sais et il le sait, et c'est bien sûr que je suis à son service.
Cependant dans la nuit, la passion de mes mains l'étrangle sans répit. Point de lâcheté pourtant, j'arrive les mains nues et je serre son cou de Roi.
Et c'est mon Roi, que j'étrangle vainement depuis si longtemps dans le secret de ma petite chambre; sa face d'abord bleuie, après peu de temps redevient naturelle, et sa tête se relève, chaque nuit, chaque nuit, chaque nuit³⁰.

Esso riconduce comunque a un punto di vista dal quale realtà e storia in nessun caso possono apparire [...] bollificante ambiguità o nonsenso gracidato e bilioso» (A. Zanzotto, *Eluard dopo dieci anni* [1963], in *Scritti sulla letteratura. Volume primo. Fantasia di avvicinamento* cit., p. 121).

²⁶ A. Zanzotto, *I «Novissimi»* [1962], in *Le Poesie e prose scelte* cit., p. 1111.

²⁷ Ivi, p. 1109.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. Zanzotto, *Michaux, il buon combattente* cit., p. 101.

³⁰ Henri Michaux, *Mon Roi*, in *La nuit remue* [1935, 1967], in H. Michaux, *Œuvres Complètes. I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 422.

per verificare poi nella versione di Zanzotto la resa del moto conflittuale. Ci sembra infatti particolarmente visibile quanto il martellamento di partenza si appoggi su un'enumerazione ancora più incessante e su un'insistenza lessicale decisiva:

Nella mia notte, assedio il mio Re, mi alzo progressivamente e lo strangolo.
Lui riprende forza, io gli ritorno addosso, e lo strangolo un'altra volta.
Lo scuoto, lo scuoto come un vecchio prugno, e la corona gli trema sulla testa.
Eppure è il mio Re, lo so bene, e lo sa anche lui, ed è cosa certissima, che io sono al suo servizio.
Tuttavia, durante la notte, la passione delle mie mani lo strangola senza tregua.
Nessuna vigliaccheria, però: io arrivo con le mani nude e serro il suo collo di Re.
Ed è il mio re che strangolo invano, da tanto tempo, nel segreto della mia cameretta; e il suo volto dapprima bluastro, poco dopo ritorna al naturale, la sua testa si solleva, ogni notte, ogni notte³¹.

Il testo francese e la sua traduzione italiana continuano così:

Dans le secret de ma petite chambre, je pète à la figure de mon Roi. Ensuite j'éclate de rire. Il essaie de montrer un front serein, et lavé de toute injure. Mais je lui pète sans discontinuer à la figure, sauf pour me retourner vers lui, et éclater de rire à sa noble face, qui essaie de garder de la majesté.
C'est ainsi que je me conduis avec lui; commencement sans fin de ma vie obscure.
Et maintenant je le renverse par terre, et m'assieds sur sa figure. Son auguste figure disparaît; mon pantalon rude aux taches d'huile, et mon derrière – puisque enfin c'est son nom – se tiennent sans embarras sur cette face faite pour régner [...].
Et si je me retourne, sa face imperturbable règne, toujours³².

Nel segreto della mia cameretta, io scoreggio in faccia al mio Re. E poi scoppio a ridere. Lui cerca di mostrare una fronte serena e netta da ogni ingiuria. Ma io gli scoreggio in faccia senza interruzione, salvo che per volgermi verso di lui, e scoppiare a ridere sulla sua nobile faccia, che cerca di conservare una certa maestà. Così mi comporto con lui: inizio senza fine della mia oscura vita. E ora lo rovescio a terra, e mi siedo sulla sua faccia – e la sua faccia augusta sparisce – ; i miei calzoni ruvidi macchiati d'olio, e il mio culo – insomma, la parola è questa – gravano senza imbarazzo su quella faccia fatta per regnare [...]. E se mi volto, la sua faccia imperturbabile regna, sempre³³.

³¹ H. Michaux, *Testi scelti* cit., p. 380.

³² H. Michaux, *Mon Roi* cit., pp. 422-423.

³³ H. Michaux, *Testi scelti* cit., pp. 380-383.

Come il verbo «strangolare» del primo passo, che ritorna costantemente, vale infatti per le due espressioni di «tordre le cou» e «étrangler», così in questo secondo passo il termine «faccia» traduce indistintamente «figure» e «face» e, oltre il compito dell'insistenza assolve così anche quello di un abbassamento del registro, tendente a rendere il testo ancora più brutale. Stesso obiettivo possiede la scelta di tradurre «mon pantalon rude aux taches d'huile et mon derrière» con «i miei calzonni ruvidi macchiati d'olio, e il mio culo...», esplicitando e anticipando «À coups de pied dans le cul».

Il coinvolgimento di Zanzotto nella versione di questo testo di Michaux non può che parerci estremamente rilevante rispetto alle questioni in cui si dibatte il nostro nella scrittura di *IX Ecloghe*. Se pur Bandini parla del duello fra realtà e poesia intrapreso nella raccolta come inaugurato da una «gigantesca disfatta»³⁴, le tensioni stridenti che troveranno per svilupparsi un perimetro di natura nuova nella *Beltà*, sono visibili a fior di pelle nella raccolta del '62, la cui redazione, ricordiamo, è contigua alla frequentazione di Michaux, malgrado l'ampio uso dei garde-rail virgiliani, e prendono spesso una forma che non è affatto estranea al poeta di *Mon Roi*. La strenua lotta contro il Re è stilisticamente la stessa, del resto, di quella ingaggiata nella quinta delle *IX Ecloghe*, per «spettralizzare» gli assalitori di Lorna:

e tu, gemma, l'arida e pura morte
 – la favolosa vita –
 a me davanti stendevi, a fuoco, a punto,
 così che non la miseria non l'odio
 mi distraeva, né i maligni messeri
 i siri i golem i tarocchi,
 non il Baffetto non il Baffone non il Crapone
 non il Re dei Petroli o dei Rosoli
 non il Re dei Turiboli,
 «non avea catenella, non corona»:
 minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime
 erano le loro frasi, le loro stragi,
 minima la strage di me ch'essi facevano³⁵.

E non crediamo sia inutile sottolineare che il dispositivo debba essere decifrato soprattutto stilisticamente, perché non si tratta soltanto di un'affinità tematica fra il poeta solighese e il poeta belga, affinità che ovviamente esiste, dato che anche i re di Zanzotto sono al contempo psichici e storici. Abbiamo già ana-

³⁴ Fernando Bandini, *Zanzotto tra norma e disordine*, in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura Italiana. Volume X. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1979, p. 9762.

³⁵ A. Zanzotto, *Ecloga V. «Lorna, Gemma delle colline» (da un'epigrafe)*, in *Le Poesie e prose scelte cit.*, p. 236.

lizzato altrove³⁶ questo passo zanzottiano in modo approfondito, in particolare per quanto riguarda la funzione delle citazioni dantesche nel meccanismo di questo testo chiave; ed è sufficiente qui insistere su quanto i «maligni messeri» di Zanzotto subiscano lo stesso trattamento circolare di riduzione (e negazione) del *Roi* di Michaux. Nel testo critico sul poeta belga, Zanzotto parla proprio del *Roi* come di un «mezzo d'indurimento», conferendogli la funzione contrastiva che l'anafora negativa svolge nell'ecloga, «perché è il polo opposto, il vuoto, il no che darà forza, una forza definitiva, all'affermazione, a una sempre più netta precisazione dell'umano»³⁷.

Ancora una volta, poesia e traduzione fanno la stessa cosa.

3. *Abitare la poesia di Valéry*

Restiamo nella versione di poesia, con una traduzione più occasionale e recente, quella della poesia *Les Pas* di Paul Valéry, vera e propria poesia-diamante pubblicata dal poeta francese nei *Feuillets d'Art* nel 1921 e ripresa in *Charmes* (che esce per la *NRF* nel 1922). Riproduciamo il testo ben noto:

Tes pas, enfants de mon silence,
 Saintement, lentement placés,
 Vers le lit de ma vigilance
 Procèdent muets et glacés.
 Personne pure, ombre divine,
 Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
 Dieux!... tous les dons que je devine
 Viennent à moi sur ces pieds nus!
 Si, de tes lèvres avancées,
 Tu prépares pour l'apaiser
 À l'habitant de mes pensées
 La nourriture d'un baiser,
 Ne hâte pas cet acte tendre,
 Douceur d'être et de n'être pas,
 Car j'ai vécu de vous attendre,
 Et mon cœur n'était que vos pas³⁸.

In versi regolari, quattro quartine ottosillabiche a rime incrociate di una grande ricchezza, una delle poesie più corte di *Charmes* è particolarmente emblematica.

³⁶ Cfr. G. Bongiorno, «Con miglior corso e con migliore stella». *La forma dantesca di Andrea Zanzotto*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 18, 2018.

³⁷ A. Zanzotto, *Michaux, il buon combattente* cit., p. 102.

³⁸ Paul Valéry, *Les pas* [1921], in *Charmes* [1922], in *Œuvres. I*, Paris, Gallimard, 1957, p. 120.

tica della ben nota simmetria fra la *forme* e il *fond*, fra il suono e il senso, indissolubili, indicata in *Variété*.

In *Les Pas* è una dinamica dell'attesa che si disegna grazie ad una sapientissima orchestrazione – dai rallentamenti dei due *enjambements* del verso 4 e 8, alle sonorità nasali della prima quartina che installano l'adagio poi rinforzato dalle ulteriori soste delle allitterazioni, degli spostamenti e delle variazioni. A proposito di variazioni, è da ricordare senza dubbio quella che produce lo scarto finale. Nel penultimo verso infatti tutto si rovescia: s'introduce un impercettibile ed enigmatico *vous*, che sembra differire ancor più questo incontro «à retardement», a scoppio ritardato, ma che, a ben guardare, è da associare a un cambiamento ancora più sorprendente, ovvero quello del piano temporale (l'imperfetto dell'ultimo verso), che ci suggerisce che l'atto tanto atteso si è in effetti già consumato. A questo punto il *vous* mostrerebbe quanto i due esseri fossero più vicini nell'attesa del loro incontro che nella loro unione effettiva. L'esecuzione della lettura non può che aderire alla progressione lenta dei passi, pur venendo invasa a mano a mano da una sospensione temporale che si impregna così di una profonda ambiguità, facendo coincidere, oltre che dimensioni temporali ed emotive opposte, il movimento e l'immobilità, all'insegna dell'«Achille immobile à grands pas» del *Cimetière marin*³⁹.

Il titolo della poesia (in cui si coagula già tutta la sua raffinata intraducibilità, visto che *pas* indica i passi ma anche la negazione francese) sugella lo scrigno del diamante, annodando la prima e l'ultima parola del testo, e racchiude forse l'invenzione più alta, che intreccia il ritmo sintattico e fonetico dei versi all'andatura di un corpo che si avvicina, corporeità cui però l'intenso lavoro di prolungamento conferisce un'impalpabilità, un'evanescenza pari a quelle dello stato d'animo che impregna la poesia. Si tratta di un altro dei numerosi incastri perfetti racchiusi nel testo, che uno dei suoi traduttori, Giancarlo Pontiggia, sottolinea in modo pertinente: «i passi della ragazza [se appunto si vuole dare la lettura più semplice ai due poli dell'incontro] definiscono, nel silenzio della stanza, solo un confine, un quadrato. Quei passi sono i piedi stessi del verso. Il quadrato è il sonetto»⁴⁰. Ed effettivamente il dispositivo di 4 quartine (che ricordiamo, tuttavia, non essere un sonetto) disegna un quadrato perfetto.

Veniamo ora alla traduzione di Zanzotto:

Figli del mio silenzio, i tuoi passi
Santamente, lentamente posati
Verso il letto della mia veglia
Muti procedono e diacci.
Persona pura, ombra divina,
Come son dolci i tuoi passi infrenati!

³⁹ P. Valéry, *Le cimetière marin*, in *Charmes* [1922], in *Œuvres. I cit.*, p. 151.

⁴⁰ Giancarlo Pontiggia, *Commento a Les Pas*, in P. Valéry, *Opere poetiche* (a cura di Giancarlo Pontiggia), Parma, Guanda, 1989, p. 494.

Dèi, tutti i beni ch'io indovino
 Vengono a me su questi piè nudati!
 Se dalle tue labbra offerte
 Tu prepari pe placarlo
 Al mio pensiero preminente
 Il nutrimento di un bacio,
 Non sia fretta nel tenero atto,
 Dolcezza d'essere e pure no:
 Dell'aspettarti sono vissuto,
 Ed era solo i tuoi passi il mio cuor⁴¹.

La versione di Zanzotto viene pubblicata nel 1998 dalla rivista «Testo a Fronte», in un numero dedicato appunto a Paul Valéry, dove tra l'altro figura uno studio comparativo di Stefano Montes di alcune traduzioni italiane di *Les Pas*, che però non esamina la prova zanzottiana⁴². Montes mette a confronto due versioni di Beniamino Dal Fabbro, una del 1942 e una del 1962; una traduzione di Giancarlo Pontiggia del 1989, una traduzione di Luigi Tassoni del 1992 e una di Giovanni Lombardo del 1989. Nello stesso numero di «Testo a Fronte», alla versione di Zanzotto ne segue una, molto più libera (ma la libertà ci sembra tutta volta al mantenimento della rima), di Nicola Gardini.

Non è questa la sede per cimentarsi in uno studio comparatistico minuzioso, perché quel che ci preme è davvero cogliere fior da fiore e circolare velocemente da una traduzione all'altra per ricavarne una sensazione generale della relazione tra scrittura e traduzione zanzottiana. Tuttavia, nel confronto tra le varie traduzioni di *Les Pas*, tutte e sette molto diverse nella loro interpretazione, sia nei tradimenti che negli approfondimenti, è interessante constatare come la versione di Zanzotto si presenti piuttosto in consonanza con la dominante valéryana. Le scelte lessicali, così come certe inversioni volute dal nostro poeta resistono ad una ricostituzione più prosastica fatta da altri traduttori. Riesaminiamo ora i due testi mettendoli uno in fronte all'altro:

Tes pas, enfants de mon silence,
 Saintement, lentement placés,
 Vers le lit de ma vigilance
 Procèdent muets et glacés.
 Personne pure, ombre divine,
 Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
 Dieux!... tous les dons que je devine
 Viennent à moi sur ces pieds nus!
 Si, de tes lèvres avancées,
 Tu prépares pour l'apaiser

Figli del mio silenzio, i tuoi passi
 Santamente, lentamente posati
 Verso il letto della mia veglia
 Muti procedono e diacci.
 Persona pura, ombra divina,
 Come son dolci i tuoi passi infrenati!
 Dèi, tutti i beni ch'io indovino
 Vengono a me su questi piè nudati!
 Se dalle tue labbra offerte
 Tu prepari pe placarlo

⁴¹ A. Zanzotto, *I passi*, in «Testo a Fronte», 18, marzo 1998, p. 259.

⁴² Stefano Montes, *Dal testo ai testi. I passi italiani di P. Valéry*, in «Testo a Fronte» cit., pp. 43-67.

À l'habitant de mes pensées	Al mio pensiero preminente
La nourriture d'un baiser,	Il nutrimento di un bacio,
Ne hâte pas cet acte tendre,	Non sia fretta nel tenero atto,
Douceur d'être et de n'être pas,	Dolcezza d'essere e pure no:
Car j'ai vécu de vous attendre,	Dell'aspettarti sono vissuto,
Et mon cœur n'était que vos pas.	Ed era solo i tuoi passi il mio cuor.

Le prime due quartine italiane si snodano in un certo rapporto di osmosi col testo francese, sia per il ritardamento sonoro che per le discontinuità che alimentano questo tempo lungo (come per esempio l'inversione di «muti» che rinforza il ritardamento sintattico di Valéry). Poi però qualcosa cambia: non vengono riprodotte né la circolarità passi/passi del primo e dell'ultimo verso; né la sfumatura del cambio di persona (due elementi che vengono abbandonati anche da altri traduttori, come Dal Fabbro, Lombardo, Gardini). Sul *vous* possiamo pensare che il passaggio verso l'italiano cada sotto la mannaia dell'esplicitazione, e infatti Pontiggia, Tassoni e Gardini aderiscono ad un voi arcaico. Possiamo quindi chiederci se gli altri traduttori, Zanzotto compreso, non abbiano voluto evitare questa scelta mantenendo la seconda persona.

Ma assistiamo soprattutto a un netto cambiamento di registro nella seconda parte della poesia: in cosa consiste? Se svanisce la trama delle assonanze che veniva tenuta saldamente in piedi dalle numerose rime nella prima parte, in fondo la dominante viene compensata da un andamento ritmico che batte piuttosto lentamente. Eppure si produce un vero e proprio «sbandamento» (volendo prendere in prestito un termine zanzottiano) della poesia accompagnato da una sua improvvisa accelerazione.

Per affrontare il verso 11 «à l'habitant de mes pensées», Zanzotto sceglie infatti di imprimere alla poesia di Valéry un movimento allogeno, traducendo appunto: «Al mio pensiero preminente». E così facendo rinvia automaticamente il lettore italiano ad un luogo leopardiano essenziale, ovvero *Il pensiero dominante*, assimilando verosimilmente l'«habitant» valéryano al «dolcissimo, possente / dominator di mia profonda mente». Nella terza strofa della canzone di Leopardi troviamo infatti l'idea di un abitante assolutamente invasivo:

Come solinga è fatta
 La mente mia d'allora
 Che tu quivi prendesti a far dimora!
 Ratto d'intorno intorno al par del lampo
 Gli altri pensieri miei
 Tutti si dileguar. Siccome torre
 In solitario campo,
 Tu stai solo, gigante, in mezzo a lei⁴³.

⁴³ Giacomo Leopardi, *Il pensiero dominante*, in G. Leopardi, *I Canti*, [1830-1834], Firenze, Sansoni, 1985, p. 213.

E il fatto che Zanzotto scelga «preminente» può probabilmente essere considerato come una prosecuzione dell'immagine leopardiana, ma forse addirittura come un suo svolgimento etimologico (*pre-eminere* indica stare, sporgere sopra, come la torre appunto), atteggiamento più che affine a Valéry, anch'egli grande entomologo e finissimo botanico delle lingue⁴⁴. Un'analoga operazione di stratificazione è visibile in una traduzione fatta negli anni Sessanta di *Ta chevelure d'oranges* di Paul Éluard (che Leonardo Manigrasso ha analizzato molto bene⁴⁵), dove Zanzotto stabilisce una giuntura fra Éluard e Petrarca con una serie di inserzioni stilnovistiche («chioma», «desio»), applicando così la lettura critica dello stesso periodo che intreccia un solido legame fra il poeta d'amore surrealista e il poeta dell'amore Petrarca. (Non dimentichiamo per altro che Jean Paulhan chiamava Éluard il «Pétrarque moderne»).

Ma tornando a Valéry, la torsione leopardiana sembra avere come effetto quello di accelerare bruscamente la cadenza francese e di anticipare la *pointe* della poesia (che si trova all'ultimo verso, laddove coabitano il cambiamento di tempo e di persona). L'impennata, provocata, spinta a nostro avviso, dall'evo-cazione dell'abitante 'gigantesco' di Leopardi, nella traduzione italiana si situa infatti anzi tempo rispetto alla poesia francese, ovvero nell'interpretazione del tredicesimo verso che in Valéry si presenta ricchissimo di allitterazioni e assonanze ritardanti, e dove il rallentamento dell'accento di «hâte», e ovviamente la paronomàsia *hâte/acte* (fra le numerosissime che si contano in *Charmes*) accentuano ancor più l'indugio. Nella versione zanzottiana, l'atto invece finisce per consumarsi, poiché la calma vi si insinua all'interno («non sia fretta **nel** tenero atto») e non costituisce più uno degli espedienti che lo posticipano. Se è permesso il ricorso alla celebre e fin troppo citata immagine del Valéry traduttore delle *Bucoliche* – «Le travail de traduire [...] nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur»⁴⁶ –, è come se la traduzione di Zanzotto volesse sciogliere i passi trattenuti della poesia di Valéry.

Anche in questo caso, la deviazione dai passi di Valéry, la nuova direzione, proveniente dall'inserito leopardiano come un vero e proprio impulso botanico, si rivelano portatrici di un'oltranza nei confronti della lingua che si rivela, ancora una volta, uno dei motori principali della poesia zanzottiana.

⁴⁴ Pensiamo per esempio all'aneddoto raccontato da Maria Tesera Giaveri sul poeta francese che cerca un aggettivo «giusto» per un ruscello e sceglie l'aggettivo di tre sillabe «scrupuleux» che, al di là dell'antropomorfizzazione della natura, riporta all'origine della parola, dato che in latino *scrupulus* è ciottolo, piccolo ostacolo che si frappone alla corrente. L'impressione del fluire e dell'esitare al contempo, dell'incespicare dell'acqua contro i sassi ha quindi una sua ragione etimologica (cfr. Maria Teresa Giaveri, *Metafore*, in «Testo a Fronte» cit., pp. 17-26).

⁴⁵ Cfr. Leonardo Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti traduttori a confronto tra terza e quarta generazione*, Università degli Studi di Padova, ciclo XIV, a.a. 2011-2012 (ora in *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, FUP, 2013).

⁴⁶ P. Valéry, *Variations sur Les Bucoliques*, in *Œuvres*. I cit., p. 215.

4. *La voce frustrata*

Al termine del nostro vagabondare poco metodico ed eccessivamente veloce, torniamo quindi all'incastro di poesia e traduzione. Sono stati passati in rassegna approcci diversissimi su testi diversissimi, ma se volessimo rintracciare un comune denominatore, potremmo trovarlo nella presenza massiccia di preoccupazioni caratteristiche della scrittura poetica all'interno della scrittura traduttoria, che rovesciano o quanto meno sbilanciano questo rapporto decisamente verso la poesia. Questo esame sommario, che ovviamente necessita di essere ampliato da un'analisi più dettagliata e approfondita, sembrerebbe mostrare di primo acchito che la rete di corrispondenze fra scrittura e traduzione s'infittisce di interferenze. La poesia prende il sopravvento e lascia a margine la traduzione.

Si potrà obiettare che questo succede praticamente sempre, con un'intensità più o meno forte, nelle traduzioni d'autore, il che è sacrosanto. Nell'ottica che era per esempio quella di Fortini, non ha nessun senso soffermarsi sul rapporto fra originale e traduzione ma è utile piuttosto guardare quello che incorre fra la produzione in proprio di un poeta e la sua attività di traduttore, ed è inammissibile «trasformare l'atto della lettura critica in una sorta di distribuzione di premi e punizioni»⁴⁷; da questa convinzione fortiniana deriva del resto la polemica contro l'uso del testo a fronte che permea le sue *Lezioni sulla traduzione*.

Ed è verissimo, ma se l'analisi critica o traduttologica deve effettivamente sganciarsi da un'ottica di caccia all'errore o di lode del virtuosismo, lo sguardo strabico del testo a fronte non è forse sempre superfluo. E questo andirivieni in Zanzotto mostra bene, a nostro parere, uno squilibrio significativo nel rapporto poesia-traduzione, il quale pende tutto verso lo scrivere poesia rivelantesi, in fin dei conti, azione onnicomprensiva. Azzardiamo insomma l'ipotesi che la traduzione venga messa sottotraccia dall'esperienza totalizzante della scrittura come «voce frustrata»⁴⁸.

Andiamo infatti a guardare i due testi di Zanzotto che parlano più esplicitamente di traduzione e che in parte si sovrappongono nei loro argomenti: *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*⁴⁹, frutto di una conferenza data a un convegno veneziano nel 1989 ed *Europa melograno di lingue*, discorso inaugurale per un Corso di perfezionamento in traduzione letteraria di

⁴⁷ Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, premessa di Luca Lenzini, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 85.

⁴⁸ Ci riferiamo al titolo di un intervento zanzottiano in una ricca rassegna fiorentina di conferenze, letture, spettacoli, associato anche alla lettura da parte del poeta di numerosi suoi testi: A. Zanzotto, *La voce frustrata*, in Stefano Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze, La Casa Usher, 1985, pp. 384-399.

⁴⁹ A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, *Venezia e le lingue e letterature straniere*, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro, Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 471-481.

Ca' Foscari, pubblicato nel 1995. In entrambi, e soprattutto nel secondo, appare in filigrana la grande questione del babelismo, che nel Nostro si declina in molteplici e favolosi ragionamenti seguendo spesso il doppio binario della pluralità della lingua: da una parte, melograno che rischia l'implosione pentecostale, dall'altra conchiglia «magari fossile», scrive Zanzotto, in cui «si conserva l'infinito brusio delle lingue»⁵⁰. Accanto a questa zona si delinea, nel primo testo in particolare, un fortissimo senso di frustrazione a ridosso della traduzione la cui «pretesa perversa»⁵¹ è investita da una sfiducia acutissima. Leggeremo infatti nei due testi di «situazione complicata infinitamente», di «nuotata in un mare di vetriolo», di shock, mitigato poi in «utile shock», di «povertà di conoscenza della nostra stessa lingua», e ancora di «confronto deprimente», «senso di stordimento», «crudele scarnificazione», «sgomento», «scontro con l'impossibilità», «fallimento [...], impotenza [...] niente»... Ma se questo sentimento di sconforto è piuttosto tradizionale in fatto di traduzione, dobbiamo segnalare che in *Confessione sottovoce* è tutto rivolto, caso eccezionale, non tanto al tradurre quanto all'essere tradotto. Zanzotto non fa quel che promette nel titolo, come del resto confessa nella prima frase: «Posso fare solo un breve accenno alle sofferenze, non di un traduttore ma di un tradotto...»⁵². Beninteso, con questa sofferenza non c'entrano nulla i suoi traduttori, per cui il poeta ha sempre avuto il massimo rispetto e la più grande ammirazione, e con cui ha spesso collaborato in modo fruttuoso, come le testimonianze di questo stesso volume possono del resto raccontare. C'entra piuttosto quel *porsi del suo atto poetico* citato prima, che trasforma letteralmente lo scrivere stesso in un permanente essere tradotto. Quella «realtà concreta della traduzione attiva o passiva che sia»⁵³ che agisce appunto *nella* poesia ed è spesso indicata dal poeta attraverso immagini geologiche.

Pensiamo in particolar modo al toccante biglietto che accompagna l'invio de *La Beltà* a Giuseppe Ungaretti: «Io ho continuato, nonostante tutto. Acqua che filtrava da sotto, non so. Quod potui feci»⁵⁴. L'acqua che filtra da sotto la poesia che interferisce nelle traduzioni zanzottiane, così simile alla *phonè* che per lo Zanzotto di *Conversazione sottovoce* «viene quasi ventriloquamente dall'inconscio»⁵⁵, viene a confermare quella passività generalizzata – l'essere tradotti, un po' da ventriloqui – sperimentata dai poeti. Passività che in fondo ci costringe a un'operazione particolare di rovesciamento dei termini, con cui potremmo anche impugnarne dal lato opposto i paragoni celebri fra scrittura e tra-

⁵⁰ A. Zanzotto, *Europa, melograno di lingue* cit., pp. 1347-1365.

⁵¹ Ivi, p. 1363.

⁵² A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti* cit., p. 471.

⁵³ Ivi, p. 479. Sottolineatura nostra.

⁵⁴ Andrea Zanzotto a Giuseppe Ungaretti, biglietto del 5 giugno 1968 che accompagna l'invio de *La Beltà*, Fondo Ungaretti, Gabinetto Vieusseux.

⁵⁵ A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti* cit., p. 480.

duzione (da Baudelaire a Valéry a Proust) e prendere davvero alla lettera la massima di Novalis, per cui in fin dei conti, ogni poesia è traduzione⁵⁶.

⁵⁶ Novalis lo scrive a Schlegel, nella famosa lettera del 30 novembre 1797 in cui si tratta della versione tedesca di Shakespeare fatta da Schlegel.

Parallel worlds, roots
of vitreous deep languages -
bubbles weep in throats

"Nevermore we can disappear".
The maid whom we guard
already hints:
that's talk of buried hills.

13/6

Due poesie manoscritte di Andrea Zanzotto per *Haiku for a season*.

III

IL POETA TRADOTTO

ZANZOTTO. RICORDI

Maarja Kangro

1. Ottobre 2002

«Ora vediamo un poeta veneto: Andrea Zanzotto». Ülar Ploom, professore d'Italianistica all'EHU (l'Istituto Estone di Scienze Umanistiche), ha distribuito le fotocopie che aveva fatto dal libro di Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*. Un libro appena uscito, del 2002¹.

«Le due z», ha detto Ülar, «indicano che si tratta di un nome dell'Italia settentrionale: o veneto, o trentino».

Nel seminario di poesia contemporanea eravamo di solito in quattro: Ülar e tre ragazze (Pirkko, Maris ed io). Ogni tanto eravamo in tre: Ülar, un'altra studentessa e io. Io c'ero sempre, non sono mai mancata. Ero molto motivata ad assorbire la cultura italiana, particolarmente quella contemporanea, e la fonte originaria di questa motivazione era il mio compagno italiano, anche se lui né scriveva né leggeva poesie. Mi ero laureata in lingua e letteratura inglese qualche anno prima, traducevo dall'inglese e dal tedesco e stavo facendo il *Magister Artium* in Culturologia. Tre-quattro volte alla settimana ho frequentato anche le lezioni del dipartimento di lingue romanze, cioè di Italianistica. Sembrava la direzione giusta in cui andare, la cultura italiana.

Quando Ülar ci ha chiesto chi volesse preparare la presentazione su questo poeta con due z per la prossima volta, ho accettato io il compito. A casa ho letto, sempre sulle fotocopie, la poesia *Esistere psicicamente*². L'ho letta diverse volte, sempre più stupita. Ma che magnifica poesia fenomenologica! Un'ottima descrizione della riflessività essenziale del nostro essere: dell'apparecchio della percezione che percepisce se stesso con una certa perplessità. Un resoconto del continuo processo della creazione del mondo che avviene «nell'egro spiraglio» della nostra mente. Mi sembrava molto importante anche il campo semantico

¹ Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Carocci, 2012.

² Andrea Zanzotto, *Esistere psicicamente, Vocabolario*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. 140.

dell'abietto che Zanzotto usava per descrivere questo atto: conato, vermi, torbido, egro. Questa precaria terra-carne, questo nostro unico strumento per dare forma al mondo, io l'avrei descritto – o l'avrei voluto descrivere – esattamente così. Per rendere la poesia ancor più familiare, l'ho tradotta in estone, facendo un'esperienza strana: almeno a tratti, i versi si traducevano incredibilmente bene, come se fossero nati in estone. Certo, avevo dei dubbi, ad esempio sulle «ariste appena sfrangiate pei colli»; ma c'erano anche delle coincidenze o degli accadimenti felici, come ad esempio il «chiarore-uovo» che risultava «kumamuna» nella traduzione letterale. Un caso fonicamente felice.

«Questa traduzione devi mandarla a “Vikerkaar” – mi ha detto Ülar quando ho letto la traduzione al seminario. “Vikerkaar” è una delle due principali riviste letterarie in Estonia, forse la migliore. «Sul serio? Ma io l'avevo tradotta solo per la classe» dissi, fingendo una certa modestia. In realtà il complimento di Ülar mi rendeva molto contenta. Era un segno, molto lusinghiero, che ero stata capace di rendere credibile in lingua estone questo poeta complesso che già mi intrigava più di ogni altro suo collega contemporaneo. Mi sembrava di aver capito Zanzotto meglio di tutti gli altri.

Una sola traduzione non bastava, perciò ho deciso di andare avanti leggendo tutto su Zanzotto in *Poeti italiani del Novecento*, curato da Pier Vincenzo Mengaldo³. Avevo comprato questa antologia molti anni prima, a Milano, quando non parlavo ancora l'italiano («Caso mai», avevo pensato allora). Ho cercato informazioni su Zanzotto anche in rete e tra l'altro ho trovato un articolo di Antonio Di Ciaccia, *Andrea Zanzotto o il “mancamento radiale”*, dedicato all'aspetto lacaniano in Zanzotto. Era un aspetto che, per un giovane lettore estone, poteva a sua volta aggiungere un valore supplementare ai versi di Zanzotto. Perché, senza dubbio, Jacques Lacan andava molto di moda nel mondo umanistico in Estonia alla fine degli anni Novanta e particolarmente all'inizio degli anni Duemila.

L'Istituto Estone di Scienze Umanistiche (EHI) che frequentavo era dominato dal post-strutturalismo e dalla psicoanalisi dei francesi. Tra i grandi fari c'erano anche Deleuze e Guattari, ma più che altro c'era Lacan. Le idee di Lacan erano giunte alla coscienza degli studenti dell'EHI soprattutto tramite il filosofo sloveno Slavoj Žižek, il cui *Oggetto sublime dell'ideologia* è diventato un libro di culto⁴. Probabilmente il primo a parlare di questo libro è stato Hasso Krull, un amico, eccellente poeta e professore di Culturologia all'EHI. Il libro di Žižek, con tutte le barzellette e la spiritosaggine, serviva da porta aperta, molto invitante, ai concetti di Lacan e ai suoi *Écrits*⁵. All'EHI sapevamo tutti che l'incon-

³ Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1978.

⁴ Slavoj Žižek, *Oggetto sublime dell'ideologia* [1989], trad. it. di Carlo Salzani, Milano, Ponte delle Grazie, 2014 (*The Sublime Object of Ideology*, Londra e New-York, Verso, 1989).

⁵ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

scio era strutturato come il linguaggio, che la donna non c'era e che il fallo era perso. Parlavamo delle nostre esperienze di vita nei termini della *jouissance*, del simbolico, dell'immaginario e del reale. Così il legame con la teoria di Lacan rendeva Zanzotto un poeta ancora più rilevante per noi: tutto ciò su Lacan, sul significante sbarrato, sull'oggetto piccolo (a) ecc., Zanzotto lo aveva letto già allora, in tempo reale, quando lo psicoanalista francese stava ancora scrivendo i testi per i suoi seminari. Era stato un impatto storicamente autentico, a differenza dei nostri lacaniani domestici, molti dei quali non erano neanche nati quando Zanzotto stava già leggendo Lacan.

Di Ciaccia scrive che la poesia di Zanzotto «è una constatazione della disgregazione dell'io sotto i colpi del significante»⁶. Esatto; all'improvviso ho capito che questa era anche la mia ricorrente esperienza con il linguaggio, sebbene, finora, non l'avessi formulata così. Volevo riprodurre questa disgregazione dell'io nella mia lingua. Guardavo affascinata come l'autore andasse a caccia di significanti che scivolano, e come scivola e svanisce il significato, rimanendo spesso inaccessibile.

Dice ancora Di Ciaccia che la poesia:

non celebra il significato delle cose. La poesia celebra il significante in quanto creatore della realtà. [...] Come se il significante creatore di senso svelasse senza più mediazioni l'ultima faccia del senso: che l'incontro con il linguaggio è per l'essere parlante il vero trauma, l'unico evento degno di portare il nome di trauma freudiano.

D'accordo, penso io, è per quello che mi mettono in imbarazzo e, al tempo stesso, mi provocano un piacere strano gli «scivolamenti» del significante, le assonanze, le allitterazioni, gli affiancamenti dei fonemi simili: è un avvenimento traumatico. Tra l'altro, è così che il linguaggio ci svela e ci tradisce. Si tratta di una minaccia dei significanti, dei suoni che all'improvviso possono rivelare un momento semantico terrificante. Come se potesse venirne fuori qualche essenziale segreto dell'essere e di noi stessi. Come se potesse venire fuori il sangue dell'essere. È «il reale traumatico» che lampeggia tra le allitterazioni, ripetizioni e somiglianze grafiche o foniche. O è anche il fatto che non c'è niente, anche il Logos è solo un «fantasma fonico», come dice di Zanzotto Luigi Tassoni⁷. Il funzionamento del linguaggio è senz'altro una cosa paurosa e traumatica, se lo guardiamo troppo vicino. Ah, e Zanzotto lo fa, in un modo coraggioso e affascinante. Senza inventarsi una maschera. Ed io, non osando trattare il significante in questo modo come poeta (osavo farlo solo con ironia difensiva!), prova-

⁶ Antonio Di Ciaccia, *Andrea Zanzotto o il « mancamento » radiale*, Antonio Di Ciaccia, in «Ornicar? Digital», www.lacanian.net, dicembre 2011 (poi in Maurizio Mazzotti (a cura di), *Stili della sublimazione. Usi psicoanalitici dell'arte*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 53-59).

⁷ Cfr. Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002.

vo un piacere e un quasi-segreto godimento facendolo adesso come traduttore.

Ma come appare questa esperienza, la lettura di Zanzotto, sullo sfondo della poesia estone? Potrebbe trovarsi un riscontro? Nella sua antologia, Mengaldo cita Siti, che dice di Zanzotto e del suo procedimento affine all'inconscio che lascia «fluttuare l'attenzione fonica nei dintorni di una parola, finché accanto non ne sorge un'altra simile»⁸.

C'è un poeta estone, Artur Alliksaar (1923-1966), di cui si possono dire, fino a una certa misura, le stesse parole. Artur Alliksaar, represso e perseguitato dal potere sovietico, e molto stimato nei circoli degli intellettuali di Tartu, basa spesso i suoi testi sull'affiancamento dei significanti simili, fa uso dell'allitterazione e delle somiglianze fonemiche. Ad esempio:

Aitab karedaist karjatusist!
 Aitab hüübivaist hüüetest!
 Aitab sajatuste sajust!
 Laula leekide lõppemisse!

[Basta con i gridi rauchi!
 Basta con gli urli coagulanti!
 Basta con la pioggia delle condanne!
 Canta nella terminazione delle fiamme!]

O, più avanti:

Me väidame, et täius pole näivus
 Me läidame täidlasi päikesi

[Dichiariamo che la perfezione non è apparenza
 Accendiamo soli paffuti]

Però le somiglianze sono puramente formali. Nelle poesie di Alliksaar, senz'altro un virtuoso del linguaggio, il significante comunque produce il senso in un modo abbastanza delineato, anche se sorprendente. I suoi accostamenti creano delle metafore, il senso che nasce è un senso metaforico. Allitterazioni e somiglianze fonemiche vanno spesso in diadi, per esempio ci sono allitterazioni o assonanze tra un aggettivo e un sostantivo, o tra un avverbio e un verbo. Però il testo produce l'effetto che tutto rimane sempre fortemente sotto il controllo del poeta. Vediamo la fermezza della mano dell'artista, invece in Zanzotto vediamo il linguaggio frantumato, il linguaggio che fallisce, il linguaggio nella sua mostruosità e nella sua inezia. Vediamo la mente, la psiche che è un filtro inettosia per le sensazioni che per il regno simbolico. Ci sono più scorie, più avan-

⁸ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* cit., [1978], ed. 1998, p. 874.

zi, più rifiuti in Zanzotto: lui ci presenta la condizione più «naturale» di una mente nella sua totalità. Mentre Alliksaar ci presenta ciò che si può fare padroneggiando il linguaggio, Zanzotto ci presenta ciò che il linguaggio può fare con noi, e come il nostro confronto con lui fallisce. Zanzotto rompe l'illusione del linguaggio e del referente, mentre Alliksaar la mantiene.

Un paio di anni dopo, un amico mi ha detto che la scrittura di Zanzotto gli ricordava alcune poesie di Doris Kareva (1958), in particolare il suo *Concerto strumenti e voce*. Questa poesia fa:

Andromeda, mandragora,
rododendron, mandala,
undruk, undruk, Kassiopeia,

Kristiaania;
mania grandiosa, rosa mundi,
gloria!
Loorber, loorber, koriander,
koriander Gloria!...

Ma per niente, ho detto io. Con questo testo, Doris voleva creare una sequenza di parole proprio asemantica (per un compositore). L'intenzione è lontana da quella di Zanzotto.

Negli anni 2000 e oltre, Kalju Kruusa (1973) stava smontando nella sua poesia il linguaggio fino a una certa misura, ricercando i modi in cui funziona e riferendo anche degli urti tra la voglia di esprimersi e il linguaggio come mezzo. Però i suoi metodi sono ben diversi da quelli di Zanzotto. No, nella poesia estone un vero riscontro con Zanzotto non c'era.

Anche l'interesse di Zanzotto per la scienza, e l'espressione di questo interesse nelle sue poesie, era per me un valore supplementare. Come ex appassionata di fantascienza amavo i termini scientifici, parole come «epistassi» o «fosfeni». Mi ispirava molto quel paesaggio verbale che si creava con questi termini: così si vedeva l'essenziale stranezza del mondo fisico, in uno straniamento costante. Zanzotto ci lascia avvicinare ai fenomeni del mondo nella loro stranezza originaria e apparentemente insolubile.

Non c'è dubbio, quasi tutti i poeti esercitano un loro modo di straniamento, cercando di rendere le cose sorprendenti e insolite; tutto dipende se il poeta lo fa in modo «tuo» o no. Il modo in cui lo faceva Zanzotto ha sicuramente risuonato nella mia mente. Se sembrava così, era così.

Ho letto anche sull'insonnia di cui Zanzotto soffriva (ancora un'affinità!), e un amico italiano mi ha raccontato dell'ipocondria del poeta. Il suo mondo mi sembrava sempre più vicino. Anche se potevo comportarmi in modo temerario e tendevo a rischiare, ero stata a lungo ossessionata dall'idea delle malattie segrete e di uno strato minaccioso della vita che neanche vediamo.

2. *Novembre 2002*

Ho finito la mia prima piccola scelta delle traduzioni di Zanzotto; non conteneva ancora le poesie famosissime da *La Beltà*. Ho consegnato le traduzioni a Hasso Krull, per la sua rivista online «Ninniku». Hasso e Kalju Kruusa, un altro amico, avevano fondato questa rivista dedicata esclusivamente alla poesia tradotta, nel 2001, sotto l'egida dell'Eesti Keele Instituut (Istituto della lingua estone). Il nome Ninniku vuole dire «aglio» in giapponese e viene da una poesia di Sujatta Bhatt. In un pomeriggio di novembre buio e umido, andando al caffè dopo un seminario, Hasso mi ha raccontato del suo nuovo progetto: voleva pubblicare una collana di libri sotto il logo di Ninniku. Sarebbero stati libri veri, di carta: una «piccola libreria di Ninniku». In realtà erano già in corso le traduzioni di Margaret Atwood e Lev Rubinstein.

«Vorresti tradurre per la nostra serie anche qualcosa di Zanzotto?» mi ha chiesto Hasso. Per il poeta veneto Hasso ha usato parole come «molto forte» e «straordinario». «Una voce estremamente originale». Ma Hasso non parlava italiano, e ciò voleva dire che avevano funzionato le mie traduzioni, ancora una volta. «Eh sì che faremo un libro!».

Ho cominciato a scegliere le poesie, ma prima volevo acquistare più libri. Avevo già a casa l'antologia degli «Oscar», ma avevo bisogno di più opere. Su internetbookshop.it non c'era tutto, *La Beltà* non c'era, ma c'erano *Il Galateo in bosco*, *Meteo* e *Sovrimpressioni*. Per approfondire il tema ho comprato anche il libro di Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*: nuovissimo, uscito nel 2002. Questo libro mi ha fornito molti concetti utili per riflettere sulla poesia di Zanzotto: il caos produttivo che crea il cosmo; un eccesso di senso prodotto da non senso ecc. Per dire la verità, le interpretazioni e analisi servivano da fonte di ispirazione anche per me come poeta.

In Italia ho poi comprato *Le poesie e prose scelte* di Zanzotto nella collana dei Meridiani⁹. E per orientarmi meglio anche l'antologia dei *Poeti italiani 1945-1995*, a cura di Stefano Giovanardi e Maurizio Cucchi¹⁰. (I due Meridiani sono costati 44€ e 44€. Va bene, un buon investimento. Per un traduttore i libri di poesia sono appetitosi come cibo. Le antologie mi entusiasmavano adesso come la cancelleria mi entusiasmava da piccola).

Nei *Poeti italiani...* ho visto che, mentre gli altri poeti erano raggruppati dai curatori in capitoli («Officina», «Quarta generazione», «Avanguardia», «Etica del quotidiano» ecc.), Zanzotto stava in un capitolo a parte: «Zanzotto, l'ontologia del linguaggio». Un solitario che non faceva parte dei movimenti, ma si occu-

⁹ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999.

¹⁰ Stefano Giovanardi e Maurizio Cucchi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996.

pava, nella solitudine seria e raffinata, delle questioni ontologiche della nostra «casa dell'essere». Mi sembrava sempre più simpatico.

Scegliendo le poesie per un'antologia estone, volevo delineare per il nostro lettore tutta la carriera poetica di Zanzotto: tutta «l'evoluzione» del suo linguaggio e del suo pensiero. Ho scelto alcune poesie da quasi tutte le sue raccolte pubblicate fino a quel momento, da *Dietro il paesaggio* fino alle *Sovrimpressioni*. Alla fine sono rimasti fuori due libri: *Elegia e altri versi* e *Filó*. Dalle altre raccolte ho preso 4-7 poesie, alcune anche in cicli con più parti (*Alla stagione*, *In una storia idiota dei vampiri*, *Adempte mihi*). In tutto, il libro contiene 48 poesie. Scegliendo le poesie da tradurre credo che i due principi decisivi siano sempre il carattere da Crestomazia e le preferenze personali. E per quanto volessimo essere originali, spesso questi due coincidono, come è successo anche nel mio caso: tra le mie preferite in assoluto, c'erano anche poesie come *Al mondo*, *Sì, ancora la neve* e *La perfezione della neve*. Ma mi ispiravano molto anche *Già-mutismi* (consideravo questo titolo anche per l'intero libro, ma alla fine sembrava troppo sofisticato) o *SONO GLI STESSI. O (GLI INDIZI DELLE GUERRE CIVILI)* e (*gli indizi delle guerre civili*).

Un altro principio importante era includere poesie che dicessero qualcosa al lettore estone. Certo, la prossima domanda sarà: «ma chi è questo lettore estone?». Sono le brave signore nelle biblioteche, le maestre dei licei, gli aspiranti poeti? Il mio lettore modello era sicuramente un critico o poeta erudito (come poteva essere diversamente, traducendo Zanzotto e avendo 28-29 anni!), ma volevo inserire nel volume anche delle poesie meno resistenti al lettore «non professionista»: presentavo un autore qui sconosciuto per la prima volta, mentre la poesia estone stava pian piano diventando sempre più diaristica e accessibile. Alle letture stava diventando sempre più importante ricevere una reazione immediata dal pubblico. La poesia civile stava vivendo uno slancio, raggiungendo il picco negli anni 2004-2008, quando, coincidendo con il boom economico, la critica sociale era una corrente principale. Considerando questo aspetto, lo Zanzotto più recente, particolarmente di *Meteo*, sembrava molto rilevante nel nostro ambito: le preoccupazioni per l'ambiente e per i paesaggi distrutti dovevano risuonare anche nelle menti estoni, anche se l'industria nel nostro paese si stava piuttosto disgregando. Ma anche *Il nome di Maria Fresu* era una poesia che si capiva facilmente (con il commento, naturalmente). E la *Taresa* che faceva psicoterapia, o la *Medusa*: chiare, semplici e belle.

3. Gennaio-marzo 2003

Il mondo è proprio piccolo... A gennaio del 2000 ho conosciuto nelle Dolomiti, a San Martino di Castrozza, Roberto Merotto, un giovane scultore che era un vicino di Zanzotto. Beh, non proprio il vicino, ma era di Falzè di Piave, un paese vicino a Pieve di Soligo. Sì, Roberto conosceva anche il poeta.

Avrei dovuto mandargli i miei migliori saluti? Ma no, sarebbe stato davvero un caso di inettitudine. Dovevo sfruttare l'occasione al massimo, almeno mandare a Zanzotto una lettera tramite Roberto.

Nella mia stanza d'albergo mi sono messa davanti al tavolino; alla reception mi avevano dato tre fogli di carta. Quindi potevo ricominciare la lettera solo tre volte. Come iniziarla? era essenziale trovare il tono giusto. Rispettoso, ma non grottescamente ossequioso. Tutti gli stereotipi mi venivano in mente. Gli italiani sono più cerimoniosi in queste cose, non così «sachlich» come noi. Dovrei iniziare la lettera con qualcosa come «egregio»? Sì? No. Forse no. Gentilissimo va bene? E come descrivere me stessa? Dire che sono una «giovane» traduttrice? No, a 29 anni forse «giovane» sarebbe già esagerato. Ma forse, se ci fossero stati errori nel tono o nello stile, o grammaticali, sarebbero stati più perdonabili a una giovane. Ho passato l'intera serata nella mia stanza a scrivere la lettera.

A febbraio ho vinto, con le traduzioni di Zanzotto e di Maurizio Cucchi, il primo premio del concorso della Società Dante Alighieri. Era un concorso per delle traduzioni di poesia italiana del Novecento, quindi una cosa molto esclusiva. Comunque abbiamo condiviso il primo posto con un altro ragazzo: il mio co-vincitore, Lauri Pilter, aveva tradotto Montale e Scalise. Anche i soldi del premio sono stati divisi in due. Mi ero quasi scordata di incassare, prima che scadesse, quell'assegno di 350 euro. Ma questo non importava; per me era stato necessario vincere il concorso per vedere che Zanzotto sarebbe stato capito dai nostri esperti.

A marzo è arrivata una risposta dal poeta. Una piccola busta bianca nella mia casella postale. La mail, come il poeta stesso mi ha scritto, non la usava. Era una lettera gentilissima, con la scrittura minuscola, con il numero di telefono e l'indirizzo. E con la conferma che sarei stata la benvenuta a casa sua. Nella mia gioia ho mostrato la lettera anche a Hasso, sebbene non parlasse italiano. «La scrittura indica discrezione e modestia» ha detto Hasso «è un segno che l'ego della persona è piccolo». Hasso, oltre alla poesia, alle traduzioni, alla psicoanalisi, alla mitologia e all'antropologia, si occupava di numerose altre cose, tra l'altro anche di grafologia...

4. *Novembre 2003 e oltre*

Il 26 novembre sono finalmente andata a trovare Zanzotto – con Luca, il mio compagno di allora. Dopo una breve vacanza a Venezia, ci siamo diretti verso Pieve di Soligo nella sua FIAT grigio-rosa. Anche se Zanzotto ci aveva dato istruzioni molto specifiche, siamo riusciti a perderci per un momento, e abbiamo visto che a Pieve si trovava anche una Via Giovanni Zanzotto. Il papà di Andrea? O il nonno?

Era il papà, come ha detto il poeta stesso che era a casa da solo, con il gatto Terremotino. Avevo portato come regalo una bottiglia di vodka estone; il ve-

tro della bottiglia aveva una sfumatura di ghiaccio, secondo me molto bella. Zanzotto ha detto, sorridente: «Ma io non bevo». Ah. Non bevevo la vodka neanche io. «Allora può regalarla a qualche amico», ho detto, «O caso mai utilizzarla come un disinfettante per le ferite». Pensavo di scherzare, e solo un momento dopo ho capito che forse non era uno scherzo molto discreto per uno che era conosciuto per la sua ipocondria. Infatti, per quanto fosse cordiale e accogliente, Zanzotto su questo scherzo non ha riso tanto.

Io e lui ci siamo messi al tavolo, con le mie domande sulle sue poesie. Luca si è seduto a una certa distanza, sorridente e silenzioso. La presenza di un gran talento può fare questo effetto, e Luca non si sentiva a proprio agio con i poeti (a parte me, speravo). Ma Zanzotto scherzava ed era disponibile come se si trattasse di una lunga amicizia. Stranamente, le sue maniere mi hanno ricordato un po' quelle di mia nonna, un tempo maestra e direttrice di una scuola. Scettico, ma al tempo stesso molto aperto alle cose anche in età avanzata. Le sue spiegazioni mi hanno aiutato molto, in particolare per le poesie da *Dietro il paesaggio* e *IX Ecloghe* che contenevano immagini con un referente concreto (come i bachi da seta). Dopo aver terminato con le mie domande, Zanzotto ci ha fatto vedere le piastrelle sulle quali aveva dipinto i motivi della natura: montagne, colline, rami degli alberi. E sopra o accanto ai disegni aveva scritto i suoi versi. Ce n'erano già un bel po' di quelle piastrelle dipinte, e io avrei voluto chiedergli se poteva regalarmi una di quelle piccole opere d'arte. Sarebbe stato un talismano, dal valore inestimabile. Tenendone una in mano, stavo già per fare la domanda ma, all'ultimo momento, mi sono fermata. «Non posso essere così avida», mi sono detta, no. Se lui non lo offre, sarebbe scortese chiederlo. Ma lui forse ha pensato altrettanto: se non c'era richiesta, non voleva insistere.

Gli ho comunque chiesto un autografo in un libro. Solo in uno, perché mi sembravano imbarazzanti gli appassionati con pile di libri in attesa che il povero autore scrivesse una dedica cordiale e spiritosa in tutti quanti. Nella mia copia de *Il Galateo in bosco*, Zanzotto ha scritto: «Con viva cordialità e auguri di ogni bene». Era già tarda sera quando Luca ed io siamo partiti. Aveva iniziato a piovere, e del suono della pioggia Zanzotto ha detto: «Una carezza acustica». Ci ha accompagnato fino alla Fiat.

A dicembre le sue poesie, e quelle di Maurizio Cucchi, sono uscite su «Vikerkaar». E quando nel semestre primaverile del 2004 sono andata a studiare a Roma, ogni tanto ci siamo parlati al telefono. Della disgregazione del mondo, della solitudine e del fatto che la poesia non riesce a far molto per salvare il mondo. Cominciava le telefonate con «Cara signora».

Per la fine del 2004 tutti i testi per il libro della collana «Ninniku» erano pronti, con la postfazione e i commenti. Speravamo con Hasso che il volume bilingue sarebbe uscito già a febbraio-marzo, però l'artista, sicuramente molto abile e stimato, che doveva fare l'impaginazione e la copertina, aveva problemi con il gioco d'azzardo. Per qualche tempo è sparito dall'orizzonte. Dopo numerose telefonate e «discorsi morali» (ho detto, enfaticamente: «Il poeta ha già più

di 80 anni, vogliamo che veda il suo libro in estone!)), il volume è finalmente uscito nel dicembre del 2005. Alla presentazione un amico, il flautista Tarmo Johannes, ha suonato i pezzi di Franco Donatoni, il cui stile si adattava ottimamente alla poesia di Zanzotto.

5. *Il processo della traduzione*

Sulla traducibilità e intraducibilità esistono parecchi detti. Uno famoso è quello di Robert Frost: «Quello che si perde in traduzione è la poesia». Ma che cos'è questa misteriosa «poesia»? Mi sembra che Frost intenda qui il rapporto del testo con i suoi significanti. Se consideriamo come elemento o ingrediente principale (la «dominante», direbbe Roman Jakobson) di una poesia la sua narrativa o il suo *statement*, il rischio di una perdita decisiva si riduce, anche se la poesia suonerà diversamente nella lingua d'arrivo e anche se in questa nuova lingua potrebbero mancare certi termini per trasmettere la realtà culturale o fisica che si descrive nel testo originale (i nomi delle piante, degli attrezzi, dei cibi ecc.). Ma se i rapporti intricati dei significanti sono «la dominante» del testo, la focalizzazione cambia. Bisogna tradurre il metodo dell'autore, bisogna diventare un suo sosia in un'altra lingua.

Allora, perché la poesia non si perda nella traduzione, è necessario che anche il traduttore sia un poeta? Non credo che bisogna essere poeti «praticanti», ma è utilissimo: è un enorme vantaggio aver scritto poesie. Uno che ha scritto poesie, anche se non lo fa più, ha molto probabilmente una concezione più robusta di ciò che cosa sia una poesia, e ha più coraggio nel prendere decisioni in caso di problemi che riguardino la forma. Infatti ci vuole non solo il coraggio, ma anche una certa arroganza per reinventare uno stile o il metodo di un poeta straniero nella tua lingua. Io ho cercato di inventare «uno stile zanzottiano in estone» e ho dovuto prenderne la responsabilità. Nella traduzione di poesia non esiste una soluzione esclusivamente giusta e a priori legittima, e la rinascita dell'autore in una nuova lingua rimane sempre sulla coscienza del traduttore.

Prima di fare qualche esempio delle mie strategie di traduzione, mi soffermerò brevemente sulla differenza delle due lingue. L'estone è una lingua ugrofinnica, quindi una lingua agglutinante. A differenza delle lingue indoeuropee non ha genere (neanche nei pronomi personali) o articolo. Si usano poche preposizioni e si dice quasi tutto con i quattordici casi della declinazione. Ad esempio, nei complementi di specificazione, di qualità, di appartenenza ecc., dove in italiano si usa la preposizione «di», in estone si usa il caso genitivo. Nel sintagma nominale, questo tipo di complemento e anche l'aggettivo (attributo) precede il sostantivo. Così in estone l'ordine delle parole in un sintagma nominale risulta spesso esattamente il contrario di quello italiano, e il traduttore deve cominciare a tradurre il sintagma italiano dalla fine.

Un esempio tipico, preso dalla poesia di Zanzotto, è il seguente:

L'amore infermo del giorno = Päeva põdur armastus

La ritraduzione, mantenendo l'ordine delle parole estone, sarebbe: «del giorno infermo amore». O, nell'analisi: päeva = del giorno; põdur = infermo; armastus = amore.

O prendiamo l'inizio della poesia *La pace di Oliva*:

E nel boccio della mattina quasi estiva = Ja [e] peaaegu [quasi] suvise [estiva] hommiku [della mattina] hakul [nel boccio].

In alcuni casi l'enfasi o il rema di un verso tradotto viene sfasato per un tale ordine delle parole. Per esempio la poesia *La pace di Oliva* («Oliva rahu») finisce:

in un
equilibrio del terrore

La traduzione estone è più corta:

hirmu
tasakaalu

Nell'analisi: hirmu = del terrore; tasakaalus = in equilibrio.

Non è possibile esplicitare separatamente «in un», perché «in» viene espresso dal caso inessivo (la desinenza «-s»), e l'articolo non esiste. Anche se semanticamente sarebbe giusto finire la poesia con la parola «terrore», la struttura della lingua estone non lo permette. Anche se la sintassi è abbastanza libera in estone, qui un'inversione («tasakaalus hirmu») sarebbe sia sintatticamente che stilisticamente inaccettabile, un esempio di «cattiva poesia».

Parlando delle strategie della traduzione di una poesia, potrebbe essere utile il concetto della «dominante» di Jakobson (menzionato anche prima). Si cerca sempre «la dominante» della poesia, dell'opera intera di un autore, del suo pensiero, della sua epoca. Ma è facile determinare la dominante della poesia di Zanzotto? Si tratta sempre di una molteplicità della significazione; nella semi-osi zanzottiana agiscono diversi strati. L'aspetto semantico è difficilmente separabile o in effetti inseparabile, dall'aspetto formale, ma quando si creano immagini concrete, queste devono essere trasmesse quanto precisamente possibile. Come trasmettere il gioco delle immagini sovrapposte, l'effetto della sovrapposizione? Il traduttore deve sempre prendere delle decisioni e le decisioni comportano sempre il rischio di lasciar fuori qualcosa di essenziale. Ho cercato di rimanere sempre nello stesso campo semantico e, se possibile, usare al tempo stesso anche i suoni simili, cioè mantenere il campo fonico. Lasciando scivola-

re il significante bisogna rimanere fedeli agli ancoraggi semantici, ma se il campo semantico non permette del tutto una mossa simile nel campo fonico, quali aspetti della forma e del suono sono inevitabili? Quanto lontano si può legittimamente andare dal significante originale, o dal significato, rimanendo fedeli a ciò che prendiamo per «la dominante» di una poesia? Dove sono i confini di un campo semantico? La responsabilità e i rischi del traduttore sono enormi, particolarmente nel caso di un poeta contemporaneo ed «esclusivo», dell'opera del quale non esistono diverse traduzioni.

Riporto qui qualche esempio dei casi nei quali mi sono distaccata abbastanza dal senso letterale di una parola. Una traduzione letterale non avrebbe infatti trasmesso alcun senso, così ho cercato di riprodurre quest'atto di significato con una soluzione più libera. Sono i tentativi di reinventare la scrittura zanzotiana in estone di più di dieci anni fa.

Nella famosissima *Si, ancora la neve*, ci sono i versi:

E questo valere in persona ed ex-persona,
un solo possibile ed ex-possibile?

La mia traduzione estone è stata:

Ja see kehtivus, isiklikult ja a-siklikult,
üks ja ainus võimalik ja ei-malik?

I significati delle parole estoni sono:

isiklikult = personalmente, in persona
a-siklikult = parola inventata; «asi» significa «cosa»; con la parola «asine» ci si riferisce al «materiale» e «pratico»; qui si crea anche un'opposizione del soggetto-oggetto o del soggettivamente-oggettivamente. O, più vagamente, l'opposizione dell'animato-inanimato.

võimalik = possibile

ei-malik = parola inventata; «ei» significa «no», ma «eimalik» è una mia invenzione che sta sulla soglia tra «possibile» e una negazione; si potrebbe anche interpretarla come qualcosa che dà una possibilità alla negazione.

Nell'altrettanto famosa *La perfezione della neve* ho tradotto il verso «Pungendo aggiunge» con «Susates lisab». La traduzione è, se non proprio letterale, almeno approssimativa; «suskama/susata» significa «colpire rapidamente con qualcosa di acuto». Questa parola permette di rendere l'effetto ripetitivo del suono, sebbene al posto della ripetizione del [ndʒ] dell'originale ci sia nella traduzione il suono più morbido/dolce di [usa/isa], e così questo gesto sembra più leggero e rapido in estone.

Continuando con la stessa poesia:

E poi astrazioni astrificazioni formulazione d'astri
assideramento, attraverso sidera e coelos
assideramenti assimilazioni –

La mia traduzione è:

Ja siis tähistused tähistamised tähestumised
alajahtudes sidet pidavad sidera ja coeli
alajahtumised lahtumised –

Volevo in ogni caso mantenere il campo semantico dello «stellare», ma questa decisione ha comportato anche un cambiamento del materiale fonico. La parola estone per stella è «täht», e invece dell'«astr» dell'originale, nella traduzione figurano i suoni «h», «ähi», «aht»: suoni dell'ansimare, della tosse. Inoltre la parola «täht, tähe» ha anche il significato di «lettera» (è un caso d'omonimia).

La parola «tähestuma» è di nuovo un'invenzione, però ogni lettore estone la interpreterebbe come «trasformarsi in stella», «astrificarsi» o «trasformarsi in lettera».

«Tähistama» significa «marcare», «segnare», «indicare», ma anche «celebrare».

Assiderazione è, in estone, «alajahtumine», e per rendere più o meno naturale l'andamento della poesia bisogna cambiare il caso delle parole latine. In una lingua sintetica ed agglutinante le parole straniere in un caso altro che il nominativo sono sempre problematiche, così nella mia traduzione «sidera» e «coeli» sono soggetti, non oggetti.

La ritraduzione della mia traduzione estone sarebbe:

E poi segnali segnalazioni astrificazioni
assiderandosi collegati sidera e coeli
assideramenti diluizioni

Invece la traduzione letterale sarebbe stata:

Ja siis abstraktsioonid astrifikatsioonid tähtede moodustumine
alajahtumine läbi sidera ja coelos
alajahtumised assimilatsioonid

Poiché il morfema «astr» si sarebbe alternato con «abstr» e avrei comunque dovuto usare parole con radici diverse (una parola come «assideratsioon» non esiste), non mi è sembrata una soluzione soddisfacente.

E riporto un ultimo esempio di soluzione «creativa» da un verso della stessa poesia: «E la vi(ta) (id-vid)». La traduzione estone si legge: «Ja ole(mine) (id-hiid)».

Nei commenti Zanzotto dice di riferirsi alla vita «intesa come ideare-vedere, con radice comune», ma ammette anche la possibilità di «un richiamo all'Id/Es». Ho prontamente utilizzato questa interpretazione. In estone, la parola «vedere» («enägema») non si collega fonicamente o etimologicamente bene con la parola «vita» («elu») o l'ideare («kujutlema», «visandama»). Ho provato allora a tradurla come «Ja ole(mine) (id-viit)»; «viit» significa «indicazione» o «cartello». Comunque l'idea dell'inconscio illimitato mi è sembrata più produttiva. Oggi forse decidero diversamente. I significati delle parole sono i seguenti:

- «olemine» = essere
- «ole» = sii! imperativo, 2. persona singolare
- «mine» = vai! imperativo, 2. persona singolare
- «id» = «id»
- «hiid» = gigante

Ero particolarmente felice per questa parola: si può interpretare questa frase come un inconscio gigante, un regno vasto, imperscrutabile e invincibile.

Ogni traduttore sa che le traduzioni invecchiano. Rileggendo le mie traduzioni di 13-14 anni fa e ricordando le scelte e le motivazioni di allora, mi viene voglia di ritradurre molte poesie e di pubblicare una nuova antologia. Forse non è solo un desiderio, ma quasi una convinzione che prima o poi devo farlo. Ricordando il processo traduttivo mi ricordo anche la soddisfazione che provai nell'aver tradotto proprio io queste poesie. Non è un sentimento che provo spesso come traduttrice, ma in certi casi mi è successo. Con Zanzotto, Enzensberger, Magrelli e Larkin. Bellissimo che queste poesie esistano, pensa il traduttore; ma chissà che bello sarebbe stato essere il creatore di questi mondi poetici. È un ulteriore complimento da parte del traduttore: l'invidia per l'autore.



Andrea Zanzotto e Maarja Kangro (Pieve di Soligo, 26 novembre 2003)

L'OLTRANZA DELLA BELTÀ: STRATEGIE DI TRADUZIONE INVERSA

Mara Donat

L'intera opera poetica di Zanzotto si profila intorno e dentro una metafora privilegiata, che permea e definisce il dire di ogni singolo componimento e di ogni raccolta, dal principio alla fine. Si tratta della Beltà, che dà titolo all'opera centrale della produzione del poeta, sia in senso cronologico che espressivo e stilistico. Tradurre la poesia di Zanzotto è dunque operare sulla Beltà in ogni suo senso e risvolto, in ogni sua arguzia e provocazione. Inevitabile l'oltraggio, se di per sé, con la riflessione di Valéry sulla traduzione, già la poesia decodifica il silenzio del reale rendendolo atto di parola¹. E se la traduzione tra lingue già si pone come oltraggio di un idioma, di un codice ontologico e culturale in qualche modo, una traduzione inversa può ben presentarsi come un oltraggio ben affilato, a due lame, con tutti i rischi connessi. Ho quindi accolto la sfida di quest'opera, con tutta la fiducia nel linguaggio umano, nell'universalità del pluralismo proposta già da Ricoeur². Qui non si vuole affrontare un approccio di tipo teorico sulla traduzione, pur attingendo diversi spunti dagli studi e dalla scienza linguistica e interdisciplinare della traduzione, dalla traduttologia agli studi comparati. Si preferisce portare un'esperienza di traduzione inversa come prassi creativa che sfida ogni impossibilità supposta del tradurre.

Sulla base del principio di negoziazione ben esemplificato e teorizzato da Umberto Eco³, che smentisce anche il pregiudizio consolidato della impossi-

¹ Giovanni Lombardo, *La traduzione della poesia. Studi e prove*, Roma, Editori Riuniti University press, 2009, p. 70.

² Paul Ricoeur, *La traduzione. Una sfida etica*, Brescia, Morcelliana, 2001. Lo stesso Zanzotto si occupa del tema in «Oltre Babele», in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* [1999], a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Ferdinando Bandini, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1114-1118.

³ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 93-94. Al proposito Eco scrive: «Tradurre significa sempre "limare via" alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, *non si dice mai la stessa cosa*. L'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa. Ma la negoziazione non è sempre una trattativa che distribuisce equamente perdite e svantaggi tra le parti in gioco. Posso ritenere soddisfacente

bile traduzione della poesia, procedo a esemplificare come, con l'ermeneutica di Gadamer (1960) e Ricœur (1989) dalla mia parte, all'interno dell'universo linguistico umano esista un possibilissimo dialogo fra lingue diverse, e quindi di identità e culture diverse, poiché «dire quasi lo stesso» si presenta per lo più come una ricchezza piuttosto che una mancanza, così come lo scarto e la perdita aprono sfide creative che nella differenza recuperano «effetti» di senso, di forma, di ritmo⁴. Ben venga l'infedeltà, laddove necessaria, per superare il preconcetto dell'intraducibilità. Partendo dalla prassi traduttiva, in questa riflessione ho fatto tesoro anche dei principi di «ospitalità», di etica del lutto e della riconciliazione teorizzati da Ricœur⁵. Con questa assoluta fiducia ho operato nella traduzione inversa dell'opera di Andrea Zanzotto, amico e maestro. Con questa stessa fiducia e oltranza propongo questa auto-riflessione sulle strategie man mano adottate nella pratica della traduzione eseguita.

La Beltà nella poesia zanzottiana è innanzitutto il paesaggio, è la Natura nella sua duplice accezione di Madre e Matrigna, rassicurante e temibile, in piena contraddizione. Nel dare voce a tale entità il poeta traduce in parola una propria ontologia, condivisibile all'interno della comunità umana in cui vive e pure in un ambito esistenziale universale. Gli elementi del paesaggio diventano segni e simboli di un altrove che con diverse connotazioni si presenta in ogni paesaggio naturale. Fermo il contesto, il senso può in qualche modo emigrare e riformularsi a partire dagli elementi denotati, concreti. La valle è quella del Soligo ma è contemporaneamente ogni valle, ogni elemento paesaggistico che contiene e ripara, una sorta di matrice uterina che può assumere nell'immaginazione anche forme diverse dall'originale. Da parte sua il linguaggio, l'idioma, si intreccia con il paesaggio, a sua volta è l'elemento fondante del soggetto poetico, seppure nel riflesso. Si è quindi cercato, nell'opera traduttiva, di riproporre le stesse trasgressioni della lingua di partenza, mia madre lingua, secondo un principio di ospitalità e di creatività⁶ in relazione inversa, ovviamente. Per quanto concerne la relazione fra le lingue diverse, l'appartenenza dello spagnolo allo stesso ceppo linguistico dell'italiano permette livelli di fedeltà molto elevati, non solo

anche una negoziazione in cui ho concesso alla controparte più di quanto essa abbia concesso a me e tuttavia, considerando il mio proposito iniziale e sapendo che partivo in condizioni di netto svantaggio, ritenermi egualmente soddisfatto». Sulla traduzione della letteratura cfr. Roberto Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 72-73; 78-79.

⁵ In particolare l'autore approfondisce tali concetti in P. Ricœur, *La traduzione. Una sfida etica* cit., pp. 27-48 e in P. Ricœur, *Tradurre l'intraducibile*, Roma, Urbaniana University Press, 2008, pp. 49-57.

⁶ Questo principio è l'etica della traduzione per Ricœur, che spiega: «Mi sembra, in effetti, che la traduzione non richieda soltanto un lavoro intellettuale, teorico e pratico, ma ponga anche un problema etico. Portare il lettore all'autore, portare l'autore al lettore, con il rischio di servire e di tradire due padroni, è praticare ciò che mi piace chiamare *l'ospitalità linguistica*» (P. Ricœur, *La traduzione. Una sfida etica* cit., p. 67).

nel contenuto semantico, ma proprio in ambito lessicale, molto spesso anche a livello fonetico e prosodico, stilistico e formale. La somiglianza è stata a volte sorprendente, laddove gli scarti di senso e di forma sono diventati un gioco creativo stimolante e per lo più efficace. Sempre operando secondo il principio di «dire quasi la stessa cosa»⁷, con ogni tradimento ammesso e concesso. La difficoltà è consistita proprio nell'evitare facili cadute in semplificazioni o in operazioni mimetiche, spesso pericolose per le reali differenze morfologiche e sintattiche tra le due lingue.

Dietro il paesaggio è la raccolta fondante dell'opera di Zanzotto, per la collocazione del soggetto poetico in relazione alla natura, dentro di essa, dietro ad essa e infine di fronte ad essa, in prospettiva speculare lungo tutta l'opera. Ci soffermiamo su un paio di testi, rinviando ad altro studio specifico la traduzione del tema del paesaggio. Questa riflessione sulla pratica traduttiva inversa si focalizza sugli oltraggi della Beltà in quanto codice linguistico e letterario, soprattutto. La poesia *Ormai* raggiunge un livello di introspezione e astrazione che rende possibile il passaggio a una lingua altra, proprio perché quel paesaggio è una metafora che trascende la denotazione degli elementi come la «primula» e gli «spinosi boschi». Nella traduzione ho quindi scelto di mantenere la connotazione del paesaggio delle Prealpi, consapevole che il senso sarebbe stato accolto anche nella cultura di arrivo, attingendo dall'immaginario diverso il senso comune del fiore e del bosco esposti a una vibratile energia. Essenziale era invece rendere il senso dei versi conclusivi, dove in particolare il «cingersi addosso il paesaggio» diventa un addossarsi al paesaggio, «ceñirse el paisaje», e il «volgere le spalle» è reso da una diversa parte del corpo, la schiena, «volver la espalda». Un esempio di lieve scarto lessicale ed espressivo che garantisce una piena aderenza al senso. Spesso l'ordine del sostantivo e dell'epiteto si invertono nella traduzione allo spagnolo, come in questo caso «spinosi boschi» diventa per motivi espressivi e di ritmo «bosques espinosos». Laddove si perda un'assonanza, presto la si recupera nei versi successivi, con una resa generale degli elementi fonetici e ritmici che in realtà non compromette la fedeltà nei termini qui proposti. Non solo, quindi, in questo testo esemplare per il paesaggio, resta intatto l'effetto di senso, ma pure, nella riformulazione coerente, si offre un equivalente effetto prosodico, fonetico e ritmico. Tali principi creativi sono stati adottati in tutta l'opera come pratica traduttiva. Vedremo molti altri esempi specifici. Altro testo imprescindibile scelto per il tema del paesaggio è *L'acqua di Dolle, El agua de Dolle*. Di nuovo Dolle, località delle Prealpi venete, diventa luogo simbolico, così come l'acqua può trasferire la sua connotazione di profitto e salute a qualsiasi altra cultura sebbene un ambiente diverso non goda della stessa ricchezza idrica del Soligo originario. Il contenuto simbolico del paesaggio zanzottiano coadiuva il passaggio di senso da

⁷ L'autore analizza le diverse situazioni che, se da un lato comportano una perdita, dall'altro lato consentono compensazioni. Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., pp. 95-110.

una cultura a un'altra, insieme al facilitato slittamento da una lingua all'altra, grazie alle radici latine comuni nel nostro caso specifico. Di nuovo, una certa fedeltà semantica, lessicale, prosodica e ritmica si è resa possibile con grande spontaneità, non senza mia sorpresa nell'operare la riscrittura, la ricreazione di testi tanto amati e assimilati nella lingua e nella terra madre. Gli inevitabili scarti lessicali, semantici e pure prosodici, come già detto, vengono immediatamente recuperati da strategie sintattiche e da un'economia della lingua d'arrivo, qui lo spagnolo, che in modo del tutto naturale ripropone le assonanze dell'italiano solo leggermente ricollocate, possiamo dire spostate tra i versi, ma con un'assoluta resa generale del suono, aderente all'originale⁸. Qui, a mio avviso, sta tutta la possibilità del tradurre, la sfida che una lingua apre all'altra, soprattutto all'interno di uno stesso ceppo e sistema, semanticamente e morfologicamente simile, benché affatto uguale o identico. Quindi per esempio la «pura sabbia» implica una semplice inversione nell'ordine, «arena pura» (34-35), per evitare l'omonimia di senso nell'accezione di «solamente» invece che della purezza nella intenzione e decisione dell'autore, peraltro consultato da me direttamente. Per quanto concerne il ritmo e il suono dei versi, in due casi ho operato un recupero di assonanza: se in originale il verso «per l'orto di che il nano è mezzadro» crea l'assonanza con il verso che lo precede di quattro righe «tu vai dovunque lambendo e tentando», nella versione in spagnolo, impossibile tra questi versi, si ricrea al verso immediatamente successivo: «por el huerto en que el enano es aparzero, / ella del densísimo alfabeto» (48-49). In tal modo non solo il senso semantico mantiene l'effetto originale, ma anche il suono, in quanto effetto fonetico operato dal poeta nell'originale. Come dice Eco, importante è produrre l'effetto. Come scriveva Valéry, fondamentale è ricreare il testo nelle scelte della sua produzione realizzata dall'autore⁹, quindi abitare il testo e abitare l'autore nelle sue intenzioni più che nelle sue parole, aggiungo io. Lo stesso si è fatto nei versi conclusivi dove «ormai pingui d'argento, / lei che va promettendo» recupera l'assonanza immediatamente successiva ai versi finali «ahora colmados de plata / ella que va prometiendo / una noche fresca como un mañana» (50-51). Si tratta di strategie che indubbiamente oltraggiano in qualche modo il testo originale, ma appunto in questa oltranza ottengono l'unica fedeltà possibile, rendendo l'intraducibile parola altra, in una comunanza di senso, condiviso e condivisibile.

Il paesaggio si fa oltranza quando slitta entro il soggetto, il quale vi si rispecchia e risale agli albori del suo essere psichico. Questa operazione segna tutta la

⁸ Tale strategia traduttiva riprende il principio di Valéry studiato da Lombardo, secondo cui è fondamentale l'immedesimazione con la dinamica creativa del testo da parte del traduttore che è a sua volta in qualche modo poeta, è parte fondamentale della *poiesis* (G. Lombardo, *La traduzione della poesia. Studi e prove* cit., p. 72). Per Valéry non vi era differenza alcuna tra l'atto di tradurre e l'atto di produrre un testo (ivi, p. 77).

⁹ Il testo di Valéry sulle *Bucoliche* di Virgilio è proposto in traduzione da Lombardo. (Cfr. G. Lombardo, *La traduzione della poesia. Studi e prove* cit., pp. 97-115; in particolare vedi p. 81).

raccolta *Vocativo*, dove la Beltà è la psiche che si proietta nel paesaggio, non viceversa, non più paesaggio interiorizzato. In *Prima persona* i versi nella versione spagnola fanno eco all'originale, come un naturale trasporre dell'italiano in questa lingua altra, tanto prossima nella sua diversità. La lunghezza dei versi mima l'originale di continuo, con qualche necessaria eccezione che non crea particolari disagi di ritmo. Si sente una continua eco, accentuata proprio nei versi iniziali e finali, con il voluto contondere che rimane tale anche in traduzione. Si potrebbe quindi considerare che non avviene nessuna perdita in questo componimento, leggermente variato nelle rispettive correlazioni, e nel campo semantico, e a livello prosodico. Si osservi la strategia di convertire il participio presente in indicativo presente ai versi «l'essere macilento / o erompente in ustioni», in spagnolo «el ser macilento / que irrumpe en ustiones». In questo caso la morfologia delle due lingue contigue presenta una differenza, eppure nulla perturba l'effetto di senso, tantomeno quello prosodico, mantenuti appunto nelle loro intenzioni¹⁰. Offro quindi alcuni esempi di naturale imitazione mimetica – mi si consenta questa definizione forse un po' provocatoria – dell'originale (84-85, 86-87):

<p>Io – in tremiti continui, – io – disperso e presente: mai giunge l'ora tua, mai suona il cielo del tuo vero nascere. [...] Col motore sobbalza la strada e il fango, cresce l'orgasmo, io cresco io cado. Di te vivrò fin che distratto ecceda il tuo nume sul mio già estinto significato, fin che in altri terrori ti rigermini in altre vanificazioni.</p>	<p>– Yo – en temblores continuos, – yo – disperso y presente: nunca llega la hora tuya, nunca suena el cielo de tu verdadero nacer. [...] Con el motor da tumbos la carretera y el barro, crece el orgasmo, yo crezco yo caigo. De ti viviré hasta que distraído supere tu numen sobre el mio ya extinguido significado, hasta que en otros terrores de nuevo brotes en otras frustraciones.</p>
--	--

La stessa strategia di spontanea imitazione mimetica ha indirizzato la traduzione di *Esistere psichicamente* con una eguale resa di elevata fedeltà semantica, spesso anche lessicale, fonetica e ritmica. Solo *l'enjambement* «conato / torbido» si è invertito in «túrbido / conato», mantenendo alla perfezione l'effetto dell'interruzione. Di nuovo si produce l'effetto, non la stessa parola, ciò che per noi conta. La poesia precedente, qui esemplificata, introduce peraltro temi ricorrenti quali la Pasqua e lo statuto del trauma, che si acuisce nei componimenti successivi. Il linguaggio si mescola con la natura, si fa altro come l'io separato,

¹⁰ Umberto Eco insiste sull'importanza degli effetti, di senso, e poi anche di stile e di metrica, di ritmo e di fonetica. Egli propone la «condizione di reversibilità» a regolare la relazione fra il testo di partenza e il testo di arrivo. E precisa: «naturalmente, e ancora una volta, la reversibilità va negoziata» (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 138).

ma poi si contamina con la natura in un dire corporale e biologico, somatico. Il passaggio si compie attraverso l'Elegia, che d'altro canto richiama e introduce la Beltà come sistema letterario, come codice stabilito dal canone. Zanzotto fa di tutto oltraggio, natura, lingua e codice culturale, in un crescendo coerente da una raccolta all'altra. In *IX Ecloghe* comincia la velata parodia formale, l'oltraggio della Beltà come Norma, all'apice nell'opera omonima *La Beltà* e nel *Galateo in Bosco*. Ma procediamo per gradi. Sofferamiamoci sull'*Ecloga IV*, dove i personaggi sono Polifemo e un anonimo «a», e il tema è la bolla fenomenica, in stretta relazione con le poesie appena esaminate in traduzione da *Vocativo*. Nell'*Ecloga IV* si producono alcuni scarti inevitabili, appesantiti dalla scelta editoriale di tradurre in spagnolo anche i versi che citano un paio di canzoni popolari italiane. Non sono strategie facili nel momento di operare una decisione. Privilegiare il senso che le parole della canzone indicano o preferire l'effetto fonetico e stilistico? In un caso la scelta editoriale ha provocato la rinuncia a un'importante rima, come vedremo. Il tentativo era stato da parte mia quello di evitare alienazioni di senso e di suono in armonia con le scelte stilistiche del poeta. Quindi, ai versi «Ancora un poco è giusto / ch'io stia al gioco, stia al fiato, / all'afflato, / di lutea passibile cera, / io, e mondo primavera» ho voluto e potuto mantenere fedelmente la rima con tutto il suo senso ludico e ironico in «*Todavía un poco es justo / que yo esté en el juego, esté en el aliento, / en el sople, / de lútea susceptible cera, / yo, y mundo primavera*», con una gran riuscita anche nell'allitterazione, benché rinunciando all'assonanza, tra «aliento», «soplo» e poi «susceptible». La sostituzione della scelta originale «fiato» e «afflato» con altra strategia fonetica ha tutto sommato permesso di mantenere il principio creativo e produttivo del suono e del gioco. Quindi gli effetti ci sono, secondo un principio di equivalenza. Si tratta di elementi fondamentali nella scrittura di Zanzotto, per il suo linguaggio materico e fonosimbolico, tutt'altro da considerare con superficialità nella scelta della traduzione. Eppure, in altri punti del testo la perdita irrecuperabile è necessaria, poiché recupera altri elementi espressivi. Attenzione però alle reali perdite in onore della fedeltà letterale! La bellissima e ludica rima ironica, con implicita parodia che investe il personaggio mitico oltre che la forma elegiaca del componimento, dei versi «Non uomo, dico, ma bolla fenomenica. / Ah, domenica è sempre domenica» va perduta nella scelta traduttiva editoriale che privilegia il senso piuttosto che la citazione dell'originale: «*No hombre, digo, sino burbuja fenoménica. / Ah, domingo sigue siendo domingo*». In questo caso l'intervento del revisore della traduzione cambia le carte in tavola. Si impone una scelta sull'altra. Si crea un'inutile alienazione formale, non necessaria dal mio punto di vista e per la mia sensibilità creativa. Ovviamente permane il senso, e quindi un certo effetto ludico non tradisce del tutto l'originale. Eppure sarebbe stato più efficace mantenere la citazione in lingua originale, come da me operato inizialmente. Tanto più che qui introduco una nota esplicativa per indicare che si tratta di una canzone popolare televisiva. Ho sentito spesso necessaria e imprescindibile una nota a piè di pagina per

la stessa complessità della materia poetica interpretata. A differenza di Eco, per cui una nota è indice del fallimento della traduzione¹¹, ritengo possa essere arricchente laddove le lacune tra codici linguistici e culturali risultino davvero incolmabili. Nemmeno nel testo italiano vi è un'allusione diretta all'intermedialità, se non nelle note esplicative in fondo all'opera. Tornando alla responsabilità delle scelte traduttive, in questo caso un'infedeltà era inevitabile, ma quale? Credo si debba scegliere le strategie in base alle intenzioni dell'autore, con delicatezza, soprattutto in queste espressioni ludiche e parodiche. La perdita del gioco fonetico riscatta il piano semantico, ma qui non era così importante rispetto alla burla prodotta dalla rima. La sfida delle possibilità va accolta: perdo per acquistare qualcosa d'altro, ma evitando alienazioni di effetto fondamentale. Con coerenza, la scelta editoriale propone in spagnolo la canzone italiana di Modugno, citata questa volta in modo chiaro tra virgolette dall'autore nel testo originale. Nella mia proposta iniziale la citazione rimaneva in lingua originale, scelta ponderata peraltro insieme all'autore. Anche qui in ogni caso si era resa necessaria una nota esplicativa per indicare al lettore della cultura altra il passaggio intermediale intenzionalmente scelto dal poeta. Non vi sarebbe stato altro modo per condividere con l'originale un elemento della cultura popolare, trattandosi inoltre di un elemento retorico che acuisce l'effetto parodico, e quindi ironico, del testo, intenzionale nell'intera raccolta fin dal primo testo che invita e guida la lettura. Credo che lo scarto dall'originale sia una scelta efficace quando sia ponderata e inevitabile, altrimenti si presenta come un'alienazione. Alcuni interventi di revisione creano situazioni di discordanza, di scarto dall'originale, come per esempio la modifica al verso «yo Polifemo esférico monóculo / ebrio del tempranillo de Ismaro, / yo en el estrujado, crápula, la vida / (joh: vino de Ismaro; oh: vida; oh: primavera!». Nella mia versione questi versi accettavano la possibilità più contigua evitando margini di errore: «ebrio del vino de Ismaro primavera / yo donde cuela, crápula la vida» (112-113). Sono esempi di come a volte la vicinanza semantica tra le diverse lingue sia un vantaggio e non un inganno. Volendo creare distanza si produce in questo caso uno stridore di senso con conseguente perdita. Lo stesso vale per la sostituzione di «fríe en el hueco fondo de la vista» con la scelta di «se cae en el hueco fondo de la vista» per il verso «frigge nel cavo fondo della vista» (110-111). Questo per dire che non è necessario temere la contiguità fra due lingue, creare distanza ad ogni costo per il timore di imitare l'originale. Il rischio è invertito in molti casi e questi esempi ne sono un'ottima testimonianza.

La Beltà non sembra comunque rimetterci nulla: la poesia di Zanzotto si sviscera nella sua altezza idiomatica e formale anche nella traduzione, nonostante le imperfezioni. Proseguiamo quindi a esemplificare testi tratti dalla raccolta omonima *La Beltà*, in cui in modo assoluto è il linguaggio a imporsi nel

¹¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 110.

suo essere «statuto del trauma», ma allo stesso tempo creazione personale e prolificante della lingua a partire dalle sue scorie e cellule fonematiche e lessicali primordiali. Non solo la Madre Norma precipita nell'ironia e nella parodia, ma tutto il sistema linguistico tracolla; non per distruggersi, piuttosto per rinascere, nell'annuncio di quella Pasqua parodica che seguirà negli anni di ricerca poetica di Zanzotto. Il linguaggio poetico crea una polimetria che oltraggia volutamente le forme del dire della poesia, approfondendo il gioco fonosimbolico che risalta la materialità sonora di ogni verso e componimento, nella *Beltà* e oltre. Farò degli esempi trasversali di riuscitissima resa fonica anche nella provocazione voluta della balbuzie, fortemente affermata nell'opera cui ora facciamo riferimento. Di nuovo, la familiarità tra le due lingue, originale e d'arrivo, permette una sorprendente fedeltà di esiti, oltre che di intenti. Cominciamo dall'effetto allitterativo che spicca in *La perfezione della neve*; già dai primi versi il gioco agglutinante e generativo dei lessemi «astrazioni astrificazioni formulazione d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni», sia con le sillabe a inizio parola che sul piano morfologico con le desinenze è stato possibile fare una fedele trasposizione dall'originale alla lingua d'arrivo: «abstracciones astrificaciones formulación de astros / aterimiento, a través de sidera y coelos / aterimientos asimilaciones» (140-141). Si tratta di un vero e proprio scivolamento spontaneo da una lingua all'altra, più che di un trasferimento, sembra quasi una contaminazione per contatto. Altri esempi sono in «vertici vitrei del sempre» con la fortunata resa in «vértices vítreos del siempre», ancora «nel laccio / nell'abbraccio mi sta» con uno scarto di fonema ma una perfetta resa della rima interna: «en el lazo / en el abrazo me cabe». Fortune fortunate, eppure disseminate in tutta la traduzione operata. Addirittura in *Alla stagione*, nel frammento tradotto, oltre all'effetto allitterativo «voi / vivi al superlativo» reso con «vosotros / vivos al superlativo», è stato possibile ricreare nella lingua d'arrivo l'effetto generativo, agglutinante della paronomasia al verso «morti al superlativo mummi-mummie-muschi» in «muertos al superlativo momios-momias-musgos». Di qui la felicissima resa di ogni effetto voluto di balbuzie nel frammento III al verso «se la fa-favola in disparte s'imbalba» che produce in traduzione proprio la conseguenza di tale verbo, scegliendo consapevolmente una piccola forzatura dalla resa altissima: «si la fa-fabula de lado balbuces» (146-147). Piccole arguzie di brevissimo scarto, che restituiscono allo stesso tempo suono e senso in un'unica scelta condensata. La mediazione, principio continuo del mio operare nella negoziazione, dà sempre ottimi frutti e con perdite veramente minime, in questi casi, piuttosto con nuove e creative ricchezze. In modo simile nel frammento IV dei *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, nonostante il disagio dell'aggettivo «vezzo» reso da «acostumbrado» che rompe il ritmo creando una lunghezza inevitabile, recupero la cadenza nei versi precedenti e successivi attraverso gli stessi effetti fonici quasi perfetti nei versi: «Ammiravo il collo la collana la vocale e la voce» in «Admiraba el cuello el collar la vocal y la voz» e poi «Vacuolare libertà nel grosso, nel grasso» in

«Vacuolar libertad en lo grueso, en la grasa» (152-153), mantenendo intatto l'anagramma. Si tratta di soluzioni tanto spontanee quanto sorprendenti che davvero attutiscono le rare perdite sintattiche o lessicali che precedono o seguono¹². Come si evince da questa pratica, la negoziazione è perennemente in atto, tra un prendere da una parte e un lasciare dall'altra, accettando qualche imperfezione e ottenendo in dono inattese perfezioni¹³. In questo modo, dato l'accentuato aspetto ludico di questo linguaggio che oltraggia ogni norma entro il sistema letterario e linguistico, la traduzione non solo si rende possibile nel caso specifico della lingua spagnola, ma genera un godimento ludico che stimola la creatività semantica e fonemica, nonché formale, come vedremo. L'effetto della balbuzie è particolarmente importante nella poetica di Zanzotto, quindi poterlo riprodurre con tanta fedeltà offre al lettore della cultura altra un'ottima esperienza di reinterpretazione. Persino «magnifici di p-poeti» in *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»* (frammento V), con tutta la sua dissacrante ironia auto-parodica resta perfetto: «magníficos de p-poetas» (168-169). Spostiamoci ora sul piano semantico, soffermandoci sulle creazioni lessicali di Zanzotto in italiano, ricreate in traduzione nello spagnolo. Il recupero della parlata delle madri coi bambini e delle stesse articolazioni infantili, nella poesia zanzottiana compie la funzione non tanto di distruggere il linguaggio, quanto di rifondarlo dall'interno del sistema senza arrendersi a una pura sperimentazione formale, con il tentativo riuscitissimo di creare nuovo senso da parole inventate dal poeta. Come traduttrice, ho quindi riprodotto i testi a partire dallo stesso principio creativo della lingua materna all'interno della mia lingua altra, tanto da consentirmi di ricreare quel gioco tanto amato in veste di lettrice e interprete dell'opera zanzottiana fin dai miei anni giovanili. Ciò è stato possibile per aver abitato a lungo anche la lingua e la cultura straniera, tale da assimilarla nei suoi codici linguistici e culturali. Se la *Beltà* è l'oltraggio del linguaggio sul piano semantico e lessicale, anche la traduzione, di per sé una forma di oltraggio, irrompe nell'altrove e crea nuove parole. Fedeltà delle intenzioni, che nel nostro caso fortunato spesso è anche fedeltà lessicale. Dunque, la giocosissima e ironica «fifante fifa» che rima con «riffa» diventa nella mia ri-

¹² Altre esemplificazioni si trovano in poesie che qui non analizziamo, ma rimandiamo all'attenzione del lettore il riconoscimento delle stesse strategie traduttive nei testi alle pp. 175, 177, 195, 205, 207 del Meridiano Zanzotto.

¹³ La creatività è fondamentale per Eco, che commentando un esempio specifico esorta: «Questo è un caso in cui l'invenzione linguistica, al di là della superficie testuale dell'originale, e sia pure a scapito del significato immediato dei termini, deve corroborare a ricreare il senso del testo, l'impressione che il testo originale voleva produrre sul lettore» (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 144). Ricœur invita a «seppellire il desiderio di perfezione per assumere senza ebbrezza e con estrema sobrietà "il compito del traduttore"» (P. Ricœur, *Tradurre l'intraducibile* cit., p. 33). E aggiunge, dopo aver proposto una lettura naturale del mito di Babele al di là del senso di colpa: «una buona traduzione non può mirare che ad una *equivalenza* presunta, non fondata su una *identità* di senso dimostrabile. Una equivalenza senza identità» (cfr. ivi, p. 40).

cerca creativa «acobardada cobardía», che rima perfettamente al verso seguente con «lotería» (150-151). Lo scarto lessicale qui produce una perfezione fonetica e parodica oltre che semantica. Peraltro Zanzotto mette in gioco un'espressione dialettale. Chiaro, tutta qui sta la perdita, ma non dolente, poiché sono riuscita a salvare tutta l'intenzione e la resa complessiva. Spesso ho avuto la sensazione di giocare d'azzardo in questi tentativi, con la soddisfazione poi della vittoria, del dono prezioso. Coincidono la morfologia e il lessico in *L'elegia in petèl*; per esempio in «e questo spazio così oltrato oltrato... (che)» reso come «y este espacio tan allendado allendado... (que)» (150-151): a partire dal termine «allende» che significa «oltre», mimo il gioco creativo dell'originale. Nel poema tutto incentrato sugli oltraggi del linguaggio *Gli sguardi i Fatti e Senhal* ho adottato la stessa strategia creativa per «già ottobrado» da ottobre, in «ya octubrado» da «octubre», con piena fedeltà lessicale e morfologica (190-191). Più avanti nel testo «ora tutto con te si sda vagamente profano» diventa «ahora todo contigo se desdá vagamente profano», grazie alla possibilità di utilizzare lo stesso elemento morfologico negativizzante come prefisso: sda-*desdá*, ovviamente forzando, oltraggiando in piena fedeltà di intenti anche l'idioma di arrivo. Spostandoci in *Fosfeni*, troviamo altre creazioni interessanti e possibili sul piano semantico e fonetico, in coerenza pure con la voluta forzatura morfologica. Prendiamo ad esempio *Futuri semplici – O anteriori?*, con i seguenti termini lessicali: «immicrobirsi» in «enmicrobiarse», «si disocchia» in «se desojea», «stel larità» in «estrellaridad» (426-427, 428-429). In *Idioma*, la poesia *Altro, altro linguaggio, fuori idioma* sintetizza e risalta tutto il progetto linguistico innovativo intrapreso da Zanzotto con una grande capacità inventiva. Nella traduzione di questo testo si possono ritrovare un po' tutte le strategie qui esemplificate, in questo tentativo di riflessione sulle scelte operate. Non mancano gli scarti, i cosiddetti tradimenti, per quanto dolenti, necessari, e a volte rivelatori. Porto alcuni esempi. L'espressione «ma tutto fa brodo» in *L'elegia in petèl*, efficacissima sul campo semantico e metaforico, non può certo essere resa in fedeltà. Il tradimento è d'obbligo, poiché qui conta il senso condiviso di una frase idiomatica per la quale non esiste una corrispondenza letterale, bensì di contenuto. Il verso purtroppo diventa lungo, aumenta le sillabe con l'espressione «todo lo que no mata engorda» (178-179), rende quindi differente il ritmo. Eppure, in un sistema polimetrico libero, questa distorsione presenta davvero un problema? Fino a un certo punto. Non ci troviamo chiusi in una griglia, in una forma data. Il principio creativo gioca con le regole metriche e prosodiche, quindi posso concedermi nella traduzione qualche gioco di lusso, sempre con il tentativo di dare coerenza fonetica e semantica ai versi in cui stiamo operando. La lettura ci restituisce questo senso generale di coesione, il testo funziona, i versi non si incrinano, quindi il gioco è lecito, oltre che realizzato. Un'altra strategia volutamente basata sul consapevole tradimento, tra perdita di senso e ricchezza di suono e di ritmo, è l'ironico, nonché parodico verso di *Gli sguardi i Fatti e Senhal*, «principessa che sente i piselli sotto mille materassi pirelli»

tradotto in spagnolo mantenendo i due lessemi che creano la rima in lingua originale per la resa fonetica della stessa, riportando in nota la necessaria spiegazione del senso: «princesa que siente los piselli debajo de miles de colchones pirelli» (192-193). L'ironia del senso, dissacrante, necessita dello statuto della rima per produrre maggiore e riuscito effetto parodico. Se si rompesse la rima, la perdita in traduzione sarebbe maggiore, per ottenebrare l'effetto ludico in ambito fonetico. Il senso è più facilmente recuperabile, con l'aiuto della nota, che di nuovo non considero ridondante o negativa in una traduzione come la nostra. L'autore stesso ha infittito i testi poetici con note esplicative in coda alle raccolte. Inoltre, la lettura della poesia di Zanzotto necessita nel modo più assoluto dell'ausilio delle note critiche e del dizionario, per tutti i rimandi letterari e culturali di un'ampiezza enciclopedica, con conseguente ricchezza lessicale. Una dissonanza con simile prolungamento del verso si produce anche nel verso che chiude con un gesto netto il componimento appena citato, poiché «Passo e chiudo» in spagnolo diventa «Paso y cierro la comunicaci3n» (206-207). «Paso y cierro» non significa nulla, viene meno l'aspetto della funzione comunicativa. Si è quindi costretti al tradimento, pur di mantenere l'effetto di netta cesura con un'espressione attinta dall'ambito della comunicazione orale e addirittura tecnica. Ho sempre operato secondo il principio proposto da Eco su mantenere l'effetto piuttosto che il senso.

Come si evince da queste strategie, si sta sempre in bilico. Eppure nel nostro caso specifico, tutto l'impianto dell'idioma è uno stare in bilico, tra impossibilità e possibilità di dire, di tradurre percezioni, emozioni, una psiche che si presenta dissociata e si frantuma in linguaggio. In questo «statuto del trauma» nessuna traduzione è davvero negata, facendo di tradimento virtù. Se la parola poetica è imperfetta, altrettanto imperfetta può essere la traduzione, a patto che si salvino tutte le intenzioni e le strategie produttive del poeta. L'oltraggio si offre come possibilità dunque, di scrittura, di poetica, di traduzione.

La Beltà è la lingua, è l'idioma, intrecciato al paesaggio, procedimento creativo particolarmente riuscito sia in *Pasque* che nel *Galateo in Bosco* per la creatività spinta sempre più in là, anche sul piano della Norma, delle forme tradizionali della poesia. Su questo ci tenevo a soffermarmi per tentare di concludere con coerenza questa riflessione sulle scelte operative che hanno composto in traduzione l'opera nel suo insieme, in senso verticale, all'interno stesso dei sistemi messi in discussione e riformulati da Zanzotto con grandissima capacità creativa. La sfida è stata proprio nel riprodurre i testi secondo gli stessi principi e fini del poeta, sottesi nei versi, con piena consapevolezza di spingermi oltre, quindi ancora una volta di oltraggiare nell'alterità della lingua e cultura altra gli stessi sistemi e codici, peraltro condivisi per fortuna all'interno dello stesso canone della letteratura occidentale, con la propria tradizione.

La *Pasqua di maggio* è l'oltraggio parodico al codice culturale che riporta il linguaggio, insieme all'*Elegia in petèl* alla sua genesi embrionale; la parola è data

dalla metafora della cellula-uovo, che nel metaforizzare la Pasqua nel suo etimo di passaggio, nel gioco delle uova pasquali entro la tradizione italiana, specificatamente popolare nella comunità veneta prealpina, rivivifica le possibilità della parola poetica, riformulata in piena libertà. La Beltà si dà nell'oltraggio a ogni norma. Il frammento tradotto riproduce le strategie già esemplificate, con un particolare ricorso alla nota esplicativa, visti i riferimenti dialettali e alla cultura popolare veneta, insieme alle espressioni auliche e complesse, pure richiedenti sottili spiegazioni. Più complesso è l'impianto parodico de *La Pasqua a Pieve di Soligo*, poiché si costruisce sulla base dell'alfabeto ebraico, con riferimenti parodici al codice religioso e culturale, biblico e popolare, per una polemica accesa verso le falsità del mondo moderno¹⁴. Qui l'oltraggio è anche nella forma, dato che il poeta gioca in senso compositivo con le norme della metrica e della rima baciata, producendo una profonda rottura dall'interno stesso del canone poetico, per questo verticale ed efficacissimo. Non solo è stato necessario tradurre la rottura del linguaggio e del sistema culturale, ma riprodurre la riformulazione della «madre norma», gli «pseudoalessandrini» in rima baciata. La familiarità fonetica e lessicale tra italiano e spagnolo ancora una volta mi è venuta incontro nell'inventare una strategia compositiva fedele alle intenzioni del poeta¹⁵. Pur con qualche imperfezione e perdita, nell'impossibilità della rima, la scelta ha privilegiato l'assonanza, lieve tradimento che produce un effetto fonetico il più possibile fedele all'originale, salvando addirittura il contenuto semantico dei versi. Laddove non sia stato possibile, mi auspico che la dissonanza parziale entro un sistema parodico e ludico non abbia generato eccessivo scarto. Qualche eventuale stridore nulla toglie al piacevole effetto semantico e fonetico di ogni distico, in una metrica polimorfa che già nell'originale distorce la regola del settenario o dell'alessandrino, che appunto non sono del tutto tali. Queste manipolazioni formali sono una sfida profonda nella prassi traduttiva: una volta scelta la strategia, procurano una felicità immensa, nell'accezione di Ricœur¹⁶. Come dire, l'imperfezione risulta essere perfetta! Cito i distici salienti del poemetto; in alcuni casi felicissimi si ottiene addirittura la stessa rima con lessemi corrispondenti (238-239):

rifiorisco siccome fatuo vanto di riscrivere
lo squisito insatellirsi, al non vivere, di ogni vivere,

*reflorezco cual fatuo honor de reescribir
el exquisito insatelitarse, en el no vivir, de todo vivir*

rifiorisco per dire peste: a calcolo e a sorte –
vivo sarò la tua peste, morto sarò la tua morte?

*reflorezco para decir peste: calculada y por suerte –
vivo seré tu peste, muerto seré tu muerte?*

¹⁴ Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1554-1558.

¹⁵ Come evidenza Lombardo, va reinventata la dinamica sintattica e vanno imitati la dinamica compositiva, il travaglio stilistico del poeta (G. Lombardo *La traduzione della poesia. Studi e prove* cit., p. 34; pp. 40-41). Riproponiamo il già citato principio di Eco nel ricreare il senso (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 144).

¹⁶ P. Ricœur, *Tradurre l'intraducibile* cit., p. 57.

Nella maggior parte dei distici, invece della rima si crea una rima imperfetta, assonante o consonante, oppure l'assonanza, producendo un'equivalenza il più possibile vicino all'originale, negli effetti e nelle intenzioni; valgono i versi qui citati per tutti (248-249, 250-251, 252-253):

di fosfeni brulica il quadro e il mio corporeo schema
in fosfeni il perverso e la regola il sempre e il mai scema;

è roba che mai non spurga dal suo-sé e si riconvolgia nel fondo
dove sbarrato sta il significante che è leader feroce del mondo.

Fa' o Signore – e tutto si disponeva, ma altrove, in valore.
Fa' o Signore – e s'apre lo schizoma nel suo puro albor.

Fa' o Signore – e preme e lievita il cosmico soma
Congiuntamente a vita e a morte nel produttore schizoma.

*de fosfenos pulula el cuadro y mi corpóreo esquema
en fosfeno lo perverso y la regla el siempre y el nunca merma*

*es cosa que nunca expurga de su-ser y se reencausa en el fondo
donde acordonado está el significante que es leader feroz del mundo.*

*Haz ob Señor – y todo se disponía, pero allende, en valor.
Haz ob Señor – y abre el esquizoma en su puro albor.*

*Haz ob Señor – y aprieta y aumenta el cósmico soma
Conjuntamente a vida y a muerte en el productor esquizoma.*

Rimane alla fine del poemetto il seme della vita e la voce invocata. Il linguaggio è possibile nonostante tutto. La traduzione è possibile nonostante tutto, a maggior ragione tra due lingue tanto simili, nella differenza. Quindi, anche la parodia del codice formale che comprende l'invettiva contro le violenze della storia esercitate dalla norma, dal sistema, in *Il Galateo in Bosco*, è traducibile nella sua interezza, con il suo linguaggio semiotico, semiologico, formale. Il sonetto, massimo statuto della poesia occidentale, non si frantuma come i resti del mondo empirico e naturale, si riformula con coraggio creando la spaccatura dal di dentro, nei contenuti e nella sua iper codificazione assolutamente innovativa¹⁷. La sfida e l'oltraggio nella traduzione hanno qui raggiunto l'apice. Da un lato il linguaggio contro-norma e dall'altro l'affermarsi della norma. Il tutto si riformula in un codice assolutamente innovativo e rinnovato, dove l'invettiva ha maggiore efficacia proprio nella riformulazione della norma¹⁸. La stessa intenzione e operazione deve essere prodotta nella traduzione, di nuovo non con l'illusione frustrante della perfezione, davvero impossibile in questo caso, dato che conciliare senso e forma, lessico e sonetto con il proprio schema metrico e di rime stabili è impossibile anche fra lingue tanto simili. La sfida si è concretizzata nella ricerca di strategie che avvicinasero in qualche modo la forma del sonetto al senso specifico di ogni componimento, insieme al senso generale dell'iper-sonetto nel suo insieme. Ben chiare le intenzioni dell'autore, ben nota la sua capacità ludica e ironica, condivisi gli effetti nell'appassionata lettura, la traduzione ha trovato in me soluzioni di una certa affidabilità, pur sempre tra conquista e rinuncia, tra vittorie e perdite. Analizziamo le strategie nei tre sonetti scelti, per concludere questa riflessione sull'oltraggio della traduzione in un'opera che di per sé, nel suo complesso, è un oltraggio alla norma. L'iper-sonetto è la sintesi di questa operazione, una poetica costante e coerente.

¹⁷ Si veda lo studio accurato di Michele Bordin *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto*, in «Quaderni Veneti» 1993, pp. 95-178; in particolare p. 18.

¹⁸ Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, pp. 1598-1599.

La Premessa apre il gioco parodico con il *Sonetto dello schivarsi e dell'inchiarsi*, con schema ABBA ABBA CDE CDE. Come osserva Dal Bianco la rima si dà in diverse forme, sdrucchiola e assonante ma anche ipermetra in alcuni versi¹⁹. Come procedere? Salvando l'intenzione parodica, con ironia e gioco. Quindi giocare nella traduzione, consapevole delle inevitabili «perdite», in questo caso soprattutto degli aspetti formali, metrici. Posso rinunciare alla rima perfetta e creare un'assonanza, escogitare schemi di corrispondenza disseminati all'interno del sonetto, salvando in questo modo la gravidanza del significante pur sacrificando lo schema classico del sonetto. Che dire, se l'iper-sonetto è una smorfia alla norma, tanto vale trasgredirla e manipolarla, seppur in modo altro rispetto al testo di partenza. Riproporre il gioco, insomma. Quindi, secondo questo principio di equivalenza, nella versione originaria proponevo:

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

Lasciate ovunque scorrere le redini
Intricando e sciogliendo glomi e nodi...
Svischiate ovunque forze e glorie, o modici
bollori d'ingredienti, indici, albedini...

Non più che in brezze ragna, o filigrana
dubbiamente filmata in echi e luci
sia il tuo schivarti, penna, e l'inchinarti...

Non sia peso nei rai da te emanano
prescrivendo e secando; a te riduci
segno, te stesso, e le tu labili arti...

*Galateos, frases esparcidas, dulzuras
para frondas y sombras, código ilustre...
Código del que pregnado o bosque gozas
y abundas e incumbes, naces y te pudres...*

*Dejen por doquier fluir las riendas
enredando y soltando glomos y nudos...
Desenrollen fuerzas y glorias, o módico
hervor de ingredientes, índices, albores...*

*Sólo en brisas telaraña, o filigrana
con dudas filmada en ecos y luces
sea tu esquivarte, pluma, y el inclinarte...*

*No sea peso en los rayos que de tí manan
prescribiendo e intersecando; a tí te reduces
signo, a tí mismo, y tus labiles artes...*

La metrica non è perfetta. Credo bisognerebbe proporre infinite «ritraduzioni» dell'*Ipersonetto*, nell'accezione creativa di Ricœur. Come si nota le rime sono state sostituite da rimandi assonanti con felici risultati di effetti fonici molto vicini all'originale, anche all'interno dei versi. Ciò che si perde a fine verso in qualche modo si recupera all'interno. Questa è stata la mia strategia di negoziazione nei tre sonetti. Nel sonetto che consideriamo, l'editore ha privilegiato il senso al verso «e abboni e incombì, in nascite e putredini...» tradotto in «y abundantes y cuidadosos, en nacimientos y putrefacciones...» (388-389), rompendo lo schema metrico che si era tentato di mantenere il più fedele possibile all'endecasillabo originale. La mia proposta sostituiva i sostantivi «nascite e putredini» con i verbi «*naces y te pudres*», in coerenza con l'inizio del verso che attraverso la personificazione attribuiva azioni al bosco. La fedeltà si dava in questo senso, non letterale, secondo i principi di negoziazione e

¹⁹ Cfr. S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1593. Uno studio approfondito sulla metrica è opera di Michele Bordin nel suo saggio *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'Ipersonetto di Zanzotto cit.*

di equivalenza. Anche questi incidenti fanno parte del processo di traduzione della letteratura e del processo della sua pubblicazione in una cultura altra. In ogni modo, particolarmente felice è la soluzione formale e lessicale delle strofe conclusive, con una sorprendente fedeltà anche nella rima «luces / seduces» e «inclinarte / artes». Il sonetto XII, *Sonetto di sembianti e diva* presenta lo schema ABBA ABBA ACC DDA. Le rime hanno echi all'interno dei versi, come osserva Stefano Dal Bianco²⁰. Questo sonetto in maniera peculiare sbeffeggia la norma e di nuovo il gioco è stato riprodotto in traduzione, rinunciando alla metrica e alla rima perfetta ma non certo all'assonanza, con attenzione al senso. Felicissimi gli effetti dei citati rimandi interni, come «tra piante / tu in seco aspro trapianto», perfettamente ricreato in «entre plantas / tu en seco acre trasplante», dove il gioco fonetico e semantico è completamente prodotto anche nella lingua d'arrivo. Lo stesso dicasi tra «errante / anzi aberrante ardir» in «errante / mas bien aberrante osar». Sono le guizzanti fortune fra lingue di ceppo comune! Peraltro, nella struttura complessiva del sonetto la rima si distribuisce ai versi 1, 4, 5, 7, 8, 9, 14 nell'originale, in traduzione si ripropone ai versi 1, 4, 7, 8, 14; si perde quindi al v.5 ma si ripropone all'11, assente invece in originale. C'è sempre un recupero in altro punto del testo, insomma. Il gioco funziona, a maggior ragione in un testo parodico come il nostro. Il sonetto finale, *Postilla*, chiude il centro del *Galateo* con un'aperta polemica e provocazione. La fuga dalla norma è assoluta nel suo riproporsi come norma trasgredita e manipolata. La violenza del linguaggio mima la violenza del gesto creativo, sia in ambito semantico che fonetico. In questo caso, la mano dell'editore apporta un miglioramento al secondo verso proponendo «que a cero se desprende» in luogo della mia scelta iniziale «que en nada corre». In ogni caso, è sempre bene prendere insieme le decisioni sulle scelte che portano all'effettiva pubblicazione dei testi per il rispetto dell'autore e del lettore, che chiude il cerchio del lavoro ermeneutico. Sono particolari da non sottovalutare nella pubblicazione di una traduzione, anche per consolidare quel dialogismo che già di per sé l'atto traduttivo implica, tra le lingue, e quindi anche tra i diversi autori, in questo caso il poeta, i due traduttori, il pubblico. Torniamo al testo del sonetto. La strategia privilegia la creazione di assonanze alternate fra versi, scelta che rompe lo schema della rima del sonetto ma propone un nuovo schema di corrispondenze: AA, BB, CC, DD nelle prime due strofe; CE CE, DD nelle strofe finali, con rima assonante CE tra «acogido» e «mendigo». Se la provocazione è la falsità, come non può funzionare alla perfezione la strategia di proporre un diverso schema di metro e di assonanza, nel soppiantare la rima che svela, nello smascheramento ulteriore, l'intenzione di irridere alla norma, al codice letterario dal suo interno? Ci potranno forse essere ulteriori strategie traduttive, la sfida è stata forte e continua ad essere aperta; eppure la sensa-

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 1597.

zione non è stata quella di una sconfitta, ma della felice riuscita del tradimento, secondo Ricœur.

I frammenti di *Meteo*, le sovrascrizioni di *Sovraimpressioni* e le stratificazioni di *Conglomerati* ripropongono la Beltà frantumata, ripercorrendo il paesaggio, suturando per quanto possibile il linguaggio in un tessuto generale che, rinnovandosi, trova nel colloquio già aperto dal dialetto e da *Idioma* il passo oltre l'oltraggio. Si sono riproposte tutte le strategie traduttive adottate in tutta l'opera, privilegiando il senso, ma senza mai rinunciare all'effetto prosodico e fonetico, anche in questi testi che non mettono più in risalto la nudità del significante, ma cercando una cucitura tra il dire e la cosa, nella medietà. Sta qui tutta la loro grandezza. Rimettiamo a un futuro approfondimento il lavoro eseguito sul dialetto e sulla traduzione specifica del paesaggio. In questo contributo ho preferito proporre una riflessione capace di tracciare una linea coerente di strategie e scelte traduttive attraverso una lettura trasversale dell'opera, eppure scendendo nella sua importante e imprescindibile profondità, di contenuti e di linguaggio.

A conclusione solo un appunto sul carattere inverso del mio lavoro di traduzione. In generale posso concludere che sono applicabili tutti i principi teorici citati in questa riflessione sulla pratica traduttiva realizzata. Si è fatto tesoro soprattutto degli spunti teorizzati da Eco e Ricœur, per una spontanea coincidenza di prassi nei principi di pensiero e di metodo. Il carattere inverso di questa traduzione implica semplicemente uno scambio di ruoli e di posizioni nel concetto di ospitalità tra le due lingue e nella relazione dialogica tra autore e lettore, che si incarna nel fare del traduttore in quanto mediazione. Bisogna sempre portare il lettore all'autore e viceversa, ma il passaggio non è dalla lingua straniera alla madre, è il contrario. Quindi è necessario trasferire il genio della lingua madre alla lingua straniera invertendo l'auspicio di Ricœur²¹. L'alterità non è al punto di partenza qui, ma è nella lingua di arrivo, in questo caso la lingua ospitante. Eppure vale lo stesso principio, benché rovesciato: «Ospitalità linguistica quindi, ove al piacere di abitare la lingua dell'altro corrisponde il piacere di ricevere presso di sé, nella propria dimora d'accoglienza, la parola dello straniero»²². Ho abitato a lungo la lingua straniera fino a renderla dimora, al punto di poter invertire i ruoli nella mediazione che permette «l'equivalenza senza adeguazione»²³. La pratica inversa implica una doppia ambivalenza, uno scambio che inverte le parti ma si offre pur sempre come scambio, dialogismo, riappropriazione. La fiducia totale nelle lingue, nella loro essenza babelica della differenza e dialogicità, ha reso praticabile ogni oltraggio all'interno del genere ritenuto il più intraducibile, quello poetico. Proprio nel sano principio di felice rinuncia alla perfezione per l'accoglienza nella lingua altra, nel nostro caso

²¹ P. Ricœur, *La traduzione. Una sfida etica* cit., p. 78.

²² P. Ricœur, *Tradurre l'intraducibile* cit., p. 50.

²³ Ivi, p. 57.

la lingua madre presso lo straniero: «Nonostante il conflitto che drammatizza il compito del traduttore, questi può trovare la sua felicità in ciò che io chiamerei *l'ospitalità linguistica*»²⁴. Ospite nella mia stessa lingua madre, ospite presso la straniera, la sfida è stata indicibile, per ciò stesso felicissima.

²⁴ *Ibidem.*

ANDREA
ZANZOTTO

La Beauté

La Beltà

Edition bilingue
texte français
de Philippe Di Meo
Préface
d'Eugenio Montale

MAURICE NADEAU

ZANZOTTO IN SVEDESE

Gustav Sjöberg

1) *Potrebbe darci qualche informazione sulle sue principali traduzioni e in particolare sulle sue traduzioni zanzottiane?*

Sono nato nel 1982. Ho pubblicato due libri; l'ultimo, *Eftre*, è uscito nel 2013 da OEI Editör. Traduco da diverse lingue; tra i libri italiani tradotti: *Amadamo* di Pasolini, le *Operette morali* di Leopardi e, dal latino, assieme ad un amico filologo, Eric Cullhed, il *De vulgari eloquentia* di Dante. Qui bisogna anche menzionare il numero 67-68 della rivista OEI, uscito l'anno scorso e intitolato *Icke-bekräftande skrivande! / Scrittura non assertiva!* Si tratta di un volume da me curato di oltre 500 pagine, che mette a fuoco sia le scritture sperimentali contemporanee – in primis Marco Giovenale, Simona Menicocci e Michele Zaffarano – che alcuni scrittori ed artisti di importanza fondamentale come Emilio Villa, Corrado Costa, Gianfranco Baruchello e Nanni Balestrini, presentati in una configurazione dialettica con pensatori come Furio Jesi, Andrea Cavalletti e Paolo Virno.

Di Andrea Zanzotto ho tradotto *Gli sguardi i Fatti e Senhal* nel 2012.

2) *Come si è avvicinato alla traduzione di poesia? Lei pensa che ci sia un rapporto naturale fra scrivere (o leggere ed insegnare) poesia e tradurla?*

Sì, per me c'è senz'altro un rapporto tra lo scrivere ed il tradurre, dal momento che è grammaticalmente, lessicalmente e storicamente mediata e codificata anche la «propria» scrittura. In questo senso il lavoro di traduzione è stato – e rimane, peraltro – un modo di far esperienza del rapporto asimmetrico tra l'«io» e il linguaggio, di distruggere l'idea ingenua dell'interiorità del linguaggio (e, quindi, della poesia). La scrittura viene sempre da fuori. È, direi, qualcosa che ci insegna profondamente proprio l'opera di Zanzotto. C'è una citazione zanzottiana molto bella in proposito:

Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritture-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli

enunciati o di comportamenti di codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni. Ma poi si sa che nella citazione mai ritorna il 'com'era': il 'ripetuto', proprio perché tale, è l'antitesi dell'originario posto che davvero esistano un originario 'totale' e un ripetuto che lo sia altrettanto: almeno entro i limiti delle conoscenze, appunto, 'grafiche'.

3) *Quali poeti ha amato di più tradurre? Perché? E quali ha trovato più difficili? E perché?*

Tradurre le *Operette morali* è stato un atto di amore nel senso più semplice ed ovvio del termine – amo il libro ed amo, soprattutto, l'intera opera e il pensiero di Leopardi – ma la traduzione vera e propria non l'ho amata affatto. Rimanere fedele alla sintassi leopardiana è stato un compito disperatamente difficile, un lavoro infinito. Tra i contemporanei citerei anzitutto il poeta Oswald Egger, la cui scrittura consiste quasi esclusivamente in neologismi, innovazioni morfologiche e termini tratti dai lessici dell'agricoltura e della geologia, generalmente molto più ricchi e dettagliati nel tedesco che nello svedese.

4) *Le opere o i testi di Andrea Zanzotto da Lei tradotti sono frutto di una committenza oppure la conseguenza di scelte personali? Se si tratta di una richiesta editoriale: Le sarebbe piaciuto (Le piacerebbe) tradurre altro? Se è invece una scelta personale: perché proprio quei testi?*

È stata una scelta personale, accolta poi con entusiasmo da Paolo Grossi (il volume è stato pubblicato nella collana dell'Istituto Culturale Italiano di Stoccolma) e dietro questa scelta c'erano indubbiamente anche ragioni pratiche: *Gli sguardi i Fatti e Senhal* è un testo piuttosto breve, e la traduzione di tutta *La Beltà*, ad esempio, avrebbe richiesto disponibilità di tempo e condizioni economiche molto diverse (tacendo della mia capacità di traduttore). D'altra parte è anche uno dei miei libri prediletti di Zanzotto. È un testo radicalmente «decentralizzante», fuori luogo, che sembra articolarsi nella mancanza assoluta di un punto fisso, di ogni economia testuale gerarchizzante. Allo stesso tempo c'è una coerenza formale, tematica, molto forte, e – come sempre in Zanzotto – una leggerezza ludica, «tanto oltre la miseria cantata» (Giorgio Cesarano). In questo senso mi sembra uno dei suoi lavori più belli ed anche più attuali.

5) *Andrea Zanzotto è un poeta più complesso di altri da tradurre? L'alto formalismo della sua scrittura si presta meglio, in definitiva, alle acrobazie traduttive oppure costituisce una barriera supplementare alla resa in un'altra lingua?*

Tradurre Zanzotto non è certo stato un compito facile: la ricchezza di assonanze ed allitterazioni, di rime e giochi fonetici ed ortografici che caratterizza la

sua scrittura è poco adatta alla natura della lingua svedese. Da un certo punto di vista si potrebbe anzi dire che la poesia di Zanzotto è intraducibile, soprattutto in svedese. Comunque bisogna lasciarsi alle spalle la concezione della traduzione come prestazione atletica. All'intraducibilità corrisponde, infatti, una traducibilità costitutiva a livello dell'opera. Ovviamente non sappiamo se un certo testo troverà mai la sua traduzione giusta o ideale, ma la sua traducibilità non dipende, in ultima analisi, da fattori empirici. Un'opera sarebbe traducibile anche se nessuno riuscisse a tradurla. Ci insegna questo il saggio straordinario di Walter Benjamin sul compito del traduttore.

6) *C'è stata una collaborazione con il poeta, un dialogo, una corrispondenza durante la traduzione?*

No.

7) *Ci sono letture critiche su (ma anche di) Zanzotto che l'hanno aiutata o ispirata nella sua traduzione?*

Per me, nel periodo in cui lavoravo alla traduzione, il testo fondamentale di Zanzotto è stato la sua *Postfazione* veramente geniale a *Filò*, con la concettualizzazione della relazione tra dialetto e 'l'altra lingua', molto vicina, del resto, a certe prospettive dantesche. Un'altra premessa teorica importante è stata il rifiuto di una certa lettura – molto diffusa, mi sembra – della polemica zanzottiana contro 'i Novissimi', una polemica spesso malintesa e interpretata in modo tale da corrispondere a schemi esteticamente reazionari. Più significativo il bel testo di Zanzotto su Emilio Villa, per quanto riguarda il suo rapporto con l'avanguardia. Sarebbe molto triste se Zanzotto *post mortem* fosse trasformato in un simbolo canonizzato dell'alto modernismo; si tratta al contrario semplicemente di leggere con attenzione i suoi testi, al di là del discorso sul 'sommo poeta', e riconoscere nella loro radicalità ed originalità una potenzialità enorme per le scritture a venire.

7) *Quali sono state le strategie traduttive proprie a Zanzotto? Avrebbe qualche esempio da darci?*

Come dovrebbe essere evidente a questo punto, la mia è una traduzione di un Zanzotto essenzialmente sperimentale, un fatto che si rispecchia anche nella mia traduzione. Per tornare a Benjamin (ma lui si riferisce qui allo scrittore oggi dimenticato Rudolf Pannwitz) il compito è stato di rendere lo svedese più italiano, e non di rendere svedese l'italiano. In termini più concreti mi sono servito di un grande numero di neologismi, parole o costruzioni arcaiche, e così via.

9) Le è capitato di fare delle associazioni fra un poeta (nella sua lingua) in particolare e Andrea Zanzotto?

Decisamente no. Alla letteratura svedese manca uno Zanzotto, ma forse, grazie alle traduzioni (soprattutto quelle a venire), si aprirà una dimensione zanzottiana anche qui.

TRADURRE ZANZOTTO: AL LIMITE, SUL LIMITE¹

Donatella Capaldi

Si può persino affermare che una traduzione diventa tanto più divergente quanto più faticosamente aspira alla fedeltà.
(Wilhelm von Humboldt²)

La «traducibilità» di un testo poetico non è forse un paradosso linguistico, una inevitabile deviazione, ma anche una geniale fonte di errori? Zanzotto ci suggerisce in prima persona le vie da seguire: la traduzione è una non-traduzione, ossia la costruzione di un testo indipendente che si approssima incessantemente all'originale, in continuo slittamento, senza perderlo mai di vista; la sua idea è che non «esistano vere traduzioni, quanto piuttosto aperture a ri-creazioni o, meglio, un'imitazione che può dare molto»³. Una imitazione in rotta di avvicinamento al modello artistico dell'originale, alle dinamiche creative che si espandono nel testo, alle metafore strutturali che affiorano e scompaiono nell'intreccio fonico e musicale del verso. Mimesi che implica al tempo stesso un abbandonarsi al flusso poetico e alla estrema mobilità della lingua, ai suoi improvvisi smottamenti di significato, fra piani sovrapposti di storia e storie, luoghi, ricordi, stati psichici, distruzioni e rigenerazioni.

Flusso e smottamenti. È il «paesaggio» di Zanzotto, un continuo «passaggio» di stato attraverso oscillazioni ora impercettibili ora laceranti che assorbono e trapassano il verso, lo rendono poroso a quanto di fuggevole e di improvviso si rivela in minuscoli grumi significanti, che subito si dissolvono. Nell'azione mi-

¹ Il contributo, risultato dell'intervento al convegno di Nancy, è apparso con alcune varianti su *Linguistica e Letteratura*, anno 2017, n. 1-2.

² Wilhelm von Humboldt, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo* [2004], in Giovanni Moretto, Fulvio Tessitore (a cura di), *Scritti filosofici*, Torino, Utet, 2007, pp. 697-722, vedi p. 707.

³ *Lezione dottorale* (Laurea honoris causa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna, 8 marzo 2004) in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin (a cura di), *Dirti «Zanzotto». Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Varese, NEM-Nuova Editrice Magenta, 2013, pp. 47-54: 49.

metica il tradurre diviene un atto di ri-generazione del «legame musaico» che secondo Dante legava il verso alla musica: una partitura di ritmi e suoni che si condensano in figure, in concetti da percepire istantaneamente secondo un teorema musicale⁴. Per Zanzotto, infatti, la poesia «non è fatta solo di questi stupendi ricami logici (e anche analogici), riportabili più o meno: essa anzi vive della fisicità stessa della lingua, di suoni e ritmi, di significanti puri»⁵. Cerchiamo allora di approfondire queste prime indicazioni: la «fisicità della parola» e l'irrequieto movimento del linguaggio, i tracciati su cui si avventura il progetto *Planet Beltà*⁶, l'intero corpus poetico zanzottiano da tradurre in tedesco – un lavoro in comune del poeta Peter Waterhouse, di Ludwig Paulmichl, Maria Fehringer, e di chi scrive. La nostra è una esperienza «al limite» della traduzione: nel sensibile divenire materico di immagini-chiave, un incessante mutare delle forme nel fluire fonico della poesia. Forme intuite inseguendo nanerottoli, imboccando serpentine, compiendo balzi, innalzandosi nell'oltranza delle vette dei monti e immicrobendosi in lucciola o in chicco di grandine. Creazioni iconiche della lingua, che si trasformano in oggetti dischiudendo tracciati di senso nel loro incorporarsi; e viceversa, lettere dell'alfabeto che forniscono la materia prima per scolpire nel verso la percezione del paesaggio. Come quando, nell'haiku «Mai mancante neve di metà maggio/ chi vuoi salvare?/ chi ti ostini a salvare», poi inserito in *Leggende (Meteo)*⁷, Zanzotto segue il profilo delle montagne nel rincorrersi delle labiali e delle nasali: è l'oggetto percepito che si trasforma direttamente in lingua, il passaggio di stato racchiuso in un segno fisico che permane nelle *lettere* della scrittura: «Mai MaNcaNte Neve di Metà Maggio»⁸. Linee frastagliate della montagna, «questo insieme che ha milioni di sottoinsiemi, questo sèma in cui da dovunque confluiscono sopra- e sottosignificati» dove si imprimono altri versi e altri destini: «Che cosa sono quei “confini dei monti”, profili accavalati su profili, che Hölderlin identifica con le linee della vita di ognuno, diverse ma ingarbugliate insieme?»⁹.

⁴ Dante osserva nel *De Vulgari Eloquentia* II iv, 2-3 che la poesia «nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita», concetto ripetuto nel Convivio IV,VI, 4, mentre nel *Convivio* II, XIII, 23 l'accento è posto soprattutto sulla musica.

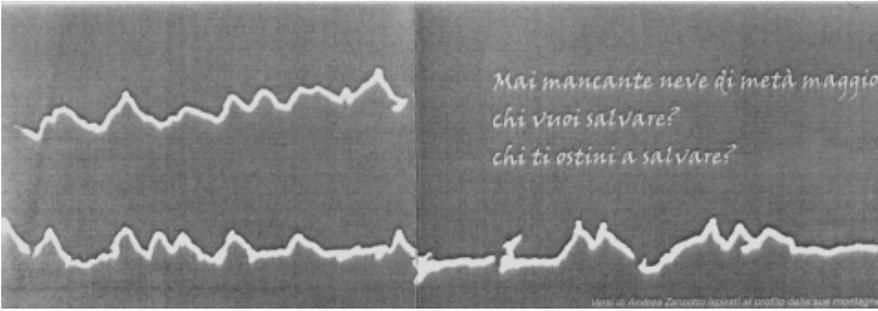
⁵ Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*: in «Testo a fronte», V, 8,1, marzo 1993, (ma Venezia, 1989), pp. 61-72: 64.

⁶ Il progetto, iniziato nel 2001 per la Engeler e la Folio Verlag, comprende le traduzioni delle principali opere di Zanzotto. Sono state pubblicate: *Pracht (La Beltà)*, 2001, *Signale Senhal (Gli Sguardi i Fatti e Sehna)*, 2002, *Auf der Hochebene und andere Orte (Sull'Altopiano – Racconti e prose)*, 2004, *Die Welt ist eine andere* (Saggi di poetologia), 2009; *Dorfspiel* (Antologia dalle prime e dalle ultime raccolte di Zanzotto, in memoriam), 2014. In lavorazione: *Il Galateo in bosco*.

⁷ Con la variante icastica del secondo «chi» in maiuscolo.

⁸ Zanzotto ne parla in *Ritratti – Andrea Zanzotto*, film di Carlo Mazzacurati e Marco Paolini (Dialoghi), Roma, Fandango, 2007, pp. 15-16.

⁹ A. Zanzotto, *Il sesto grado della scrittura*, in «La Stampa»/«Tuttolibri», 16 aprile 1977, in A. Zanzotto, *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2011, pp. 61-62: 62. L'immagine è stata fornita da Marisa Zanzotto, per gentile concessione.



L'individuazione di questi oggetti-chiave, di posture corporali e segnali sensoriali ricorrenti che disegnano il verso, quali: salti e mancamenti, ascensioni e sveltamenti, fosfeni e accecamenti, diplopie e sovrimpressioni, ferite e cicatrici, psico-metereopatie, acufeni e sibili (fra i tanti), aiuta il traduttore ad abbozzare una prima intelaiatura – pur costantemente smontabile e ricomponibile; e ad intraprendere l'esplorazione dell'eterogeneo registro linguistico della poesia di Zanzotto: una specie di *bricolage* della lingua – è lui stesso a intenderlo così – e un «raspare» nelle sue pieghe più nascoste. Ed è per chi traduce come un perpetuo essere in bilico «sul limite», con qualche appiglio dato da costrutti fonici che agiscono da vettori di significato nel movimento esplosivo delle parole, come segni intermittenti nello spazio poetico. Identificare quei movimenti porta a riconoscere nelle poesie una sorta di *dripping* poetico, che ricorda l'*action painting* di Jackson Pollock: sgocciolature e spruzzi di colore sulla tela distesa, il cui significato è dato dal gesto che accompagna l'atto pittorico. Zanzotto si muove lungo improvvise linee in scorrimento che nel loro intersecarsi ed agglutinare materia, suono e posizione nello spazio costruiscono un significato: un *dripping* composto di parole. O meglio, tornando ad una delle sue metafore preferite:

[...] un 'nanerottolo' che pretende molto: vuole muoversi in tutte le direzioni, non soltanto verso quella fonica, grammaticale, linguistica, visuale, segnica; non soltanto verso quella mentale o transmentale. Esso vuole essere tutto questo – e tutto *in ogni momento*, addirittura¹⁰.

Cosa rimane al traduttore se non inseguire quel nanerottolo che si lancia da tutte le parti? E che prende, come Proteo, qualsiasi forma?

La poesia di Zanzotto va auscultata, è come «un *vocio minimo*, che in altri momenti diviene una sorta di... *fischio*»; e il significante diventa il *locus* della emersione dei suoi ritmi profondi, come fosse una «freccia direzionale» genera-

¹⁰ A. Zanzotto, *Su Fosfeni* (incontro condotto da Niva Lorenzini nel 1983, in occasione della pubblicazione di *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983) in N. Lorenzini, F. Carboognin (a cura di), *Dirti Zanzotto. Zanzotto e Bologna (1983-2011)* cit., pp. 19-33: 30.

ta dal suo potere creativo¹¹. Ricostruendo un esempio-chiave dei nostri percorsi di traduzione proviamo allora a rimpicciolirci alla statura del nanerottolo, a prestare orecchio ai suoi impercettibili sibili, che sillabano una delle parole-chiave del poeta: *lògos*. In *Fosfeni* il *lògos*, lo spazio fatico, sbalzato dalle alte sfere della retorica e delle ideologie, si ritrova in formato ridotto, sballottato tra gli invasivi rituali dei media, e sminuzzato nei *rumeur* del chiacchiericcio quotidiano, subendo una irrimediabile mutazione raccontata lungo tutto il libro: *lògion*, oracolo, e al tempo stesso rimasuglio, trattino che unisce il non-senso del discorso, asta, parola elevata al logaritmo^{log}, dagli effetti esponenziali e nel contempo infinitesimali, riga sbiadita nello spettro, fino a grafema. E in *Futuri semplici o anteriori?*, che chiude quella raccolta, ancora il *lògos* è invocato in apertura nella sua ostensione minimale di cristallo di neve: «Logos, in ogni cristallo di brina di neve glorioso / anche se forse non sei più che un'ipotesi /  che un Witz un moto di stizza sottile / Inverificabile nesso tra geli e geli / punte di lume e punte di lume»¹².

Risalta nell'incipit la specularità tra il «Logos», scritto in maiuscolo, e la vibrazione altisonante di «glorioso», che evoca il suo passato splendore, ora rattappito e contratto in ossimoro. Ma se ascoltiamo quel «vocio minimo», il «sibilo» a cui richiama Zanzotto, ecco che appare in «glorioso» un anagramma di «Logos», contenuto come una particola nel fragore della parola. Il Logos vi si è celato miniaturizzato, ma con la sibilante che fa da *senhal* indicatore. Ed è un problema per il traduttore trovare una corrispondenza in un altro sistema linguistico; anche perché quella sibilante ultima lettera continua ad agire da medium acustico nei versi successivi: sonoramente il *lògos* si nasconde, microbo nelle parole, si spezzetta qui e là come *flatus vocis*, si posa come in una nevicata sui versi, si disperde in ogni direzione. Vediamone il tracciato fonico:

FUTURI SEMPLICI – O ANTERIORI?

Logos, in ogni cristallo di brina di neve **glorioso**
 anche **se forse non** sei più che un'ipotesi
 che un **Witz** un **moto** di **stizza sottile**
 Inverificabile **nesso** tra **geli** e **geli**
 punte di **lume** e punte di **lume**

Il *lògos* rimane impigliato nella biforcazione del grafema, quasi infilzato nel suo guizzo fonico dall'immagine – forcella, e riemerge, preparato dalla pausa -

¹¹ A. Zanzotto, *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, ivi, pp. 125-134: 134.

¹² A. Zanzotto, *Futuri semplici - o anteriori?* in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 711-712.

lo spazio bianco, una assenza di vocalità, un silenzio «pieno»¹³ che corrisponde alla stessa possibilità del dire – come improvvisa e fulminante rivelazione nel *Witz*, il motto di spirito. Qui il traduttore, se vuole conservare lo spiazzamento linguistico che Zanzotto provoca con l'irruzione del tedesco *Witz*, deve trovare un equivalente in italiano tale da rendere l'istantanea apparizione del *lògos*, mantenendo nel contempo la scia sibilante che lo fa permanere come una reazione di disappunto, o meglio di insufficienza; e questo senza trascurare la portata (*ut pictura poësis*) del grafema.

Witz è una parola dal suggestivo e bruciante richiamo psicanalitico (Freud, *Der Witz und seine Beziehung mit dem Unbewussten*, 1905), ma si colloca storicamente più indietro: arriva al *Frühromantik*, alle teorie (in frammento!) di Friedrich Schlegel¹⁴ che intende il *Witz* come arguzia, scintilla, cortocircuito provocato dall'ironia, quel movimento di posizione e contemporanea negazione dello spirito assoluto, in oscillazione; lo spirito che si aggrega in pensiero, nel suo infinito movimento produttivo, e che simultaneamente viene a negarsi, ritornando alla sua ebollizione creativa. Una parola «memore», che si rianoda al campo fatico dell'origine, e va *à rebours* «perché richiamata all'indietro, da una voce che tende a riconnettere i *futuri semplici* ai *futuri anteriori*», la parola alla origine¹⁵. Provenendo dagli abissi dell'inconscio come dagli *arabesque* dell'assoluto, il motto implicito associabile all'asse freudiano si de-privava, nello stesso verso, in «moto». O forse è il «motto» che evocato e trascinato in maniera associativa dal campo semantico del *Witz* agisce sotterraneo, come traduzione intuita ma non espressa, si surriscalda per inesprimibilità, prorompe in una lingua diversa, nel *Witz* tedesco appunto, e comincia ad ondeggiare, divenendo «moto» per scarto di consonante, quasi l'avesse perduta in quella scossa tellurica. A sua volta, «moto» rimanda al timbro aperto/semichiuso arrotondato velare della «o» del *lògos*. Ma nel «moto» è celata – ancora – la parola, il *mot* francese,

¹³ Zanzotto osserva: «Questo *non-dire*, o *dire scarsamente*, d'altro lato, crea in me uno stimolo continuo a verificare la presenza di punti vuoti tra le vocali e tra le consonanti, così come tra i versi scritti; a interrogarmi sul *perché* si tratti di punti vuoti; a chiedermi *perché* si sia formata, qui, una cesura, poniamo» in *Intervista in scena con Andrea Zanzotto*, curata da Francesco Carbognin, raccolta in *Hommage à Andrea Zanzotto. Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012)*, a cura di Donatella Favaretto e Laura Toppan, con la collaborazione di Paolo Grossi, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2014, pp. 247-259; vedi p. 250. Sul silenzio nella metrica del giovane Zanzotto si veda S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazi Editore, 1997, pp. 181-182. Su silenzio e parola rimando al contributo di N. Lorenzini, *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2014.

¹⁴ Gli *Athenäum-Fragmente* sulla poesia furono pubblicati da Friedrich Schlegel sulla rivista «Athenäum» nel 1798. Mi riferisco in particolare ai frammenti 116, 120 e 220 sul *Witz*. Cfr. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2.1, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967, Fr. 116 (pp. 181-182) e 120 (p. 183) e 220 (p. 200).

¹⁵ A. Zanzotto, *Su Fosfeni* (1983) in N. Lorenzini, F. Carbognin (a cura di), *Diri Zanzotto. Zanzotto e Bologna (1983-2011)* cit., p. 32.

la dicibilità, che è intercettata non come parola ma solo come sibilo («stizza sottile»), rafforzato in allitterazione della «s» e dalle «z» fricative sibilanti, che continua a diramarsi nei versi, tra le schegge di *lògos*. E nel logogrifo «Witz-stizza», con un gruppo fonico in palindromo (*itz-stiz*), si assiste a un diluirsi dell'energia prorompente del *Witz* nella «stizza sottile», quasi un impedimento, un assottigliamento della pulsione a dire, resa lieve, impercettibile. Ancora, in «sottile» si intuisce il «sotto» – introdotto dall'«ipo» di «ipotesi» nel verso precedente: l'essere sottostante di una *fonè* che nella sua infinita possibilità di articolarsi in linguaggio continua a sprigionare la possibilità di dire; ma il *lògos* così polverizzato non riesce a esprimerla se non per sussulti e impulsi vocali, per silenzi e righe nello spettro.

A questo punto il grafema a forcella si carica di ulteriori interpretazioni: seguendo il sibilo, sembra pertinente la associazione al diapason: la forcella esprimerebbe la *fonè* del *lògos*, che sparisce dopo aver dato il timbro, e si riaddensa nel *Witz*¹⁶. Ma è anche plausibile che il grafema suggerisca una biforcazione, un segno di divergenza, uno sdoppiamento in cui la *fonè* riluce ambiguamente dentro le parole: i bivi continui a cui ci sottopone l'articolarsi del *lògos* in parola, l'«inverificabile nesso tra gelo e gelo», il coagulo della lingua in parola, e la contrazione del significare in un collegamento – il *lògos* – che risulta però inafferrabile. O potrebbe essere, la forcella, il segno del raddomante, alla ricerca dell'acqua, qualcosa che potrebbe non esserci, ma che quando si raccoglie in faglia sprigiona una forza invisibile, intercettata dalla punta della bacchetta, che inizia a vibrare e sussultare¹⁷? Come se il *Witz* risultasse dall'aver captato per un attimo con la punta della forcella la lingua allo stato nascente, traducendola istantaneamente in un «mo(t)to», e l'intera poesia visse di questo «moto» improvviso, come un corpo sottoposto a scatti, sobbalzi, sibili, qualcosa di fisicamente avvertibile, eppure impercettibile se non per minuscoli brandelli.

La poesia, per Zanzotto, sorge dalle opposizioni e divaricazioni che convivo-

¹⁶ Il tracciato di sibilanti che fendono dinamicamente i versi è ravvisabile in *Pasqua di maggio*, nella raccolta *Pasque* (1973) in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 434:

finalità-finalini pungimenti brevi
ricci voti di spiriti Witz bizzo bimbocci
lievissimo quiz nel fascinoso e verde
quiz che tenaglia e mi canticchia
è bimbo quiz

dove si riconoscono «motti/moti» di spirito freudiani, «bizzo» che richiamano la «stizza», «che tenaglia» un anticipo della forcella, i pungimenti-ricci che ricordano le «punte», e il riaffiorare di «Witz» nell'assonanza di «quiz» che collega a un enigma il suo disvelamento in parola. E ancora, viene sottolineato l'inciampo della lingua nei «voti», che possono indicare per un verso il voto in senso auspicale o l'impegno, il *vovère*, preso davanti a una divinità – in questo caso «poetica» – di esprimere la lingua nella sua totalità; per l'altro, invece, nella loro «fisicità» significante le mancanze, i vuoti che tagliano in cesure i versi; vuoti da cui prompongono gli improvvisi sibili di *lògos*.

¹⁷ Entrambe (diapason e strumento del raddomante) intuizioni condivisibili di Stefano Dal Bianco nel paratesto di Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1637.

no nel discorso: ciò che è negato, che è nulla, e che permette di essere e definire quello che è (lingua originaria). Dunque, le due punte del grafema-forcella indicano con evidenza al traduttore una duplice linea, ribadita dal tracciato «doppio» offerto delle geminate: *cristallo*, *stizza*, *sottile*, *nessi*. E dalla ripetizione «tra geli e geli». E infine, accentuata da una pausa, da un rallentamento del ritmo, che porta a soffermare l'attenzione del lettore sulla iterazione, le «punte di lume e punte di lume». Qui un cambiamento timbrico, derivante dalla chiusura sonora «scura» in microstruttura all'interno delle stesse parole, e preparata già dal secondo verso «non sei più che un'ipotesi». Il duplice «punte di lume», restringe l'apertura del primo verso («Logos/glorioso») in un sottovoce, in una sillabazione depotenziata. Quasi ad accompagnarci verso un ulteriore restringimento della dicibilità del *lògos*, vicina al silenzio, che si stende nella riga vuota sottostante. Eppure, con le punte della forcella abbiamo catturato per un momento la luce, il bagliore del *Witz*, l'ostensione discontinua della lingua.

A confronto con aggregati fonici e simbolici così fluttuanti, la posizione del traduttore è dunque a sua volta necessariamente «sul limite», quasi esegetica. Del resto, Zanzotto sosteneva che la traduzione «è una delle forme più invadenti di critica» e vedeva nel tradurre una serie ininterrotta di inevitabili scelte, che nella sua scomposizione illuminano il testo «in forme impensate», in forme estreme¹⁸.

E si dovrà tener conto, ancora, della esigenza di rendere quei sedimenti che – si è già accennato – sono le parole nascoste e sbriciolate nell'ipotesto poetico: le parole sotto le parole teorizzate da Saussure come intelaiatura sonora del componimento poetico¹⁹. Zanzotto ipotizza due sovrapposizioni: l'una di livello superiore conscio, l'altra di livello inferiore che rafforza le altre, l'ipogramma, che nei versi si cela nel ritmo, nei palindromi, nel mutamento di significato. Un doppio fondo nascosto della lingua che alimenta dal significante e dalla sua duttile sonorità rivoli di senso possibile: la parola sotto la parola è «una parola intimamente connessa alla musicalità interna della lingua codificata, la quale, da parte sua, si fa percepire istantaneamente»²⁰. E riesce a incidere sul piano analogico. Così le «punte di lume» potrebbero suggerire per lume le lune, le due punte della falce lunare, che diafane catturano la luce notturna, e luminose si stagliano nell'oscurità del magma siderale, come un improvviso bagliore cosmico rivelatosi in un cielo terso e ghiacciato, come esperienza tattile del pungere (freddo, falce lunare, *Witz*). Gelo che contiene pezzetti di *lògos*. Punte di lume, che raggelano un piccolissimo rimasuglio, la «l» di *lògos*, in liquida. Appare come punto luminoso per poi sparire: una «poetica lampo» nel senso più zanzottiano del termine, una micropoetica, una scarica che dà origine a «una luce sfol-

¹⁸ A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti* cit., p. 69.

¹⁹ Per la teoria dell'ipotesto in de Saussure rimando al noto saggio di Jean Starobinski, *Les mots sous les mots (Les anagrammes de Ferdinand de Saussure)*, Paris, Gallimard, 1971.

²⁰ A. Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 72.

gorante, ad una fiamma (sperabilmente) meravigliosa, ma [che] annichilisce e interrompe in primo luogo quei circuiti che erano serviti a programmare quello stesso atto, li rigetta, ne fa perdere la traccia. Anche se poi essi restano reperibili a frammenti, a schegge»²¹.

Una asperità di *Futuri semplici – o anteriori?* è già nel titolo: le due forme del futuro, che relativizzano la sua definizione fissa, e fanno pensare ad una pluralità di forme. Gli aggettivi («semplice» e «anteriore»), in prima istanza, sono riferibili ai tempi grammaticali della flessione del verbo. Il futuro semplice, in tedesco, viene indicato solo con «Futuro» (*Zukunft*) mentre il futuro anteriore richiede il prefisso *vor* che indica «prima», «precedente» (*Vorzukunft*). Il trattino nel titolo della poesia è però quanto mai indicativo di un legame, seppur minimale, che ci riporta al *lògos*, miniaturizzato in stanghetta, per es. *Tavoli giornali alba pratalia II (Ma poi Alba Pratalia)*. Occorre riflettere sulla temporalità, se dalla stessa parola «Futuri» scaturiscono due piani paralleli e opponibili, il semplice e l'anteriore, come una biforcazione (la forcilla). Il futuro semplice è la linearità del tempo con una valenza aperta. E con il trattino si apre l'interrogativo disgiuntivo («o») di una possibile stratigrafia di piani temporali, in saldatura con il futuro-passato come circolarità del tempo. In questa sovrapposizione si rendono identificabili codici, o meglio «vite» linguistiche eterogenee che coabitano nell'*ápeiron* della lingua originaria. La «o» alternativa fa parte del *lògos*, è una sua scaglia fonica, impressa e incisa fisicamente nella pagina come un trattino; ed è anche il segno della mescolanza degli strati e del tempo nel magma della lingua; forse solo un *lògos* in miniatura che, sfrondata dai massimi sistemi della comunicazione, riesce a cogliere e a legare codici e geologie linguistiche, a farle ibridare con i linguaggi del quotidiano, o dei media, in una attualità «inattuale» per la verità, che solo il nanerottolo-poesia riesce fugacemente a ricomporre. Un lacerto di *lògos* che rammenta l'*Angelus Novus* di Paul Klee, ripreso da Benjamin, proteso nel futuro con lo sguardo rivolto indietro al passato²².

Traducendo, è possibile restituire il passaggio da futuro semplice ad anteriore: *Zukunft – oder Vorzukunft?* Il ritmo resta abbreviato e conciso, perdendo «semplici» che, come sopra accennato, non esiste in tedesco legato alla forma grammaticale, e perdendo il plurale per motivi di ritmo ed eufonia; pur accentuando l'idea dinamica dell'«andare verso», lo *zu* moto a luogo, e acquistando «sul limite» un effetto di circolarità, con *Zukunft* in epanadiplosi che apre e chiude il titolo, in modo tale da rafforzare l'idea del «ritorno», sottolineata dalla etimologia tedesca di *Kunft* dal verbo *kommen*, venire; mentre il gruppo cen-

²¹ A. Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche lampo)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1312.

²² Un linguaggio che possa anche rovesciare la storia, trascenderla pur soggiacendo a questo mondo, indicarne gli «orridi deficit», come Zanzotto rilevava in Paul Celan: cfr. A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, 2 voll., II, [pp. 345-349], p. 345.

trale composto dal trattino, da *oder* (o) e da *Vor*(zukunft) – dove *oder* contiene in assonanza la «o» e la «r» di *vor* – va a costituire un nucleo compatto, rinvigorendo il salto temporale, soprattutto nella opposizione *Vorz*, di per sé un ossimoro che contiene il movimento all'indietro *vor* e in avanti *zu*, che ben sintetizza l'incessante andirivieni del *lògos* nel suo divenire parola.

Tentiamo ora un «avvicinamento» ai primi versi del componimento:

ZUKUNFT – ODER VORZUKUNFT?

Logos, in jedem Schnee- und Reifkristall ausgezeichnet
 vielleicht bist du nur eine Hypothese
 ————— nur arguzia eine leise Ärgerlichkeit
 Unbeweisbares Band zwischen Frost und Frost
 Stichen aus Licht und Stichen aus Licht

Il *lògos* serpeggia anche nel nostro testo tedesco costruendo una cassa armonica di assonanze: si è cercato infatti di riprodurne la frantumazione, di far sentire al lettore quel sospiro sibilante che lo accompagna, e che anzi si intensifica come un respiro affannato scivolando nei gruppi fonici «sch» Schnee (^f e), zwischen, «st» di Stichen (^fu ç), fruscando in scivolata sul corpo rattratto in cristallo indotto dalla parola *Frost* (gelo); e rafforzato dal soffio della «f» di *Reif* che riecheggia nel gruppo «fr» di *Frost*. *Logos* che posa una serie di impronte acustiche, di sussurri, intessuti nei versi (in grassetto nel testo):

Logos, in jedem **Schnee**- und Reifkristall ausgezeichnet
 vielleicht bist du nur eine **Hypothese**
 nur **arguzia** eine leise Ärgerlichkeit
 Un**beweisbares** Band **zwischen Frost** und **Frost**
Stichen aus Licht und **Stichen aus Licht**

Approfondiamo ora l'analisi, per «sottrazione» da quello che è rimasto «al limite» del tradurre. Si è detto all'inizio di quel costrutto speculare che risalta per apertura nel primo verso: «Logos/glorioso». Esso ha dato subito adito in tedesco a un sensibile slittamento: «Logos-ausgezeichnet». *Ausgezeichnet* racchiude il significato di eccellenza e grandezza, ma porta in sé lo *zeichnen* che nel suo significato originario designa la possibilità di esprimere qualcosa con un segno²³ e l'associazione al significare (per poi arrivare al significato corrente di disegnare, firmare ecc.). Ad esempio *Bezeichnetes* è il significato, la *Zeichentheorie* è la semiotica, e *Bezeichnendes* il significante. E il prefisso *aus* indica «l'andare oltre», come la «ex» di *ex-cèllere*. In

²³ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Band 31, Sp 488 bis 497, consultabile in <http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltexte&lemid=GZ03219#XGZ03219> (04/2017).

questo modo, il «Logos-ausgezeichnet», veicolato dalla materia fonica, si associa al significare e al sopravanzare; l'*aus* e il dittongo *ei* contribuiscono ad «aprire» la parola, ampliando in paradosso l'effetto di *lògos*, che però si sfarina nei cristalli di neve, collegandosi alla «chiusura» timbrica del verso «Stichen aus Licht Stichen aus Licht» (con gli *aus* incastonati nella scansione della vocale chiusa «i», come fosse un limite alla loro espandibilità); anticipata, per giunta, dalla «y» di *Hypothese*, lettera-forcella situata proprio nel campo visivo del grafema.

Dall'asse dello *zeichnen* si diparte un sistema fonico parallelo a quello che avevamo individuato per il *lògos*: l'esprimibilità, la possibilità di significare si frantuma in *eich* (con incapsulato lo *ich* che in tedesco vuol dire «io», in dialogo con il verso «negato io nel gelo») e nel suono dittongale aperto di *ei*, da ritrovare entrambi in «vielleicht» («forse» in tedesco) ma con la sciarada di «viel» (molto) e «leicht» (leggero, sottile), fino ad *ei* – che in tedesco è associato a «uovo», qualcosa di bianco e tondeggiante come il cristallo di neve. Poi rimbalza nel moto di stizza «Ärgerlichkeit» e annuncia le «Stichen» le punte, che richiamano lo *ich* di «ausgezeichnet» e la «Licht», tutte parole in un unico logogrifo. *Stich* significa «puntura» provocata da un oggetto appuntito (spina, ago), e rievoca la punta che incide e si conficca (dal verbo *stechen*). La parola è stata scelta per il suo contenuto fonico, ma dà anche l'idea dell'istantaneità, dell'azione imprevedibile. E ricorda i «pungimenti lievi/ricci» di *Pasqua di maggio*. Così il *lògos* viene a frantumarsi due volte, biforcuto come la forcella, e con esso la sua apparizione attraverso segni. Vediamolo ora (in grassetto e in corsivo) nel testo, nella sua doppia movenza:

Logos, in jedem **Schnee-** und **Reißkristall** **ausgezeichnet**
 viel**leicht** bist du nur *eine* **Hypothese**
 — nur **arguzia** *eine* **leise** **Ärgerlichkeit**
 Unbeweisbares **Band** **zwischen** **Frost** und **Frost**
Stichen aus **Licht** und **Stichen** aus **Licht**

Un altro problema «al limite» della traduzione era il gioco implicito «motto/moto» con il sottofondo di *Mot*: «un moto di stizza» contiene infatti in sé il movimento, il processo dinamico della irritazione, che non verrebbe reso appieno dalla traduzione letterale «eine ärgerliche Geste» (*Geste* significa «gesto»). Il termine *Ärgerlichkeit* rende invece il «diventare stizzoso», restituendo il processo di improvvisa trasformazione, il «moto». E la scelta di *Ärgerlichkeit* è connessa alla soluzione che occorre trovare per la resa in italiano di *Witz*, introdotta dalla forcella. Traducendo *Witz* con *Arguzia*, si crea una allitterazione con *Ärgerlichkeit* in anafora/anagramma parziale, intensificando così la percezione di una fulminea agnizione, fissata e trafitta dalle punte del bastoncino. Essa permane nel ritmo e perdura nella assonanza sibilante in *leise*, e crea nel testo tedesco un improvviso e inatteso smottamento linguistico: l'anagramma a metà fa scaturire il moto, rimasto implicito (come lo era il «motto» nel testo italiano);

dalla parola italiana germina la tedesca, con scivolamento e incorporamento di due idiomi che vengono mescolati e accorpati. Un'eco della *fonè* originaria. O un'illusione ottico-cinetica di «colori-nani sgambettanti assiepati» negati dopo una pausa poco sotto? E rispunta il «nanerottolo».

Questo esempio suggerisce per l'atto di tradurre un percorso multidimensionale, rivolto a un lettore-modello che non si limiti a confrontare il testo a fronte, ma intenda i due testi come interattivi, come un ipertesto/ipotesto di suoni che si intersecano nell'originale e nella traduzione, e che accentuano il tracciato di significanti del poeta. La traduzione sprigiona forze creative, fa emergere aggregazioni foniche che permangono sospese tra i due testi, anche se il tedesco usa altre parole e rischia «apparenti» errori di corrispondenza. Perché essi diventano per il lettore una forza unica occorre individuare i momenti in cui il suono (e l'ipotesto) diventa produttivo; e la scommessa del traduttore si situa «sul limite» delle lingue, nel superare la linearità del confronto tra testo originale e tradotto, nel portare «al limite» la specularità dell'uno nell'altro, avvolgendo il lettore in una rete di rimandi sonori che amalgamano le due lingue, collocandolo in un ambiente audiotattile dove venir trapassato dal flusso in ebollizione della lingua e delle sue infinite aggregazioni. Immerso in una lingua che si sfalda e si ricompatta mediante segnali, in un *pointillé* luminoso che occhieggia nei versi e lascia intuire il loro essere epifenomeno, il lettore disorientato allenta le strutture autoctone di comunicazione, e riesce a dischiudere i sistemi codificati della lingua «di arrivo» in costrutti significanti il cui ondeggiamento crea nuovi campi semantici. Ed è lo stesso «stordimento» che assaliva Zanzotto nel leggere brani delle sue poesie tradotte in inglese: «non sapevo più da che parte voltarmi, quale fosse la mia “faccia”»²⁴.

Una lingua intesa dunque come con-fusione delle lingue, mescolamento di ogni suono in un'*ars combinatoria* di materia significante, di oggetti che riverberano infiniti sensi: la immediata articolazione nella possibilità stessa del dire. Secondo Derrida in *Des tours de Babel* (1987), l'opera d'arte è in se stessa una traduzione, un organismo scosso da ogni impercettibile sollecitazione di una lingua universale, il cui movimento si perpetua in traduzione, superando la differenza tra originale e tradotto. Ma anche senza seguire Derrida, la poesia è sempre fondata sulla simultaneità percettiva del fenomeno lingua: sull'«avvertire *simultaneamente* [...] le fratture della realtà, attraverso le fratture di quell'*io* che in qualche maniera la rispecchia e ne è coinvolto o ne è l'espressione»²⁵; fino alla mescolanza di «persone» e «generi» per la difficoltà di articolare linguisticamente la soggettività:

Io, tu, egli sono del tutto indifferenti; o, meglio, rappresenterebbero un continuo scattare di diversi punti di vista all'interno di un'unica realtà psichica che,

²⁴ A. Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti* cit., p. 70.

²⁵ A. Zanzotto, *Su Fosfene* in N. Lorenzini, F. Carbognin (a cura di), *Dirti «Zanzotto»* cit., p. 22.

però, quando si colloca nella situazione dell'*io* non riconosce più quella del *tu*, non riconosce più quella dell'*egli*, stenta a riconoscere quella del *noi*, particolarmente; in maniera che, quando uno si trova di fronte a quel qualche cosa che è il linguaggio, attraverso la *persona* (*persona*, a questo punto, intesa nel senso etimologico di «maschera», di ectoplasma, di fantasma di colui che sta parlando in un dato momento) sembra che esso gli risulti... inappartenente²⁶.

La simultaneità percettiva: collegare diverse angolazioni e percezioni che possano rendere nella loro molteplicità un fenomeno cangiante come la lingua, e ampliare le maglie del medium espressivo. La polifonia costitutiva del testo, per dirla alla Bachtin, ma dove si concentrano miscele di linguaggi sociali che costruiscono un ambiente narrativo, il cronotopo, la coralità di voci e una miriade di codici (miti, massmedia, scienze, letteratura, religione, altre memorie).

Qui è secondo noi il fondamento di una traduzione «sul limite», che emana dalla stessa estrema mobilità del testo poetico, da addensamenti di parole, baluginii di senso che si convertono in vibranti silenzi. Tradurre immersi in una translingua, una lingua di mezzo dove rannicchiarsi, cercare un punto di ascolto. In sintonia con Zanzotto, che intendeva le cinquantanove voci di *Gli Sguardi, i Fatti e Senhal*, recitate sovrapposte, come unicità e molteplicità nell'approssimarsi per definizioni al significante luna²⁷: voci contraddittorie e conflittuali, che la luna riesce a tenere insieme, intangibile, ma al tempo stesso ferita e violata dalla conquista degli uomini. La poesia è un rammendare, un «andar a cucire» come faceva Maria Carpèla, la sarta delle famiglie del paese in *Idioma*. È un filo che cerca di suturare ferite, strappi sul derma e squarci nel paesaggio, una scrittura del corpo. Un movimento senza direzione che con minuziosa attenzione trapunge insieme oggetti lacerati, ricordi annebbiati, scorci di vita, scorie e rimasugli di verde. Un movimento di confluenze e risacche che ci riporta a relitti fonici, come oggi è la parola «natura»; e ancora a «futuri semplici e anteriori» che si intrecciano con tempi ancestrali: una poesia chiamata ad «instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un «passato remotissimo» e l'odierno «futuro anteriore» di un rimorso che, pur percependosi come tale, non è oggi nemmeno in grado di spiegarsene la ragione». Una poesia, infine, chiamata a «costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” – banale forse, ma necessario – della speranza»²⁸. La traduzione si immette in questo movimento. E dunque occorre identificarlo e ri-crearlo.

²⁶ Ivi, pp. 24-25.

²⁷ A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit., pp. 68-69.

²⁸ A. Zanzotto, *Sarà (stata) natura?*, in A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, [2006], Milano, Bompiani, 2013, [pp.150-153], p. 153.

Un apprezzabile teorico, Friedmar Apel²⁹, sottolineava come la mobilità del testo poetico venga comunque generata dai processi culturali che investono il sistema di riferimento dell'originale, sicché le parole restano solo apparentemente le stesse, ma prendono nei secoli significati diversi: l'«onesto», o il «gentile» della *Commedia* sono divenuti oggi qualcosa di assai distante dal tempo danteresco; tradurre implica dunque un andare all'indietro, per individuare le tante deviazioni in-scritte nel linguaggio. Zanzotto parla spesso del fondo etimologico delle parole, da impiegare sì nel loro significato attuale, ma senza rimuoverne la storia, conservando il senso di ieri, come trasporto verso «l'abissale retroterra della lingua» e la sua centralità perduta, verso la lingua allo stato nascente:

Io spesso mi servo di una parola nel senso che possiede oggi, ma in modo tale che essa pure conservi il senso che possedeva ieri. Occorre leggerla come se fosse scritta su un... *binario*. Questa è delle più laceranti contraddizioni che stigmatizzano l'atto dello scrivere, nel momento in cui ci si propone di non rimuovere la storia delle parole di cui ci si va servendo ma di conservarla, di riportarla alla luce della coscienza attuale³⁰.

Una indicazione preziosa per il traduttore, coincidente però con il movimento opposto, di un espandersi al massimo del significante, del suono e della «materia» della parola come sperimentazione di impercettibili armonici, di risonanze sul ritmo dell'esistente. Come esempio può valere il problema di traduzione della parola *Beltà*, ovviamente centrale nella poetica di Zanzotto, non solo come emblema icastico e riassuntivo della grande tradizione letteraria italiana, ma soprattutto come rivelazione di un atteggiamento della poesia rispetto ai propri oggetti, di quel modo di vederli che la fortunata raccolta di Zanzotto ha voluto incrinare, senza affatto disconoscerlo, anzi ritrovandone sotterranei rivoli che come risorgive si sono sparsi nel paesaggio, come nell'acqua di Dolle, tra i Palù, in mezzo alla foresta del Montello, lungo i contorni delle Prealpi. Per queste ragioni *Beltà* è stata resa in tedesco con *Pracht*, e non solo per conservarne la brevità e l'assonanza di una «a» esplosiva, che il monosillabo tedesco accentua in apertura. *Pracht* è una parola che conserva la straordinaria stratificazione dei significati che essa ha avuto nei secoli: la derivazione iniziale da *brechen* («rompere»), come qualcosa che viene squarciato, che vive di schegge e frantumi, in origine identificata con il rumore che rompe il silenzio (*Pracht* come *laut sein* – essere rumoroso, o *lärm machen* – fare chiasso, clamore) e anche «spettacolo rumoroso»; la associazione dal Seicento è invece allo spettacolo visivamen-

²⁹ Mi riferisco alle posizioni di Friedmar Apel in *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Winter, 1982.

³⁰ A. Zanzotto, *Su poesia e traduzione* (2007) in *Diriti «Zanzotto»* cit., [pp. 167-172], p. 170 (intervento pronunciato da Zanzotto il 26 giugno 2007 e ripreso in «L'immaginazione», a. XXII, maggio 2007).

te appagante, e quindi a un bello «folgorante», «grandioso», o anche «elegante». Frantumazione e grandiosa bellezza: una *coincidentia oppositorum* che raccoglie slittamenti, riaffioramenti, ed è un movimento prezioso che la traduzione può sollecitare come un salto, uno spostarsi nel sottile tegumento che avvolge le parole, e che tiene al tempo stesso uniti gli opposti recalcitranti. Un salto all'interno della parola e all'esterno di campi semantici irrigiditi e incrostanti, per registrare la ricchezza di suggestioni ed esperienze anche contraddittorie che vi si accumulano («Salti saltabecchi friggendo puro-pura» è il verso che apre *Oltranza Oltraggio*, la prima poesia di *La Beltà*).

La «cavalletta» poetica, compagna del nanerottolo, ci conduce con febbrile inquietezza nell'oltranza del linguaggio, metafora di un saltare fisico, un essere «al limite» della dicibilità, sempre in spostamento, che ingenera traiettorie di senso. Sulla scia della poesia di Hölderlin, uno spingersi sempre oltre, «un ritmo carsicamente sempre in movimento da un'oscurità sotterranea verso le vette più alte. Vette che non sono astratte, ma costituiscono un orizzonte, presente o sub-evocato, come le Alpi solidamente costrutte («sichergebauten Alpen»), che scandiscono un confine-meta [...] in cui reale e simbolico non possono e non devono più essere distinguibili»³¹.

Andare avanti e andare indietro contemporaneamente, in un movimento che assume sempre più la forma di un conflitto ossimorico, come nel verso conclusivo di *Conglomerati*, l'ultima raccolta pubblicata da Zanzotto: «Sì parola, sì silenzio: infine assenzio» (*Parola, silenzio*). Del resto, «non c'è sentimento della lacerazione e dell'incoerenza che non postuli la compresenza di ciò che nega precisamente questo fatto che è l'incoerenza»³². Ma come interpretare questo estremo annunzio, dato con una punta di ironia? L'omoteleuto che assimila il *silenzio* all'*assenzio*? Assenzio come ebrezza e stordimento, «subnarcosi», assenzio che nasconde «assenza», oblio o mancamento di fronte alla mancata o parzialissima emersione della parola, oppure la sparizione dello stesso io: «assenz-io» come status del dire. Il prefisso «privativo» dell'*ab-sum* latino, e di *absens* aggettivo-participio? Assenzio come *ad sentio*, «assentire», ossia un sintonizzarsi sulla biforcazione di «parola» e «silenzio»? O assenzio come la pianta «biblica» del veleno, classificata come tale dal *Deuteronomio* (29,17), ma che nella sua radice ebraica³³ designa l'arezza, per cui la parola avrebbe in sé l'assentire e il suo rivolto degenerativo. O invece in assenzio si avverte solo l'amaro, il sentire negato (*absynthium* latino, *apsínthion* greco), minato dagli spasmi mortiferi dell'avvelenamento dopo la *grande bouffe* dei linguaggi? Anche nella aggregazione di materiali incoerenti di *Conglomerati* la traduzione dovrà muoversi «sul limite»

³¹ A. Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, p. XXIV.

³² A. Zanzotto, *Su Fosfeni in Dirti «Zanzotto»* cit., p. 27.

³³ Philippe Reymond, *Dizionario di ebraico e aramaico biblici*, ed. it. a cura di Jan Alberto Soggin et alii, Società Biblica Britannica e Forestiera, Roma 2009 (2001), p. 214.

di canali molteplici di senso, sul paradosso sorgente di ogni poesia e sull'esercizio che induce a una «simultaneità» percettiva.

Confrontarsi con l'instabilità del testo corrisponde a un atto ermeneutico, significa entrare non solo e non tanto in processi di ricodifica, e di equivalenza linguistica, ma ripercorrere il processo da cui scaturisce l'atto poetico, come teorizzava Walter Benjamin nel celebre saggio *Il compito del traduttore*: scoprire la dinamica di ogni parola come alveo di possibili moduli espressivi, sedimentazione di materia fonica, di generi, di storia, sospinti da quella aspirazione inestinguibile verso la lingua universale, la pura lingua che comprende tutte le lingue differenti e che è «lingua di verità», o di autenticità. Ma – come suggeriva George Steiner in *After Babel* – la traduzione è al tempo stesso l'immergersi in una esperienza esistenziale: indovinare i tratti della *foné* che si intuiscono in una forma ci porta a rivivere il processo creativo che ha forgiato il testo. Ed è qualcosa di sensibile, di fisico, perché il testo poetico è aperto, mobile, plastico, si adatta al respiro, alle posture del corpo-psiche di cui è proiezione; a sua volta «il corpo-psiche è qualche cosa di spaventosamente scritto, inscritto, riscritto, scolpito, sbalzato, modellato, colorato, graffiato da un infinito insieme di elementi, in quel brodo generale, in quel plasma totale di cui esso non è che un grumo o un ganglio»³⁴. Ancora più in profondità, per Zanzotto, l'arte crea un controcampo, scombina i codici, li ibrida e li rifonda e crea un organismo sempre provvisorio eppure originario, che scruta le profondità della lingua immergendosi nel suo flusso scomposto, tra jingles, balbettii e paccottiglie. Dovremo quindi tradurre «al limite», secondo una *Umdichtung*, un poetare risperimentando il testo, seguendone le linee propulsive, le scelte sempre precarie e sdruciolevoli, le tante possibilità di scandire il verso, secondo i richiami della parola: suoni, etimologie, eufonie, corrispondenze... E affrontare timori e curiosità dello stesso autore.

Zanzotto vedeva i suoi componimenti in traduzione come una «lastra» radioattiva dove la stabilità del testo veniva messa in dubbio e stravolta. Qui il traduttore si rende giocoforza «visibile»; con tutta la comprensione – non solo scherzosa, fortunatamente – del nostro poeta: «Il traduttore è meglio che non si faccia vedere molto. Però se facendosi vedere più del necessario dà un quadro più esatto, più pungente, allora è perdonato»³⁵.

³⁴ A. Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*, (1980), in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., [pp. 1249-1251], p. 1250.

³⁵ In una delle ultime interviste (9 giugno 2010) con Silvia Bassi in appendice alla sua tesi di dottorato: *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, Università Ca' Foscari di Venezia, Scuola dottorato in Scienze Umanistiche, ciclo XXIII, a.a. 2009-2010 p. 302. Zanzotto risponde al problema della «invisibilità» del traduttore concepita da Lawrence Venuti in *L'invisibilità del traduttore* (Roma 1999). La tesi è consultabile in: <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1068/Tesi%20Dottorato%20Bassi.pdf?sequence=1>> (04/2017).

Lost-shy petals on panes,
cut minitalks, past thoughts -
little bitter teeth biting

Oblivious red forgotten -
a poppy behind the eyes -
Reading the greens
by a thousand laugh-red rays

Due poesie manoscritte di Andrea Zanzotto per *Haiku for a season*.

ZANZOTTO IN INGLESE:
LA VITA LETTERARIA COME DIALOGO E CORRISPONDENZA

John P. Welle

Nell'intervista *Il mestiere di poeta* del '65, Andrea Zanzotto si esprime così sulla vita letteraria: «Io concepisco ancora la vita letteraria come dialogo con gli amici vicini, e corrispondenza con quelli lontani. Restando qua scrivo moltissime lettere: la corrispondenza è un colloquio che *fa a tempo* ad avere ancora un significato, perché ha pause lunghe che favoriscono la meditazione»¹.

Per sottolineare questo concetto di Zanzotto della vita letteraria come dialogo e corrispondenza, intendo offrire una panoramica generale della ricezione delle sue opere negli Stati Uniti ed in Inghilterra. La ricezione della produzione letteraria zanzottiana in lingua inglese, come vedremo, può essere vista come la testimonianza di un dialogo aperto con poeti ed interlocutori di lingua inglese. Poi, cogliendo l'occasione di partecipare a una sessione su «Zanzotto e la sua traduzione», concluderò soffermandomi su alcuni aspetti della nostra corrispondenza che si è sviluppata dall'83 fino alla metà degli anni Novanta, in cui la discussione delle scelte particolari nella traduzione svolge un ruolo importante. Invece di fare un discorso critico sul suo uso dell'inglese, spero di fare cosa gradita dando la parola a Zanzotto tramite alcune lettere in cui si parla delle traduzioni in corso, in cui si può vedere il suo ruolo attivo nella co-produzione di un nuovo testo in un'altra lingua. Seguo una strategia retorica duplice, allora: il mio intervento è metà sintesi e metà testimonianza.

L'ultima visita che feci a Pieve di Soligo fu durante l'estate del 2010. Zanzotto ed io parlammo di varie cose in quell'occasione ma in modo particolare discutemmo del manoscritto di *Haiku for a Season / Haiku per una stagione*². Di questo affascinante progetto bilingue ero già a conoscenza per due motivi: in primo luogo, il poeta me ne aveva accennato in una lettera negli anni Ottanta e, secondariamente, durante una visita a Pieve nel 1989 con la mia famiglia, Andrea Zanzotto chiese a mia figlia Katie, la quale all'epoca aveva sei anni, di leggere

¹ Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, «I Meridiani», Mondadori, 1999, p. 1120.

² A. Zanzotto, *Haiku for a Season / Haiku per una stagione*, a cura di Patrick Barron e Anna Secco, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

alcuni «haiku» suoi in inglese ad alta voce, il che mi diede un «piacere del testo» del tutto particolare; piacere che resta fra i più memorabili di tutti quelli che ho avuto la fortuna di provare leggendo questo straordinario poeta.

Per quanto riguarda la ricezione delle opere zanzottiane, negli ultimi anni si è assistito alla pubblicazione di due volumi fondamentali in inglese: *Haiku for a Season*, appunto, nel 2012, a cura di Patrick Barron ed Anna Secco, e *The Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto*³, nel 2007, sempre a cura di Patrick Barron, con contributi anche di altri studiosi e traduttori, incluso il sottoscritto, tutt'e due volumi per i tipi dell'University of Chicago Press.

Ma andiamo con ordine. Una dettagliata e completa analisi della ricezione di Zanzotto nel mondo anglosassone dovrebbe includere anche le molte voci apparse nelle enciclopedie, nelle guide letterarie, e nei dizionari, come *The Literary Encyclopedia*, *Routledge Encyclopedia of Italian Literary Studies*, *Oxford Guide to Italian Literature*, *Cambridge Companion to Modern Italian Literature*, *Dictionary of Italian Literature*, e via di questo passo, ovvero uno spazio importante della ricezione della letteratura italiana in generale in cui Zanzotto gode di una presenza notevole a partire già dagli ultimi anni Ottanta e i primi anni Novanta. Ciò che tuttavia oggi mi propongo di fornire è invece un breve assaggio di testi di ricezione che sono esemplari, a mio parere, per la qualità di lavoro di mediazione che il critico riesce a fare; sia nel ricostruire un contesto letterario italiano (e non solo) per un lettore di lingua inglese, sia nelle interessanti trovate che emergono dai vari paragoni fatti dai critici.

Come vedremo, alle volte Zanzotto viene raffigurato nei panni di un grande poeta moderno americano familiare al lettore; altre volte invece l'enfasi è posta sui rapporti fra il poeta italiano e la poesia europea. Prima di soffermarci su alcuni testi campione, mi preme segnalare come tipo e forma particolare di ricezione, i dialoghi aperti con Zanzotto tramite la poesia stessa; qui, le poesie scritte dal poeta americano Michael Palmer in omaggio al nostro, danno prova non solo della diffusione delle opere zanzottiane, ma anche della sua presenza e della partecipazione nella vita letteraria internazionale a cui Niva Lorenzini accenna quando scrive: «dal 1951 [...] sino alle raccolte di anni recentissimi, per oltre un cinquantennio, dunque, Andrea Zanzotto è stato e resta protagonista di primo piano della vita letteraria del Novecento, tra i massimi poeti che si sono imposti non solo alla ribalta nazionale, ma internazionale»⁴.

La nostra carrellata sulla ricezione di Zanzotto incomincia dalla prefazione di Glauco Cambon alla prima antologia in lingua inglese, *Selected Poetry of Andrea Zanzotto* a cura di Ruth Feldman e Brian Swann per la Princeton University Press nel 1975. Cambon fa un paragone fra Zanzotto e Wallace Stevens prima,

³ A. Zanzotto, *The Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto*, a cura di P. Barron, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

⁴ Niva Lorenzini, *Lezione dottorale* in Niva Lorenzini e Francesco Carbognin (a cura di), *dirti "Zanzotto"*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2013, pp. 45-54; p. 52.

ed Ezra Pound e Charles Olson poi. Nella conclusione, oltre a questo paragone con i grandi poeti americani, il critico considera la qualità delle traduzioni:

I ritmi rotti che ora sostituiscono le lunghe frasi precedentemente drappeggiate in versi metricamente calibrati fanno pensare a Pound e Olson piuttosto che a Stevens, ma anch'essi bramano ancora la possibilità di trasmettere «una nuova conoscenza della realtà». Lettori poco pratici dell'italiano troveranno che qualcosa del genere – quella nuova conoscenza della realtà che la poesia è – giunge loro dalla attenta traduzione dovuta alle orecchie poetiche di Ruth Feldman e Brian Swann. I quali ci ricordano che tradurre è un atto essenzialmente simile alla concezione del processo poetico di Zanzotto: affrontare l'incommensurabile e il premio di assurdo, come per Munchhausen, [sono il segno di] una fedeltà non sconfitta⁵.

Nei primi anni Novanta, un critico americano molto acuto e sensibile alla portata etica delle opere di Zanzotto, Robert Pogue Harrison, nel suo libro *Forests: the Shadow of Civilization* del quale esiste anche una versione italiana, scrive:

È possibile e anche probabile, allora, che il nostro tempo venga ricordato non solo per la distruzione estatica di ciò che era culturalmente e storicamente autentico, ma anche per gli sforzi salvifici dei suoi pochi, assai pochi, vigilianti poeti. Fra questi pochi c'è un poeta italiano le cui iniziali circoscrivono l'alfabeto – Andrea Zanzotto⁶.

Compiendo un'analisi della ricezione delle opere zanzottiane intorno ai primi anni Novanta, è doveroso ricordare Harrison, secondo cui è necessario aspettare perché possa raggiungersi una comprensione più completa:

Zanzotto ha raggiunto una considerevole reputazione in Italia e negli Stati Uniti (una selezione della sua poesia è stata tradotta in inglese nel 1975, mentre libri accademici, tesi di laurea, e articoli sono immediatamente seguiti), ma ci vorranno probabilmente altri dieci o venti anni prima che il suo progetto poetico sia pienamente riconosciuto⁷.

Nel 1995, il rinomato poeta americano Michael Palmer pubblica una serie di otto poesie, *Letters to Z.*, nel suo libro *At Passages*⁸, con una delle più prestigiose case editrici letterarie americane, la *New Directions*, fondata nel 1936. Infatti

⁵ Cfr. Glauco Cambon, *Forward a A. Zanzotto, Selected Poetry of Andrea Zanzotto*, a cura di Ruth Feldmann e Brian Swann, Princeton, Princeton University Press, 1975, p. XIII-XXII; p. XXII.

⁶ Robert Pogue Harrison, *Forests: the Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 239.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Michael Palmer, *At Passages*, New York, New Directions, 1995. Traduzione italiana nostra.

fra i nomi dei grandi poeti e scrittori americani ospitati nelle pagine della *New Directions* spiccano quelli di Marianne Moore, Wallace Stevens, Dylan Thomas, Thomas Merton, Lawrence Ferlinghetti, Ezra Pound, William Carlos Williams e Tennessee Williams. In una lettera privata speditami nel 1996, Palmer spiega:

Ho iniziato le mie «lettere a Z» come una serie di domande ad un poeta più anziano, a proposito dei paradossi e delle contraddizioni allucinatorie che ci troviamo ad affrontare se guardiamo indietro al nostro secolo (inoltre, e in maniera auto-evidente, come una specie di omaggio ed eco di quanto da lui realizzato). Il suo idioma, o idiomi multipli, incarnano la vera forza della poesia nel causare tale confronto, e senza dubbio Zanzotto lavora con il tipo di coraggio e la determinata singolarità necessari ad ogni grande progetto poetico⁹.

Avendo toccato alcuni dei punti più salienti della ricezione di Zanzotto negli Stati Uniti durante una fase iniziata con la prima antologia del 1975, passiamo ora a dare uno sguardo alle recensioni degli ultimi due libri apparsi in inglese in anni recenti. Il noto studioso di letteratura italiana dell'università di Oxford, Peter Hainsworth, e la sua recensione apparsa sul «Times Literary Supplement» il 4 gennaio 2008, forniscono un adeguato punto di partenza. L'oggetto della rigorosa attenzione di Hainsworth sono: *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni* a cura di Peter Robinson e Marcus Perryman e *The Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto* a cura di Patrick Barron, ambedue per i tipi dell'University of Chicago Press. Hainsworth si rivolge al lettore del «Times Literary Supplement» facendo un quadro storico della poesia italiana durante il travagliato secondo Novecento:

Eugenio Montale, il quale negli anni Settanta era considerato il grande vecchio della poesia italiana, divenne petulantemente negativo a proposito di quasi ogni cosa, inclusa la stessa possibile sopravvivenza della poesia. Sereni e Zanzotto non erano meno disillusi, ma entrambi accoglievano negatività e contraddizioni con incondizionato impegno e in maniera più energica che Montale, con la fiducia che ci fosse ancora spazio per la poesia, anche se non era più quello privilegiato e chiuso che poeti di precedenti generazioni avevano e potevano rivendicare per loro stessi. Il risultato finale in entrambi i casi è un particolarmente avventuroso ed emozionante corpus poetico, sempre in evoluzione, a volte (specialmente nel caso di Zanzotto) al limite di un vistoso avanguardismo, ma in qualche maniera tenuto generosamente all'interno dell'equilibrio poetico. Quello che conferisce sostanza a questi due poeti e ad altri della stessa generazione è il fatto che avessero qualcosa da dire¹⁰.

⁹ Palmer, 4 giugno 1996, lettera a John P. Welle, inedita.

¹⁰ Peter Hainsworth, *Longings and Loathings*, in «Times Literary Supplement», 4 gennaio 2008, [pp. 22-23], p. 22. Traduzione nostra.

Hainsworth continua in questa maniera:

Le traduzioni di entrambi questi poeti sono state sporadiche e difficili da realizzare. La University of Chicago Press ha ora pubblicato estese antologie di entrambi con ampie sezioni in inglese e in italiano dedicate a tutte le loro principali collezioni di versi, con l'aggiunta, ma solo in inglese, di selezioni di prose¹¹.

Successivamente, commentando le caratteristiche particolari delle traduzioni, il recensore ne presenta un giudizio bilanciato: «Sereni e Zanzotto meritano di essere meglio conosciuti al di fuori dell'Italia di quanto non siano ora, e le traduzioni sono sempre utili e, a volte, di alta qualità»¹².

Dulcis in fundo, Hainsworth arriva a parlare anche delle poesie dialettali incluse nel volume di Barron. Prendendo di petto la questione della traduzione del dialetto il critico osserva: «Accantonando giustamente ogni tentativo di trovare un equivalente in inglese, la versione della elegia per Pasolini e delle poesie sui lavori tradizionali abbandonati di John Welle e Ruth Feldman riesce a ricreare parte dell'emozionante, a volte quasi sentimentale tono degli originali»¹³.

Prima di tornare alla questione della traduzione dal dialetto nella conclusione del mio intervento, sarebbe utile passare in rassegna alcuni esempi di recensioni dell'*Haiku for a Season / Haiku per una stagione*.

Farò tuttavia un solo breve riferimento ad una recensione in particolare, ovvero quella di Barry Schwabsky, pubblicata in rete nella rivista «Hyperallergic: Sensitive to Art & its Discontents» 1, 2013:

Dovrebbe essere occasione di riguardo quando uno dei più prominenti poeti mondiali prende una vacanza dalla sua lingua e offre qualcosa alla nostra. E tuttavia è stato appena notato che il più recente libro di Andrea Zanzotto, pubblicato subito dopo la sua morte nel 2011, è un tardivo dono alla lingua inglese. Questi haiku [...] saranno una sorpresa per coloro che conoscono bene i lavori precedenti di Zanzotto [...]. La quintessenza della poesia [...] è distillata da Zanzotto in maniera più attendibile che da altri – in qualche modo come una grappa della parola¹⁴.

Per Zanzotto, «difficile e pur tanto affabile poeta ctonio»¹⁵, nelle autorevoli virgolette di Gianfranco Contini, ed autore profondamente veneto, forse questo paragone fra la sua tarda poesia minimalista e la grappa non è del tutto azzardato.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 23.

¹⁴ Barry Schwabsky, *Scrambled Sonnets, Prosthetic Limbs, and Little Bitter Teeth: Notes on Some Recent Poetry Publications* (Twitter) 11 May, consultabile in <<http://hyperallergic.com/70805/scrambled-sonnets-prosthetic-limbs-and-little-bitter-teeth-notes-on-some-recent-poetry-publications/>> (04/2017). Traduzione nostra.

¹⁵ Gianfranco Contini, *Prefazione* a A. Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978, [pp. 3-7], p. 7.

Ed ora, a mo' di conclusione, vorrei semplicemente citare, senza commenti, alcune lettere in cui Andrea Zanzotto fa riferimento al mio lavoro critico, allo scrivere in dialetto ed al nostro progetto di tradurre *Filò*. Penso che queste lettere parlino da sé. Per agevolare la comprensione dell'epistolario accennerò alle circostanze particolari.

Nel 1983, stavo per consegnare la mia tesi di dottorato all'università dell'Indiana sulla poesia di Andrea Zanzotto. Ecco alcuni esempi dalla nostra corrispondenza inedita:

Pieve di Soligo, 2 febbraio 1983

Caro Welle,

La sua lettera mi ha fatto molto piacere. E sono particolarmente lieto che lei abbia individuato l'importanza del tema pedagogico nella mia poesia. Il passaggio da «Scolastica» di «IX Ecloghe» a tutta la sezione «Misteri della pedagogia» in «Pasque» corrisponde al tramonto dell'entusiasmo ed al profilarsi dell'ironia, o del senso di fallimento. In ogni caso sono presenti le contraddizioni del teatro pedagogico, che rispecchia del resto ogni tipo di rapporto umano.

3 giugno 1983

Caro John Welle,

Io le sono molto grato della sua attenzione così affettuosa per il mio lavoro. M'interesserebbe sapere ciò che scaturisce dal computer in relazione alla «poetry of grammar» nel «Galateo in B». Purtroppo sarà ben difficile che vengano ristampate le mie opere. Mondadori sta ormai lasciando perdere la poesia; in tre o quattro anni c'è stato un mutamento di clima terribile. Sempre più si ha in Italia, scrivendo poesie la sensazione di compiere un rito privato, uno scongiuro inutile, anche per la scarsa diffusione che ha l'italiano. Per questo scrivo spesso in dialetto: così sono ancora più netti i contorni, i limiti che sono [...] di una culla e di una tomba. Io sono lieto comunque di trovare interlocutori come è lei. Non sono molti, ma, nel vasto mondo, non ne mancano; sono come gli adepti di una setta segreta, e forse è bene che sia così.

Nel 1984, scrissi una recensione a *Fosfeni*, organizzai una sessione dedicata a Andrea Zanzotto ad un congresso dell'American Association of Italian Studies, e pubblicai un paio di articoli sul nostro.

Pieve di Soligo, 18 luglio 1984

Caro Welle,

[...] Grazie della breve ma densa e precisa recensione a *Fosfeni* in WLT e aspetto a suo tempo anche l'articolo annunciato. Mi onora molto l'attenzione che verrà riservata alla mia opera alla prossima conferenza dell'AATI. Penso che lei potrebbe parlare delle frequenze lessicali nella mia poesia, così bene indagate nella tesi. Sarei lieto se mi inviasse ulteriori notizie su questa sessione. [...] «E la

nave va» è un film di alto livello, per quanto forse con certo alone funebre che lo pervade lo renda un po' difficile da accettare al grande pubblico. Purtroppo le mie strofette vengono seppellite dal canto. Spero che nella edizione americana sia stata messa una didascalia scritta.

Dopo una lunga crisi depressiva, durata mesi, sto riprendendomi lentamente. È stata una cosa molto dura. Per distrarmi ho cominciato a incidere poesie su piatti di maiolica, ed è stata un'esperienza positiva, alla quale mi dedico anche ora.

[1984-1985]

Caro Welle,

Solo ora posso ringraziarla di cuore degli articoli che mi ha inviato tempo fa.

Mi pare che il suo lavoro sulla mia poesia sia veramente acuto e sensibile e sarei veramente lieto se trovasse numerosi lettori. [...] Per quanto mi riguarda, come le dissi, sto passando un periodo di depressione assai pesante, e non ne sono ancora uscito. Ho scritto qualche verso, ma quasi per mia «auto terapia». In ogni caso il 3° volume-parte della pseudo-trilogia è quasi (da tempo) finito. Quel poco che mi resta da completare o ritoccare mi sembra però un compito difficile. Per uscire dalle solite strade avevo anche tentato di scrivere degli haiku (per così dire) anche usando un inglese molto elementare, turistico, ma mi sembra una cosa mal riuscita, fallimentare. In ogni caso saranno serviti, coi loro strafalcioni, ad un po' d'esercizio di inglese, lingua che purtroppo mi è scarsamente familiare. E sento ciò come una grave limitazione culturale. Resto in attesa di sue notizie e intanto abbia i miei più cordiali saluti ed auguri 1985.

5 febbraio 1985

Caro Welle,

[...] Sono lieto che la seduta dedicatami sia riuscita, anche se con poche presenze, in un clima di simpatia umana. È proprio quello che più m'interessa. Quanto ai suoi programmi di studio, tutte le ipotesi che lei mi presenta sono attendibili e valide, ma forse, a [questo punto] della sua carriera d'insegnamento conviene utilizzare il già fatto (che è molto). E io resto in attesa di leggere le belle cose che scriverà.

25 aprile 1987

[...] ringrazio ancora delle traduzioni. Restano però due problemi: presentare *soltanto* una scelta di mie poesie dialettali, senza che siano conosciute le altre, potrebbe dare un'immagine inesatta del mio lavoro, entro il quale il dialetto è importantissimo, ma costituisce un momento della sperimentazione, tra molti altri. Nelle traduzioni, poi, se è già incerto il passaggio dall'italiano all'inglese / (o ad altra lingua), il passaggio dal dialetto ad una lingua straniera diventa quasi impossibile. Il dialetto *non* si può rendere con l'inglese standard, bisognerebbe trovare un qualche *patois* o *slang* che tuttavia fosse abbastanza conosciuto nell'a-

rea anglofona. [...]. In ogni modo bisognerà che ne discutiamo, come avevo anni fa discusso di un simile progetto con Beverly Allen. Bisogna fare le cose per il meglio. In una simile raccolta bisognerebbe comunque far rientrare un mio scritto teorico.

luglio-agosto 1987

[...] Per il *Filò* abbiamo tempo di fare un lavoro serio e con calma; resto però sempre in forte dubbio sulla perdita del dialetto, non vedo come renderlo, eppure...

[1987-1988]

Caro Welle,

Sono stato tempo fa a Roma ed ho avuto una buona sorpresa: quel balordo di Bulzoni mi ha detto che invece che spedire i tuoi libri lui stesso ai vari indirizzi italiani ha spedito le copie a te perchè tu poi le rispediti qui in Italia. Incredibile! [...]

Ho visto poi quel tuo articolo su «Cinema e Cinema»: buono, ma che manca dei riferimenti sociali sottintesi al tema vampirismo. Io te ne avevo parlato in una mia lettera, chiedendoti di integrare l'articolo. Come mai ciò non è avvenuto? In ogni caso vedi, se lo ripubblichi in volume o se la amplifichi, di tener conto delle mie osservazioni.

21 gennaio 1990

Caro John,

Ho ricevuto tempo fa le tue traduzioni di «Filò», che mi pare vada benino (per quel che posso dire io!) ed ora gli auguri per le feste 1989-1990, che ricambio di cuore.

p.s. Hai trovato qualche rivista che ti ospiti questo lavoro? Sarebbe un peccato che restasse inedito.

3 aprile 1990

Caro John,

ho avuto oggi sottomano, riordinando le carte, quasi tutte le tue traduzioni dal dialetto. Ma non ho trovato le prime due parti di «Filò», quella parte precisamente felliniana, e non ricordo se tu le abbia o no tradotte. Spero comunque che tu compia tutta l'opera (Filò, intendo) per poterne fare una pubblicazione completa. [...]

p.s. Forse sarebbe già tempo di pensare ad un volumetto americano comprendente la mia poesia dialettale. Il più lo hai fatto!

Pieve di Soligo, 29 luglio 1990

(S. Pietro che porta grandi bufere, anzi sarebbe sua madre!)

Carissimo,

Ricevo la tua lettera con molta gioia; veramente ti stai avvicinando al completamento di «Filò» con una grande, instancabile costanza! E sono lieto che con te collabori Ruth, che oltre ad essere sensibilissima conosce bene, per davvero, i sottofondi della mia poesia. Se ti pare che «Wake» non vada bene, si potrebbe sostituire con «Talks», come tu suggerisci (anche se mi pare che nel titolo joyciano la sfumatura funebre non risulti evidente) e del resto l'allusione a Joyce sarebbe [...] utile.

Forse, per la diffusione, converrebbe che pubblicassi qualche parte (non lunga) su riviste, ma il punto più importante è fare un libriccino intero.

Sì, il senso è *time* non *weather*, in quel passo.

Mi sembra anche molto utile un tuo eventuale lavoro sugli elementi danteschi della mia pseudo-trilogia. Il riferimento dantesco esiste, ma il mio è un «campo rotante» con l'ultimo libro (*Idioma*) che costituisce il centro/perno, centro eppure vuoto super-denso, grazie al suo nucleo dialettale. Siamo all'opposto della perfetta costruzione simbolica dantesca, col suo itinerario lineare. Ma sto delirando, ora, nel mettermi in sia pur lontano paragone col padre Dante!

Questo è uno dei periodi peggiori della mia vita, purtroppo. Il mio caro fratello Ettore, che ha nove anni meno di me, e che hai, credo, conosciuto qui a Pieve, è gravissimo--- la solita orribile malattia. I miei disturbi più o meno sono i soliti, e si appesantiscono con gli anni.

[...] grazie di tutto, tienimi informato.

22 marzo 1992 PdS.

Caro John,

Ti ringrazio molto per la tua continua attenzione verso di me e la mia opera: ora ricevo anche il tuo bel saggio molto acuto sui temi danteschi nella trilogia. Ne farò delle fotocopie e le manderò a molti miei amici, perchè lo ritengo molto importante per la mia comprensione globale. Trovo che hai messo un (*sic*) in una citazione di Pound. Forse è sbagliata? Purtroppo non riesco ad avere il testo definitivo del conclusivo canto CXX. So che c'è una questione in proposito, anche sulla sua autenticità; ti sarei grato di tue informazioni.

Quanto il vostro progetto, perdura qualche perplessità. Ma forse si potrebbe presentare *Filò* e la parte centrale di *Idioma*, insomma *tutta* la parte dialettale, tralasciando però quella italiana. Si potrebbe aggiungere soltanto *Nino*, e *Vorrei saperlo*. A conclusione può andar bene, come un «fuori testo», «*Altro alto linguaggio*». Nella presentazione bisognerebbe sottolineare il fatto che il resto della mia opera, nel suo sperimentalismo, è pur sempre una meditazione sull'idioma-idiomi. Occorrerebbe poi decidere se mettere anche il testo dialettale o sacrificarlo, lasciando solo *un esempio* (meglio così, magari «Serlot e Jijeto»). D'altra parte, dare la mia traduzione in italiano come *testo base*, non avrebbe

senso, perchè è solo una vaga ombra. Forse lascerei soltanto la traduzione inglese, dichiarando in un'accurata nota filologica il perchè di tale scelta. Mah, c'è il pericolo di sbagliare in tutti i casi, ma è sicuro che non bisognerebbe gonfiare con testo trilingue, ingombrante. Per la casa editrice, vedete voi. Sento che Ruth ha ancora notevoli disturbi; speriamo si rimetta. A te, pendolare attraverso le grandi pianure, un forte abbraccio «tra veneti»!



John W. Welle e Andrea Zanzotto a Pieve di Soligo, 1989.



John W. Welle e Andrea Zanzotto a Pieve di Soligo, 2010.

«IN ATTESA DI ALTRE NOTIZIE».
SULLA TRADUZIONE DI *PASQUE* E DE *GLI SGUARDI I FATTI E SENHAL*

Jacques Demarcq

Parlerò della storia, più fattuale che intellettuale, di una traduzione e della sua edizione. Si tratta di una testimonianza, con quanto essa può comportare, a 20 o 30 anni dai fatti, di dimenticanze, di deformazioni, e soprattutto di parzialità, poiché non avrei tradotto *Pasque* né *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* senza Adriana Pilia, la sua cultura, la sua intelligenza della lingua, e la sua pazienza.

È Christian Prigent a regalarci, nell'autunno 1984, la sua copia di *Pasque*, suggerendoci di tradurne qualche pagina per la rivista *TXT* che dirigeva all'epoca. Adriana conosceva vagamente Zanzotto: aveva sfogliato *Vocativo* e *IX Egloghe*; aveva visto come me *Il Casanova* di Federico Fellini (1976). Per quanto mi riguarda, mi è sempre piaciuto che una poesia comporti una parte di enigma, di mistero: *Les Chimères* di Nerval, i *Vers nouveaux* di Rimbaud. Con Zanzotto, in una lingua di cui ho soltanto una conoscenza pratica, ero accontentato.

Nel dicembre del 1984¹, cominciamo con temeraria ingenuità da *La Pasqua a Pieve di Soligo*. Si tratta di un evidente capolavoro, che brulica di stramberie, ma con una struttura semplice: le 13 stazioni di una Passione secondo Zanzotto, fino alla «deposizione» della poesia, senza resurrezione. C'è anche il modello di Cendrars e un parapetto formale, «l'alessandrino baciato, questi pseudoalessandrini», che rimanda per me all'alessandrino 'prolungato' di Apollinaire in *Zone*. A metà gennaio del 1985, Adriana manda una prima stesura a Zanzotto, dopo avergli telefonato. Ne approfitta per invitarlo all'abbazia di Royaumont, dove avrei fatto una conferenza al centro letterario allora diretto da Bernard Noël. Zanzotto risponde quasi subito: «il mio stato di salute è sempre molto incerto e ho dovuto rinunciare quasi totalmente ai viaggi». Quanto alla traduzione, «l'ho trovata veramente molto bella [...]; qui sotto vi faccio alcune osservazioni, anche se sarà proprio difficile migliorare il vostro lavoro». Sul retro si trovano una quindicina di suggerimenti, tra cui quello di aggiungere il *Codicillo*.

¹ Datazione che risale a un quaderno-diario dei miei lavori, pubblicazioni, interventi pubblici, tenuto dal 1978 al 1990.

Sono stupito dall'accoglienza riservata dall'autore a quello che era semplicemente un primo tentativo. Tanto più che Jacqueline Risset aveva tradotto *Pasqua di Maggio* e *Sovraesistenze*, altre due poesie di *Pasque*, per la rivista «Change» nel marzo del 1980. Vuole incoraggiarci, ovviamente, e ci riesce: continuiamo. Bernard Noël pubblica una prima versione della poesia nel numero 5 della rivista «Nulle Part» datata maggio 1985. Non avevamo aggiunto il *Codicillo* che probabilmente ci era parso meno facile.

Ci rimettiamo alla traduzione di *Pasque* nel giugno del 1985, quando ho terminato la scrittura di un libretto d'opera, *L'air de l'eau*, per Royaumont. Procedevamo a seconda della difficoltà apparente delle poesie e anche della loro lunghezza. A volte Adriana faceva delle ricerche preliminari. Ma poi ci lancia- vamo insieme, fianco a fianco, in una traduzione tutta d'un fiato, dall'inizio alla fine. Ci fermavano soltanto, non per molto, eventuali disaccordi sull'interpreta- zione o sulla trasposizione di un costrutto tipico dell'autore. Traducevamo più per capire che per lasciare ambientare nel francese un senso globale che avrem- mo scoperto poi. Si trattava, cambiando materia, ovvero lingua, di prendere l'im- pronta più fedele possibile di una scrittura: i suoi ritmi, i giochi sonori, le sue rotture sintattiche, le eterogeneità lessicali; in altre parole, i suoi slanci e le sue tensioni, le energie e le allergie così come i significati, le suggestioni, le ambiva- lenze, le contraddizioni. Perché mai rendere francese un testo originale che in italiano non assomigliava a nessun'altra cosa? Bisognava conservare la stranezza di quella scrittura, farla esistere così com'era piuttosto che renderla accettabile. Quella scelta non sarebbe stata senza conseguenze sull'edizione.

Ci ha aiutato il fatto che Zanzotto compone dei libri, invece di addiziona- re le poesie in una raccolta. L'oscurità di un passo poteva illuminarsi grazie alla ripresa di una costruzione simile altrove. Tradurre, era leggere senza interrom- persi e con attenzione un centinaio di pagine, ed entrare così all'interno del li- bro, con l'illusione euforizzante di poterci chiedere semplicemente cosa avreb- be scritto l'autore al posto nostro a partire dal francese, approfittando delle dut- tilità e degli scricchiolii della lingua francese.

Avevo preso decisamente gusto per Zanzotto, il che rendeva la traduzione più facile. Senza arrecarmi nessuna risposta e soprattutto nessuna cassetta de- gli attrezzi, la sua scrittura mi apriva delle libertà, m'incoraggiava a scuotere se non a scardinare la sintassi, a fidarmi più dei significanti che dell'analogia, a in- tegrare al linguaggio corpi pressoché estranei come le onomatopée. Da un pun- to di vista meno tecnico, c'è soprattutto in Zanzotto, e non soltanto in quello di *Pasque*, una congiunzione dell'intimo e della storia, quella delle società, ma anche quella di un mondo naturale contaminato dall'umano. Una postura eti- ca affine si sarebbe ritrovata dieci o vent'anni dopo nel mio *Les Zoziòs*, il cui in- cipient sarebbe stata la fine del libretto d'opera, e poi in *Avant-taire*, un roman- zo in versi che avevo già in mente all'epoca. Zanzotto è arrivato nella mia vita a un momento decisivo, a un incrocio e a una svolta: si è prodotta una collisione, come nelle «contorte lamiere» di un *Lunedì dell'Angelo*.

Il 23 agosto 1985, facciamo visita a Zanzotto a Pieve di Soligo e gli portiamo una versione completa di *Pasque*, anche se siamo ben coscienti che qualche poesia ci resiste ancora. Ci riceve nel suo ufficio, ci parla in francese essenzialmente della distruzione del paesaggio attorno a Pieve evocato da molte poesie di *Pasque*, esprime il rimpianto che scompaia il suo mondo, di cui faceva parte il francese che non è più una lingua di cultura in Italia. Vuol dire che la traduzione in francese della sua opera gli sta particolarmente a cuore? Si mostra di una gentilezza attenta, palesemente affascinato da Adriana. Sei giorni dopo, ci manda una cartolina illustrata dei *Particolari di Pieve di Soligo*:

Carissimi,

peccato che io non stessi tanto bene e che la vostra visita sia stata così breve. Molte altre cose avremmo potuto (e dovuto) dirvi. Ma forse non occorre. Lo vedo appunto dalle traduzioni che sto leggendo e che presto vi rispedirò: quasi tutte bellissime, veri trapianti. Mi pare che ci sia poco da correggere – non certo v'è da migliorare. Affettuosi saluti.

Il 10 settembre, ci suggerisce di pubblicare alcuni estratti in una rivista e di cercare un editore per il libro, cosa che comincio a fare guardandomi attorno. Nel gennaio del 1986, la lunga poesia liminare di *Pasque, Mystères de la pédagogie* esce nella rivista «Action poétique», poi in ottobre, *Les Billes*, nel numero 20 di «TXT». A febbraio era uscito in versione bilingue *Il Galateo in Bosco*, tradotto da Philippe Di Meo. L'orizzonte francese di Zanzotto sembrava aprirsi. Non fu che una breve schiarita.

Adriana gli telefonava regolarmente. Per la Pasqua 1987, il poeta le scrisse per informarsi di eventuali uscite. Le mie attività editoriali, fra cui quelle al Centre Pompidou, mi lasciano poco tempo all'epoca. Approfitto dell'estate per rileggere con Adriana la nostra traduzione che, contrariamente a quel che lui ci aveva scritto, necessitava di miglioramenti, addirittura di rettifiche di passi capiti male. A settembre, benché io non sopporti di chiedere con insistenza, mando *Les Pâques* a una decina di editori di poesia straniera. Le rare risposte sono sconsolanti. Il lettore di Christian Bourgois: «Non ha saputo rendere il dialetto veneto di *Pasque*». Ci sono solamente alcune parole in dialetto in *Biglia*, ma quel “dialettico” aveva probabilmente visto *Il Casanova* di Fellini. Un altro editore: «Difficoltà finanziarie...». Verrò poi a conoscenza che si doveva riparare lo yacht. Michel Deguy: «La fortuna editoriale di *Galatée* è stata inferiore alle attese ...» ecc. Informo Andrea della mia tristezza. Tenta subito di risollevarmi il morale, il 9 novembre 1987:

Caro Jacques, ti ringrazio très vivement pour tout ce que tu fais pour moi et mes livres. Je ne m'émerveille pas que les grands éditeurs n'aient aucun intérêt pour la poésie. J'en ai l'expérience ici avec Mondadori: au moment où l'on me donne le prix de l'Academia dei Lincei, il n'y a pas un seul exemplaire d'*Idioma*

à diffuser. Je suis en train de réviser *Pasque* dans votre exceptionnelle traduction. Presque tout va bien. Avec mes sentiments et mes vœux les plus amicaux².

Il 13 novembre, leggo *Les Pâques à Pieve di Soligo* in occasione delle VI^e Rencontres internationales de poésie a Tolosa. Due giorni dopo, nelle rovine di Montségur distrutta durante la Crociata contro gli Albigesi, Adriana leggerà in italiano la sequenza *HETH* che evoca l'Inquisizione: «Bruno sta sordo, Vanini non s'altera nemmeno un poco, / Hus compatisce la vecchia che porta legno al fuoco / ecc.». Un bel ricordo: c'era la neve e un bel sole splendente, come sulle Dolomiti, all'orizzonte di Pieve.

Mandandoci gli auguri per il nuovo anno '88, Zanzotto ci annuncia che Maurice Nadeau ha accettato di pubblicare un'antologia tradotta da Philippe Di Meo. Aggiunge che la sua salute migliora e che sta prendendo in considerazione la possibilità di venire presto a Parigi. Lo incontriamo invece a Berlino ad agosto in occasione di un convegno europeo a cui partecipano anche fra molti altri Oskar Pastior, Vera Linhartová e Christian Prigent. Viene a Parigi nell'ottobre del 1989 in occasione di una mostra della Biblioteca Pubblica d'Informazione (BPI) al Centro Pompidou, dedicata al suo amico e vicino Goffredo Parise recentemente scomparso. Ha voluto che Adriana lo andasse a prendere a Milano. A Parigi è attentissimo alla sua alimentazione.

Verso la fine del 1989, Clémence Hiver, piccolo editore noto per i suoi libri di Marina Cvetaeva, tenta di ottenere i diritti. Mondadori gli sottopone un progetto di contratto che esige 5.000 franchi di acconto, ma soprattutto una tiratura minima di 3.000 copie. È troppo perversamente ottimista perché Clémence Hiver si impegni.

Visto che le *Les Pâques* sono congelate nel «qui giace eroico» di una *Feria Sexta in Parasceve*, colgo qualsiasi occasione per piazzare qualche testo di Zanzotto. Nel 1991, Jean Bollery di France Culture mi chiede, per una serie di trasmissioni intitolata «Le théâtre des poètes», il *Santa Claus: A Morality* dell'Americano E. E. Cummings, di cui ho tradotto il libro *95 Poems*. Gli rispondo che D. Jon Grossman ha pubblicato *Le Père Noël*, illustrato da Calder, e che bisogna dunque prendere quella versione. Gli propongo di adattare, con Adriana, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, che non è teatro, ma mescola varie voci che si rivolgono alla dea luna dopo la missione Apollo, voci che avremmo potuto incrementare con altri testi di Zanzotto che evocano lo stesso astro. Jean Bollery aggiunge Zanzotto, dopo Hölderlin, Li Ziming, Tagore, Trakl, Majakovskij, Cvetaeva, José Bergamin, Cummings, Auden.

² «Caro Jacques, ti ringrazio sentitamente per tutto quello che fai per me e i miei libri. Non mi meraviglia che i grandi editori non provino nessun interesse per la poesia. Qui ne faccio l'esperienza con Mondadori: nel momento in cui mi viene dato il premio dell'Accademia dei Lincei, non c'è una sola copia di *Idioma* da distribuire. Sto riguardando *Pasque* nella vostra eccezionale traduzione. Va quasi tutto bene. Con i miei sentimenti e i miei auguri più amichevoli».

Informiamo Zanzotto. Lui approfitta della Pasqua per rispondere:

Carissimi, ho ricevuto con piacere il programma di France-Culture, in cui mi trovo, grazie al vostro gentile interessamento, veramente in una compagnia altissima. Come potete constatare, finora non è uscito niente di mio in questi anni, per una ragione o per l'altra. Spero che qualche cosa si muova nel futuro. Vi confermo comunque che la vostra versione di *Pasque* resta per me di prim'ordine.

Ho trascorso periodi mediocri o brutti per la mia instabile salute. Avrei già un nuovo libro di versi, ma non è ancora maturo.

Vi penso sempre con affetto. Intanto abbiate i miei cordiali auguri pasquali.

Vostro Andrea Z.

La trasmissione è diffusa una prima volta il 14 maggio 1992. Mandiamo una cassetta a Pieve di Soligo. Zanzotto ci scrive il 7 giugno di aver apprezzato il nostro montaggio dei testi. Ci informa che Nadeau rimanda la pubblicazione dell'antologia bilingue ideata con Philippe Di Meo. Ci suggerisce, «con i tempi che corrono ormai» di pubblicare almeno qualche estratto delle nostre traduzioni. E termina, facendo allusione a Royaumont: «Penso ai prati lungo l'Oise, sicuro di averli visti in sogno... Qui ormai mi sento davvero in prigione. Se venite in Italia non dimenticate che c'è Venezia, sempre con qualche bella sorpresa, e che io sono qui!».

Il nostro adattamento de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* sarà pubblicato da Christian Prigent, nel gennaio 1993, nel numero 29-30 di «TXT». Il 27 ottobre 1992, scrivo ad Andrea che come ultima risorsa prendo in considerazione l'ipotesi di «pubblicare a mio proprio rischio finanziario e pericolo giudiziario un'edizione francese PIRATA delle *Pâques* preceduta da *Les Regards les Faits et Senhal*». Mi risponde lungamente il 15 novembre, informandomi che Nadeau continua a procrastinare, che le edizioni Circé, in Alsazia, hanno esercitato il diritto di opzione sull'insieme dell'opera e ha specificato che la traduzione di *Pasque* sarebbe dovuta essere la nostra. Quanto all'edizione pirata, dubita che Mondadori ci quereli, anche se la casa editrice è passata sotto il controllo di Berlusconi; e non chiede nessun diritto, «salvo qualche copia pirata (che bello!)».

Un amico dell'epoca di Royaumont, François Dominique, ci propone allora di pubblicare *Les Regards des Faits et Senhal*, nella collana «Ulysse fin de siècle» che dirige a Digione. Il progetto si trascinerà a lungo, e alla fine non si concretizzerà mai.

Passa il tempo. Le relazioni epistolari con Zanzotto si allentano, non essendoci nulla di nuovo rispetto a *Les Pâques*. Porto questo libro come un dolore, che spero di dimenticare, col passare del tempo. Nadeau pubblica nel 1994 l'antologia *Du paysage à l'idiome*, tradotta da Philippe Di Meo.

Poi viene una sera del gennaio 1997, a Caen. All'uscita di una lettura delle mie poesie, Joël Hubaut mi presenta un ex studente della scuola d'arte in cui

insegna. Il giovanotto, provvisoriamente libraio alla FNAC locale, vuole lanciarsi nell'edizione. Gli chiedo cosa voglia pubblicare. «– Poesia, un po' di filosofia. – È temerario! Che genere di poesia? – Straniera. – Allora, lei è pazzo! Ma quali autori?» Ha circa 25 anni, esita. «– Hopkins... Cummings che lei ha tradotto... Mi piace molto Zanzotto...». Probabilmente ha letto l'antologia pubblicata da Nadeau. In ogni caso sono sbalordito. Gli confesso i rifiuti subiti presso buoni editori. Ma visto che conosce Mallarmé e il caso non è stato ancora abolito, prometto a Benoît Casas di mandargli una stampa delle *Pâques*.

Il libro, con una prefazione di Christian Prigent, sarà il secondo volume delle edizioni Nous nel giugno 1999. Nei mesi precedenti, Zanzotto era in piena rilettura delle sue *Poesie e Prose Scelte* che sarebbero uscite nella collezione «I Meridiani» l'autunno successivo. Tutto preso da questa «Pléiade» italiana, non aveva avuto il tempo di leggere la 4^a o 5^a versione delle *Pâques* inviatagli all'inizio dell'anno. Le sue annotazioni (3 pagine della sua scrittura sottile) sono arrivate durante la stampa del libro.

Questo anche per dire che la nostra traduzione si è fatta senza i chiarimenti forniti dai commenti di Stefano Dal Bianco in calce all'edizione «I Meridiani». Adriana ed io conoscevamo soltanto l'approccio critico di Stefano Agosti, autore della prefazione del volume, e qualche altra esegesi che ci aveva segnalato Zanzotto – in particolare uno studio di Lucia Conti Bertini su *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. Insomma, abbiamo tradotto senza sapere un granché un testo che in ogni caso era più grande di noi. Se nonostante tutto *Les Pâques* in francese hanno il merito che Zanzotto accordava loro, ciò può essere dovuto soltanto a quanto eccede ogni analisi nelle sue poesie, al loro potere, per così dire, magico o misterioso. Forse meno riflessione e controllo ci avvicinavano alla posizione del poeta nell'atto di scrivere. Raramente esegeta, il traduttore somiglia di più a un plagiatario rispettoso. Ricreando, gli basta ritrovare lo spirito del «bricolage» raggiunto dall'autore – «bricolage» nel senso positivo che gli attribuisce Lévi-Strauss nel primo capitolo de *La Pensée sauvage*.

Abbiamo rivisto Andrea Zanzotto a casa sua, in occasione di un soggiorno a Venezia, attorno alla Pasqua 2000. A 80 anni, il suo spirito debordava di vitalità, e di una gentilezza che mi sorprende ancora in un autore così intenso ed esigente, «preciso denso» dice il primo verso di *Pasqua di maggio*.

La «fortuna editoriale» delle *Pâques*, come dice Michel Deguy, è stata decisamente modesta. Ma al caso dell'incontro con un editore s'è aggiunto un colpo di fortuna paradossale, una felice catastrofe. Gli stock di invenduti prendono fuoco nel maggio del 2002 con molte altre opere nei magazzini del distributore, Les Belles Lettres. Tanto tenace quanto temerario, Benoît Casas ha perciò potuto ripubblicare *Les Pâques* per la Pentecoste del 2004, preceduto da *Les Regards les Faits et Senhal*. Poiché Adriana Pilia aveva intanto proseguito il viaggio della sua vita fino in America, mi sono accontentato di riportare le correzioni di Zanzotto arrivate troppo tardi e di rileggere ancora una volta l'insieme, aggiungendo una postfazione personale alla prefazione di Christian Prigent. Al

libro sono state dedicate tre recensioni nella stampa e due trasmissioni a France Culture – la gloria!

Fra un'edizione e l'altra, Jacqueline Risset mi ha invitato a Roma, nel gennaio del 2001, per parlare fra l'altro di Zanzotto. Pierre Parlant gli ha consacrato nel 2002 un numero della sua rivista «*Hi.e.ms*», prima di organizzare delle Giornate Andrea Zanzotto, a cui hanno partecipato in particolare Jacqueline Risset, Stefano Dal Bianco, François Dominique e Philippe Di Meo, nell'aprile 2003 al centro internazionale di poesia di Marsiglia. Philippe Di Meo aveva pubblicato *La Beauté* poi *Météo* da Nadeau. Avrebbe pubblicato poco dopo *Idiome* e *Phosphènes* da Corti. Era arrivato il tempo del riconoscimento in Francia per uno dei grandissimi poeti italiani. A volte, le storie di traduzione finiscono bene, contrariamente a quelle d'amore che le possono accompagnare.

Zanzotto

les pâques

précédé de

les regards les faits et senhal

Traduit de l'italien par Adriana Pilia et Jacques Demarcq

Préface de Christian Prigent

NOUS

HAUT / BAS / FRAGILE // SPLENDORE MUOVENS

UNE NOTE SUR LES «SUBLIMERIES» D'ANDREA ZANZOTTO POUR
ACCOMPAGNER LA TRADUCTION EN COURS DE *CONGLOMÉRATS*

Martin Rueff

*ma pertugio-pertugia
umilissima...* [p. 127]

*Alto, altissimo
fonte di ogni precocità di dono* [p. 135]

per ricordaci ancora che esiste il sublime [p. 131]

1. Nul ne saurait ignorer la valeur testamentaire de *Conglomerats*, la dernière œuvre publiée par Andrea Zanzotto en 2009 deux ans avant sa mort: le colophon vaut ici comme indication des «last words» ou d'épithète sobre en révérence pieuse, «*explicit opus/ Mense Februario 2009/ Laus Deo*»¹. Le poète nous révèle ainsi la conscience explicite de la position ultime du recueil. Ainsi Ungaretti considérerait-il que «*L'impietrito e il velluto*»² était son «dernier poème». Quand un poète confère ce titre de «dernière» à l'une de ses compositions, il faut sans doute y voir davantage que l'évocation d'une simple circonstance – renforcée dans ce cas par la date de composition: la nuit du jour de l'an: «Rome, nuit du 31 décembre 1969 – matin du 1^{er} janvier 1970» – comme un jugement d'outre-tombe, une législation, un impératif de gravité. Or voici ce qu'Ungaretti écrivait à Luciano Rebay au moment de lui dédicacer ce poème: «un poème comme celui-ci je ne saurai plus le faire. Il s'agit peut-être de mon dernier poème. A Luciano Rebay. Avec toute mon affection. Ungaretti». Le dernier poème devient alors l'achèvement de la poétique d'un auteur.

Comme souvent, face au *fait* de l'œuvre ultime, des questions *de droit* se posent qui sollicitent toutes sortes de schèmes herméneutiques. Ces derniers poèmes sont-ils les échappées belles d'une main qui tremble déjà et qui bientôt ne trem-

¹ Andrea Zanzotto, *Conglomerati*, Milan, Mondadori, 2009, p. 210. Désormais C.

² *L'impietrito e il velluto* (in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo, tutte le poesie*, Milan, Mondadori, «Meridiani», 2009 (éd. Carlo Ossola), p. 366 et commentaire, pp. 1148-1149).

blera plus? Les fulgurances du vieux sage? Les folies d'une nouvelle jeunesse?
On se souvient de Barthes commentant *La vie de Rancé* de Chateaubriand:

La vieillesse est pour Chateaubriand étroitement liée à l'idée d'œuvre. Sa *Vie de Rancé* est prophétiquement vécue comme sa dernière œuvre, et, à deux reprises, il s'identifie à Poussin mourant à Rome (la ville des ruines) et déposant dans son dernier tableau cette imperfection mystérieuse et souveraine, plus belle que l'art achevé et qui est *le tremblement du temps*: le souvenir est le début de l'écriture et l'écriture est à son tour le commencement de la mort (si jeune qu'on l'entre-prenne)³.

Tout ici sent le crépuscule et la mort – la mort de Rome, la ville des ruines, la mort de Poussin, la mort de Rancé, mais aussi celle de Chateaubriand qui se couche au tombeau à côté de Rancé.

Faut-il parler à propos de *Conglomérats* de «style tardif»? On se souvient que c'est par ces termes que le philosophe Adorno, dans un essai éblouissant de 1937, qualifiait le dernier style de Beethoven⁴. Adorno voulait voir dans le style des dernières œuvres de Beethoven un moment historique particulier qui dépasserait la simple évolution personnelle du compositeur – loin de s'assagir ou de se répéter, Beethoven aurait voulu s'isoler, rompre toute communication avec l'ordre social établi pour instaurer une relation contradictoire et aliénée avec cet ordre. Le dernier style de Beethoven représenterait une forme d'exil. La puissance de suggestion de cet essai a inspiré à Edward Saïd une enquête bouleversante (ce devait être son dernier livre) sur les dernières œuvres de grands compositeurs ou de grands écrivains: *Du style tardif*⁵. Saïd sait montrer chez Mozart ou Jean Genet les inflexions des dernières œuvres, le sens de choix radicaux – la signification de la résistance.

2. Dans le cas de *Conglomérats*, on peut se fier au jugement de Stefano Dal Bianco qui soutient la supériorité de ces *ultima verba*: *Conglomérats* serait

le livre le plus complexe et le plus construit de Zanzotto, parce qu'il se propose de représenter de manière conjointe le cosmos et le chaos, à savoir la co-présence éternelle et peut-être nécessaire des principes d'ordre et de dispersion dans l'univers comme dans notre expérience et dans notre évaluation du monde⁶.

³ Roland Barthes, *Préface* à François-René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, Paris, Union générale d'Éditions 1965, (puis in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972).

⁴ Theodor W. Adorno, *Le style tardif de Beethoven*, in Id., *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, 2003.

⁵ Edward W. Saïd, *Du style tardif*, (2006), traduction française, Arles, Actes Sud, 2012.

⁶ Pour l'analyse de composition des *Conglomerati* et pour les éclaircissements herméneutiques, l'introduction de Stefano del Bianco restera longtemps indispensable. Cf. in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, pp. LXIX-LXXXV; parmi les interventions «à chaud», mentionnons

Dal Bianco a raison dans ce qu'il affirme, mais cette coprésence ne peut-on mieux la décrire et l'interpréter?

C'est le mélange continu, le frottement et le choc des contraires qui feraient la supériorité de *Conglomerats*. Or cette esthétique et cette poétique relèvent d'une tradition à laquelle il est rare qu'on rattache Zanzotto – celle du sublime. Le propos de cet essai est de mesurer la pertinence d'une hypothèse: et si *Conglomerats* relevait de la tradition sublime pour la rénover et l'offrir à l'expérience du lecteur du 21^{ème} siècle?

3. Cette tradition sublime, il faut d'abord rappeler ce qu'elle est. Une fois de plus nous voici confrontés à une histoire au long cours, fondée sur la réception du traité *Sur le Sublime*, un texte dont tout laisse à penser qu'il fut écrit au premier siècle avant Jésus-Christ, qui a été publié pour la première fois en 1554 par Francesco Robortello et longtemps été attribué au rhéteur Cassius Longinus – attribution abandonnée il y a longtemps maintenant⁷. L'impact de ce texte sur la littérature, la critique et la sensibilité européennes ont fait l'objet de fréquentes études. Il commande en grande partie l'esthétique et la poétique des dix-septième et dix-huitième siècles jusqu'à Burke, dont l'*Enquête Philosophique sur les Origines de nos Idées de Sublime et de Beau* (*Philosophical Enquiry on the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), et jusqu'à la deuxième *Critique* kantienne.

Or quel que soit le sens que l'on veut donner à cette tradition, une chose est sûre: l'ambivalence, la contradiction, habite le sublime. Ce qui semble pousser à la limite (*sub-limen*) dans le sublime, ce sont les antinomies qui le tiraillent: le haut et le bas, mais aussi la vie et la mort, le grand et le petit, etc... Le plaisir sublime est lié à ces contradictions qui poussent le sujet hors de lui, qui le déportent loin de ses repères, qui l'embarquent bien loin du port, qui interdisent la synthèse.

Le traité transmettait, pour la première fois, et sous une forme fragmentaire, le texte grec d'une ode de Sappho, célèbre entre toutes (je cite la traduction d'Amyot). Sappho y évoque avec la dernière vigueur les sentiments de douleur associés à l'amour et à la jalousie:

- Soudainement, je m'aperçois
Que toute voix défaut en moi,
Que ma langue n'a plus en soi

les recensions de R. Galaverni, *Res, roveli, rovine*, «Alias», 31 octobre 2009, pp. 117 et de S. Colangelo, *Il cosmo in versi*, «Il Manifesto», 21 mars 2010. Parmi les études, celles de Niva Lorenzini, *Avvolgenti, Affilatissimi: i silenzi di "Conglomerati"*, d'abord in «Autografo», n° 46, «I Novanta di Zanzotto», pp. 9-17, puis in *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma Carocci, 2014, pp. 35-55. Cf. enfin, Luca Stefanelli, *Il divenire di una poetica, Il Logos Veniente di Andrea Zanzotto dalla "Beltà" a "Conglomerati"*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 276-291.

⁷ Pseudo-Longin, *Du sublime*, J. Pigraud éd., Marseille, 1991.

Rien de langage.

- Une rougeur de feu volage
Me court sous le cuir au visage
Mes yeux n'ont plus voir l'usage.
Je sens tinter

- Mes oreilles sans écouter,
Froide sueur me dégoutter
Par tous les membres, et suinter
D'humeur glacée.

- Puis d'un tremblement concassée
Je demeure pâle effacée
Plus que l'herbe jaune passée
Finalement

- Je me trouve en ce troublement
A demi-morte, ensemblement
Ayant perdu tout mouvement
Pouls, et haleine.⁸

«Troublement» traduit Amyot – «plaisir négatif» invente Kant. Dans le § 23 de «l'analytique du sublime» Kant ne va-t-il pas jusqu'à écrire:

de là vient son incompatibilité avec l'attrait; et comme l'esprit n'est pas seulement attiré par l'objet, mais qu'alternativement il se trouve aussi toujours repoussé, la satisfaction prise au sublime ne contient pas tant un plaisir positif que bien plutôt de l'admiration ou du respect, ce qui veut dire qu'elle mérite d'être appelé un plaisir négatif⁹.

Les contradictions que suscite le sublime fondent une expérience métaphysique et on n'est pas surpris que se soit développée, à côté d'une tradition poétique et rhétorique du commentaire de Longin une tradition métaphysique dont Kant, Hegel, Nietzsche ou Heidegger sont les principaux représentants avant Lyotard ou Lacoue-Labarthe.

4. Mais soumettre *Conglomérats* à une telle tradition, n'est-ce pas en sceller l'assujettissement philosophique et s'interdire de saisir le vent vif qui traverse le

⁸ Amyot in *L'égal des dieux, cent versions d'un poème de Sappho*, édition de Philippe Brunet, préface de Karen Haddad-Wotling, Paris, 2009, p. 31. Ce livre recueille cent versions du poème de Sappho de Louise Labé (1555) à Frédérique Vervliet (1993).

⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Paris, GF-Flammarion, 2000 (traduction d'Alain Renaut).

recueil? Ne s'agit-il pas, en somme, d'un coup de force rhétorique? Il en va tout autrement. Notre geste peut s'autoriser de la lettre du texte.

Zanzotto ne cesse de faire référence explicitement au concept, d'en reprendre les coordonnées, de les tourner vers la modernité et de tendre au maximum les pôles de la contradiction sublime. Quelques exemples suffiront.

C'est d'abord la maison de guingois proche de l'effondrement rencontré dans *Si, deambulare* (C. 35):

Casa piccola e forse bella anzi sublime
 CASA PERICOLANTE PROPRIETÀ PRIVATA, un antico
 richiamo a «Vasco Rossi – sei un dio» – poi ovviamente
 writings di writers, e poi VASCO ancora. Divertimenti

On se trouve ici proche de la formule hölderlinienne selon laquelle là où croît le danger croît aussi ce qui sauve. La maison est sur le point de s'effondrer, elle est couverte de graffitis en appelant aux nouveaux dieux, et dans sa fragilité, au lieu même de son effondrement, elle est sublime plutôt que belle. La maison s'effondre et en s'effondrant, elle se relève. On pensera à ce commentaire de Michel Deguy:

Voici donc le *suspens sublime*: est sublime ce qui retombe moins vite que nous, les pesants. Sublime la chose (l'être) qui retient sa chute – et la nôtre. Sublimes: le dégraver, le ralenti, le suspens, le frein du périr. Je regarde le danseur, ou l'acrobate: il retient sa chute, il est suspendu aux lèvres de l'abîme. *Sublime en pierre*: c'est la fontaine romaine, ou l'escalier qui débouche dans le ciel à Versailles. *En musique*: la mélodie *qui descend (en montant)*, la plainte méditerranéenne, ou la grégorienne, qui *monte en descendant*. *En poème*; le contre-rejet qui retarde la page scalaire; tout le dévalement, qui n'en finit pas de vivre¹⁰.

Le sublime on le trouve aussi évoqué dans le terrible poème qui ouvre la section «*Tempo di roghi*», (C. pp. 41-42): c'est le poème des défaites et de la perte, de l'oubli et de la surdité. C'est le poème du vieil homme déphasé dans des temps imbéciles – «la *stoltezza che circola si palpa*». Et pourtant le poème s'achève sur un coup de talon au fond du gouffre; remontée sublime

Ma nelle immondizie
 troverò tracce del sublime
 buone per tutte le rime

¹⁰ Michel Deguy, *Au jugé*, Paris, Galilée, 2004 p. 86. Cf. aussi *Le sens de la visite*, Paris, Stock, 2006. pp. 294-296.

Trouver des traces de sublime dans les immondices du temps présent, et les tourner en rimes: ô siècle semble dire Zanzotto, «tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or». On saisit l'opération poétique du conglomerat: il ne s'agit pas tant de transfigurer l'immondice, de l'effacer, de la faire disparaître, que de la montrer et d'y faire voir des traces de sublime. Ces traces n'émergeraient pas si le conglomerat ne permettait pas de faire apparaître dans leur hétérogénéité, les éléments qui le composent.

Dans les deux versions de *Il cortile di Farrò e la paleocanonica* (C, 85) la tradition sublime affleure encore évoquée à travers la contradiction:

tu che muovi la mano alla grata
 e che ascolti la grattaiola e la tua
 povertà sublime, mia terra, da infoltirmene,
 tu, semplice apertura di mano in
 distrazioni che vanno vanno vanno

Pourtant, conformément à la poétique de l'histoire propre à Zanzotto, il ne s'agit en aucun cas de proposer un simple retour au sublime – il faut réinventer un sublime pour aujourd'hui. *The sublime is now* écrivait Newman en 1948.

Face au triple jambage des collines euganéennes, (C, p. 113) Zanzotto reprend le souffle de son inspiration:

pare che sfrontatamente il sublime in te si ritempri
 ma pur col non darlo a vedere del tutto.

«*Ritemprare*» – c'est reprendre force, se vivifier, renaître aussi plus dur, plus net, plus franc.

Le sublime est maintenant ou pas du tout. Il semble constituer pour le poète une véritable injonction comme l'atteste la formule d' *Isola dei Morti – Sublimerie* (C, 131):

per ricordarci ancora che esiste il sublime
 per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie di Beltà

Un lieu lié à la mort, une île offrent le décor qui incite à rénover une tradition – il atteste son actualité, mais plus encore, il pousse à «exalter à nouveau», il «relance» (riesaltare) les antiques splendeurs pour conjoindre l'ancien et le moderne. Le désespoir de Zanzotto ne le conduit pas à la fin de l'enthousiasme – inventer de «nouvelles voies à la Beauté», c'est refuser le renoncement.

5. Mais il y a plus, et plus important encore. Si *Conglomerats* s'inscrit explicitement dans la tradition sublime, c'est que le poète tient à baptiser la cinquième section du livre *Isola dei morti – Sublimerie*. Il s'agit en toute rigueur de la dernière section du livre, la sixième comportant quelques «vers familiers», avant

l'annexe des deux poèmes retrouvés.

Or cette section porte un titre éloquent qui agglomère le paysage du Piave (C., 127) avec ses toponymes (130) et le souvenir puissant du tableau de Böcklin – *L'île des morts* (1880-1886). Dans un cas comme dans l'autre, le paysage est une arcadie visitée et divisée par la mort – *Et in Arcadia Again* pourrait-on dire.

Le sous-titre de la section est tout à la fois un indice, une provocation et une proposition poétique. Un indice parce que Zanzotto veut expliciter son rapport à la tradition de Longin qu'il évoque en latin: «preso tra il sub e il limis a cremagliera» (C. 142) et avec laquelle il joue en reprenant les motifs de l'élévation – «alto, altissimo» (p. 135); «sopra glorie / sotto glorie» (136). «Sublime» transcrit le latin *sublime*, neutre substantivé de *sublimis*, qui lui-même traduit le grec *to hupsos*. La formation du latin s'explique mal, mais le sens est très clair: *sublimis*, de *sublimare*, élever signifie: haut dans les airs et par la suite, au sens moral comme au sens physique, haut, élevé, grand. Faut-il rappeler que *to hupsos*, désigne, dès la première diaspora hellénique, le Dieu de la Bible; le Très-Haut?

Pourtant, cette inscription est de toute évidence une provocation. Observons de près le mot «sublimerie», les «sublimerie» sont-elles tout simplement sublimes? Le suffixe semble plutôt dévaluer le substantif – en italien comme en français, sans être ouvertement péjoratif, il renvoie plutôt à des choses, à des pratiques, à des occupations qui ne frappent pas d'emblée par leur noblesse. Le pluriel accuse la dévaluation. Que sont alors des sublimeries? Ce sont à la fois des lieux, des indices et des reprises de sublime. C'est du sublime «profané» pour ainsi dire, remise en circulation disponible sans l'affectation de sublime qui en interdirait le réemploi. Pour que le sublime soit maintenant il faut le muer en sublimerie. Cette provocation pourrait être interprétée à travers les schèmes herméneutiques de la «relique» (la sublimerie est une relique du sublime)¹¹ ou de la profanation (la sublimerie est une relique profanée)¹².

Zanzotto propose alors de faire de la «sublimerie» un genre poétique à part. Il fait figurer en haut à droite de deux poèmes de cette section le terme entre parenthèses (139 et 141). Cette indication paratextuelle vaudrait comme indice d'un genre. L'invention lexicale de Zanzotto lui permet une nouvelle paronomase dans la première de ses sublimeries: «non ha tregua il sublimizzarsi» (C., 139).

(Sublimerie)

Neve + brine + galaverne
febbri multiple accecanti del gelo

¹¹ «Les reliques sont dans la langue», écrit Michel Deguy dans *Un homme de peu de foi*, Paris, Bayard, 2002, pp. 118-119.

¹² Cf. Giorgio Agamben: «C'est pourquoi il faut arracher à chaque fois aux dispositifs (à tous les dispositifs) la possibilité d'usage qu'ils ont capturée. La profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient» (*Profanations*, Paris, Rivages, 2007).

delizie in cui s'insinua il sublime
 fino a far stravolgere gli occhi verso
 un alto.

6. Si la poétique de la *sublimerie* renvoie à une exigence métaphysique, on ne saurait se surprendre de la voir se déployer dans un recueil tout entier écrit sous la menace de la mort. Cette imminence rend la légèreté de l'écriture bouleversante quand l'ironie se retourne contre la faucheuse pour en prévenir la victoire. Il reste que telle imminence affecte d'un signe nouveau la mort du paysage.

Dans *Conglomerats*, manière de *De Senectute* (p. 52, p. 60), l'évocation de la mort du poète et de celle du paysage recoupe deux motifs du sublime redéfinis par Kant dans son opposition du sublime mathématique et du sublime dynamique de la nature.

Du point de vue de la quantité, le sublime est, selon Kant, ce qui est «absolument grand» (§ 25). Il faut distinguer en effet, dans la grandeur, selon qu'elle est relative ou absolue. La grandeur relative est l'objet d'une mesure, et la mesure consiste toujours à rapporter une grandeur à une autre, arbitrairement choisie. Mais l'absolument grand, en mathématique est ce qui dépasse tout calcul, toute mesure, toute numération. Le recueil de Zanzotto, composé à l'horizon du double zéro de l'infini module en poèmes cet infini mathématique. Ce sont les 3000 ou 30000 années de «Crode del Pedrè» (C., p. 16), l'évocation du troisième millénaire (p. 21), mais surtout les «*lievissime rotelle del 2000*», «les toutes légères roulettes de l'an 2000» (C., p. 37), ou les nuits aux mille zéros (C., p. 97). Un imaginaire mathématique, mais aussi physique, astrophysique et géologique de l'infini traverse ces pages – Pascal est tout près: «*o scarto vero dell'infinito*» (C., p. 127), mais aussi «joies, joies pleurs de joie» (C., p. 110) et la note – «*ricordare Pascal*».

À côté de l'infini mathématique, l'infini dynamique de la nature domine *Conglomerats*. Chez Kant, du point de vue de la modalité l'objet du sublime n'est plus l'immensité mathématique de l'univers, mais l'intensité dynamique des forces qui se déploient en lui.

Le sublime mathématique contemple l'univers infini; le sublime dynamique contemple la nature déchaînée. Ici encore, une juste mesure doit être définie: une force que la volonté de l'homme peut maîtriser ne saurait être sublime, puisqu'elle est par là même soumise au calcul et à la mesure de l'entendement; mais inversement, une force que plus rien ne pourrait maîtriser et qui menacerait mon existence même serait l'objet d'un sentiment de terreur, mais nullement d'un sentiment esthétique. Ainsi faut-il dire que le sublime dynamique nous inspire une peur (§ 28), mais une peur qui n'est pas telle que nous ne puissions la surmonter. C'est ainsi que la tempête n'est sublime que pour celui qui est en sécurité sur le rivage, non parce que (tel l'épicurien du célèbre début du livre II du *De Rerum natura*: «Suave, mari magno...» cher à Blumenberg) il jouit de se sentir à l'abri, mais parce que l'humanité en nous mesure sa force d'âme à la force

aveugle des éléments déchaînés. C'est donc le pouvoir moral que nous opposons à la menace de mort qui se réfléchit dans le sentiment dynamique du sublime.

Dans l'esthétique de la «sublimerie», la force dynamique de la nature n'est pas tant une puissance de génération qu'une puissance de destruction, de corruption – un principe de périssabilité.

7. Dans une lettre adressée à Ernst Bloch en 1962, Adorno attribue à ses textes de jeunesse «le caractère d'une anticipation qui tient du rêve, (*den Charakter einer Traumhaften Antezipation*)»¹³. Or, s'il est un texte qui avère ce caractère, et du point de vue de l'œuvre et du point de vue de l'histoire, c'est bien «L'idée d'histoire de la nature (*Die Idee der Naturgeschichte*)», conférence prononcée le 15 juillet 1932 devant la société kantienne de philosophie de Francfort¹⁴. Il n'est pas exagéré de soutenir que ce texte contient la clef spéculative de *D'après nature*. Au reste, ce texte est si important, il contient si profondément ses thèses qu'Adorno le cite en un lieu décisif de la *Dialectique négative*, au dernier paragraphe (intitulé *Histoire et métaphysique*) du chapitre II (*Esprit du monde et histoire de la nature – Digression sur Hegel*) de la troisième partie (*Modèles*). Le chapitre III, le dernier de l'ouvrage, s'intitule *Méditations métaphysiques* et s'ouvre sur un paragraphe intitulé *Après Auschwitz*. On comprend mieux pourquoi ce texte est une anticipation qui tient du cauchemar aussi – la thèse de «L'histoire de l'idée de nature» articule la dialectique de l'histoire et de la métaphysique et dessine le cadre conceptuel pour penser «après Auschwitz».

«Je voudrais développer ce que j'appelle l'idée d'histoire de la nature sur la base d'une analyse, ou plus exactement, d'une vue d'ensemble portant sur le questionnement ontologique tel qu'il se développe au sein de la discussion actuelle»: «L'idée d'histoire de la nature» entend tout simplement proposer une nouvelle assise à la métaphysique, susceptible de dépasser à la fois l'idéalisme phénoménologique (qui fait l'objet des cibles de la première partie de la conférence¹⁵) qui exclut l'historicité et l'historicisme hégélien qui exclut la nature. La

¹³ T. W. Adorno, lettre à Ernst Bloch, in *Gesammelte Schriften, Philosophischen Frühschriften*, Rolf Tiedemann éd., Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1973, p. 384.

¹⁴ «L'idée d'histoire de la nature (*Die Idee der Naturgeschichte*)», *ibidem*; trad. française J.O. Bégot, in *L'actualité de la philosophie et autres essais*, J.O. Bégot (éd.), Paris, P.E.N.S., 2008, pp. 31-56. Cf. le commentaire de Bégot, *ibidem*, pp. 77-87 (désormais *I.H.N.*). Je m'écarte de ce commentaire par endroits. Cf. aussi F. Grenz, «Die 'Idee der Naturgeschichte'. Zu einem frühen, unbekanntem Text Adornos», in *Natur und Geschichte. X. Deutscher Kongress für Philosophie* (Kiel, 8-12 Oktober 1972), K. Hübner & A. Menne (éds.), Hambourg, Felix Meiner Verlag, 1973, pp. 344-450 et Jürgen Habermas «'Ich selber bin ja ein Stück Natur' – Adorno über die Naturflochtenheit der Vernunft. Überlegungen zum Verhältnis von Freiheit». *Frankfurter Adorno Konferenz 2003*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2005, pp. 13-40.

¹⁵ C'est le cas surtout de Max Scheler: «il a tenté de construire, sur la base d'une intuition purement rationnelle des teneurs anhistoriques et éternelles, un ciel des idées brillant au-dessus de tout ce qui est empirique, porteur d'un caractère normatif, et par rapport auquel l'empirique est perméable» (p. 35). On peut supposer à bon droit que c'est la thèse développée par Heidegger

nouvelle métaphysique devra tout à la fois dépasser l'opposition de la métaphysique et de la physique et celle de l'histoire de l'esprit et de la nature. Or elle ne le peut faire qu'à la condition de réintégrer la nature dans l'histoire. Tel est l'objectif déclaré de cette conférence:

Si l'on veut poser sérieusement la question du rapport entre nature et histoire, on ne verra s'ouvrir la perspective d'une réponse que si l'on parvient à concevoir l'être historique lui-même, dans sa détermination historique la plus prononcée, là où il est le plus historique, comme un être relevant de la nature ; ou encore si l'on parvenait à concevoir la nature, là où elle semble demeurer dans la plus profonde immobilité, comme un être historique. (*H.I.N.*, p. 41).

Il ne s'agit pas moins que de « réorienter la philosophie de l'histoire » pour permettre à l'histoire concrète de redevenir nature dialectique¹⁶. Or cette réorientation est en marche, soutient Adorno, dans les écrits de Lukács et de Benjamin sur le matériau esthétique. La seconde partie de la conférence correspond donc à un double déplacement: Adorno abandonne la critique de l'idéalisation de l'historicité par la phénoménologie heideggérienne pour se tourner vers des tentatives concrètes ; il va chercher les matériaux de sa dialectique non pas dans la métaphysique mais dans l'esthétique (dont Hegel avait exclu la beauté naturelle). Mais l'apport de Lukács et celui de Benjamin n'ont pas le même poids et le dernier contredit le premier. Si Lukács s'interroge sur les conditions de représentation des deux natures (la première et la nature sociale aliénée et privée de substantialité lyrique), c'est pour dénoncer la chute de l'histoire dans la nature : son figement. Or le « tournant décisif opéré par Benjamin est d'avoir réveillé » la « seconde nature ». Malgré leurs différences, Adorno les crédite d'une invention spéculative décisive:

Le point le plus profond où convergent histoire et nature se situe précisément dans le caractère *périssable* de toutes choses (*ibidem*, p. 45).

qui a provoqué Adorno: « la pensée historique semble elle aussi avoir connu un retournement principal, puisqu'elle se voit réduite à une structure qui supporte philosophiquement le Dasein – la structure de l'historicité, entendue comme une des déterminations fondamentales du Dasein, du moins du Dasein humain ; et seule cette historicité rend en somme possible qu'il y ait quelque chose comme de l'histoire - sans que pour autant ce « qu'est » l'histoire se place face à l'historicité comme quelque chose d'accompli, de figé et d'étranger » (p. 36). Cf. aussi: « c'est que, pour Heidegger, l'histoire, entendue comme structure embrassant l'être, n'est rien d'autre que l'ontologie de ce dernier » (p. 39). Sur l'idéalisme de la philosophie heideggérienne, cf. les deux déterminations (pp. 39-40).

¹⁶ C'est donc réhabiliter la métaphysique contre Kant (p. 33), mais aussi refuser la scission hégélienne entre nature et histoire. On peut regretter que Adorno ne prenne pas plus au sérieux la philosophie hégélienne de la nature. Cf. par exemple Alain Lacroix, *La philosophie de la nature*, Paris, P.U.F., 1997.

En d'autres termes alors que la dialectique de la nature et de l'histoire signifie pour Lukács que l'histoire aliénée a la dureté minérale de la nature, chez Benjamin, c'est quand la nature «se présente en tant que périssable qu'elle se présente comme histoire». Or c'est dans sa réflexion sur *L'origine du drame baroque allemand* (1928) que Benjamin, en s'interrogeant sur l'allégorie, est parvenu à cette thèse qui est comme la légende de *Conglomérats*:

C'est là le noyau de la vision allégorique des choses, de l'exposition profane de l'histoire comme histoire des souffrances du monde; elle n'a de signification que dans les stations de déchéance. Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond les lignes de démarcation entre physis et signification¹⁷.

Adorno fait une pause de méthode: il est bien difficile d'articuler nature, histoire et périssabilité. Il faut recourir, non pas à une dialectique, mais à une « constellation »:

La nature en tant que création est elle-même pensée par Benjamin comme portant la marque du caractère périssable de toutes choses. La nature elle-même est périssable. Mais c'est ainsi qu'elle a en elle le moment de l'histoire. Toutes les fois que quelque chose d'historique entre en scène, l'historique renvoie au naturel qui périt en lui. Inversement toutes les fois que la « seconde nature » apparaît, que ce monde de la convention s'approche de nous, cette nature se déchiffre par le fait que c'est justement son caractère périssable qui s'impose comme sa signification (*H.I.N.*, p. 47).

Le périssable est le creuset de la nouvelle ontologie qui pourra articuler histoire, nature et signification. Les conséquences de cette découverte sont à la fois métaphysiques, méthodologiques (herméneutiques) et esthétiques. Adorno veut les rassembler dans le motif de *l'ossuaire* qu'il retrouve à la fois chez Lukács et Benjamin¹⁸. Or on sait, coïncidence frappante, que Andrea Zanzotto est le poète des ossuaires depuis *Le Galatée au bois*¹⁹.

¹⁷ Walter Benjamin, *Allégorie et 'Trauerspiel'*, in *Origine du drame baroque allemand* (1928; traduction française Sibylle Muller, Paris, Champs Flammarion, (1985), 2000, p. 178). Cf. Burkhardt Lindner, 'Natur-Geschichte' – *Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamin-schriften*, «Tet + Kritik», n°31-32, 1971, pp. 41-58 et Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin, Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu, esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 551-558. Palmier s'arrête sur le même passage qu'Adorno, p. 555.

¹⁸ «Ce qui relie ces trois passages se trouve dans l'idée d'ossuaire» (*ibidem*, p. 48). La troisième partie de la conférence porte sur la démythification qui doit valoir pour l'histoire comme elle vaut pour la nature. Sur les différends entre Adorno et Benjamin sur le mythe, cf. Barbara Chitussi, *Immagine e mito, un carteggio tra Benjamin e Adorno*, 2010.

¹⁹ *Il Galateo in Bosco* (1978) inscrit Zanzotto comme un poète de la trace. Car ce paysage édénique de la Vénétie, celui la nymphe au bois porte partout les traces superposées des grands massacres de l'histoire et de l'enfer des guerres - notamment celui de la première guerre mondiale.

La périssabilité n'est pas une solution dialectique au sens où elle assurerait la relève de l'histoire par la nature ou de la nature par l'histoire: elle indique ce qui les sépare, le saccage de la nature par l'histoire et l'effondrement de la nature dans la mort naturelle.

En droit, la question que la périssabilité pose est la suivante : y a-t-il une mort qui ne soit pas naturelle? Cette question est celle de *Conglomérats*. Elle dicte la poétique de la conglomération.

(Sublimerie)

Qui si fermò la luce, si raggelò

di ogni loro deprivazione
 verso il sublime
 che mai, solo il mai riconosce e
 una gioia tale da torturare

8. Là où il est, désormais, nul, sans doute, ne peut le suivre, mais sa voie est là, qui appelle et provoque, qui sourit et qui raille, qui charrie. Chez Zanzotto, la pesanteur est la grâce.

Kant nous a appris qu'un génie ne saurait être imité. Reste que l'œuvre d'art qui consiste seulement dans son apparaître montre la voie à suivre. Aucune entreprise humaine ne pourrait jamais réussir s'il n'y avait des prédécesseurs: *ars longa, vita brevis* (Ak. VIII, p. 118), rappelle Kant dans ses *Conjectures sur l'origine de l'histoire*. Le génie est « *musterhaft* » (V, 318): il constitue, pour les génies qui viendront un exemple (*Beispiel*) qui se prête, non à l'imitation servile (*Nachahmung*), mais à être suivi (*Nachfolge*). Ceux qui voudront suivre la leçon poétique de *Conglomérats* ne manqueront pas d'être médusés, qu'ils les découvrent sous la merveilleuse photo au ciel sombre de Stephen Rutherford-Baste ou comme finale de l'impressionnante somme des œuvres poétiques sous la figure jumelle des deux anges dus à Osvaldo Licini.

En 2009, la grande, l'immense poésie, était encore possible. Le sublime poétique était encore possible et c'est au sein du poème, et non pas à l'extérieur de lui que ce possible pouvait advenir.

En 2009, Andrea Zanzotto était vivant.

C'est le recueil des ossuaires et des cimetières sous la lune commandé par la *pietas* et la *devotio*. Cf. notamment «Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto» (in *Il Galateo in bosco*, in *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano, «I Meridiani», 1999, p. 565.

APPENDICE

BIBLIOGRAFIA

Traduzioni di Andrea Zanzotto

Malek Haddad, *Una gazzella per te. Seguita da L'ultima impressione*, Milano, Mondadori, 1960.

Henri Michaux, *Testi scelti*, in «Il Caffè politico e letterario», giugno 1960, ora in Gaio Fratini (a cura di), *Il Caffè politico e letterario. Antologia (1953-1977)*, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 377-386.

1 quartina in «poème-missive» di Alain Borne nel giugno 1960: Alain Borne, *Mi son visto*, Genève, Connaissance éditeur [s.d.]; Cingiz Ajtmatov, *Giamilja e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1961.

15 poesie di Paul Éluard in *Terzo programma*, 1963.

1 poesia di André Frénaud: Andrea Zanzotto, *Rabbiosamente l'amore mio la poesia*, in A. Zanzotto et al., *André Frénaud tradotto da 15 poeti italiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.

Michel Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notti e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1966.

Georges Bataille, *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, Milano, Rizzoli, 1970.

G. Bataille, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli, 1973.

Honoré de Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, Milano, Garzanti, 1975.

Pierre Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976.

Honoré de Balzac, *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti, 1977.

Breyten Breytenbach, *Notturmo*, in B. Breytenbach, *Poesie di un pendaglio da forza*, a cura di Laura Betti e Giovanni Raboni, Associazione Fondo Pasolini, 1986, p. 39.

Ibn Hamdîs, *La civettuola, eccola che non molla dal far giocare*, in Francesca Maria Corrao (a cura di), *Poeti arabi di Sicilia*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 152-152.

Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (a cura di), *Nel «melograno di lingue»: plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, ISBN 978-88-6453-628-6 (print), ISBN 978-88-6453-629-3 (online PDF), ISBN 978-88-6453-630-9 (online EPUB), CC BY 4.0, 2018, Firenze University Press

Pierre De Ronsard, *Le ciel ne veut, Dame, que je jouisse*, in « Testa a Fronte », 4, marzo 1991, pp. 146-147.

Paul Valéry, *Les pas*, in « Testa a Fronte », 18, marzo 1998, pp. 259-259.

Arthur Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, in Marco Munaro (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2004, p. 40.

Traduzioni straniere delle opere di Andrea Zanzotto

In francese

Le Galatée au Bois, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Arcane 17 («L'Hippogrife»), Nantes, 1986.

Poesie tratte da *Vocativo*, da *Idioma* e corti inediti che confluiranno in versioni modificate in *Sovrimpressioni* traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Revue franco-italienne «Vocativo», Arcane 17, Nantes, 1986.

Du Paysage à l'idiome. Anthologie poétique 1951-1986, traduction de l'italien et présentation par Philippe Di Meo, Maurice Nadeau – Unesco, 1994 (Collection Unesco d'œuvres représentatives. Série européenne», édition bilingue).

La Veillée pour le Casanova de Fellini, avec une lettre et quatre dessins de Federico Fellini, texte français et postface de Philippe Di Meo, éditions Comp'Act (Collection «Le bois des mots»), Chambéry, 1994.

Vers, dans le paysage, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Creil, Dumerchez, 1994.

Au-delà de la brûlante chaleur, récits et proses traduits de l'italien et postfacés par Philippe Di Meo, Paris, M. Nadeau, 1997.

Les Pâques, traduit de l'italien par Adriana Pilia et Jacques Demarcq, préfacé par Christian Prigent, Caen, Nous, 1999.

La Beauté/La Beltà, trad. de l'italien par Philippe Di Meo, préface d'Eugenio Montale, Paris, M. Nadeau, 2000, (éd. bilingue).

Météo, trad. de l'italien et du vénitien par Philippe Di Meo, postface de Stefano Dal Bianco, Paris, M. Nadeau, 2002 (éd. bilingue).

Les Pâques, précédé de *Les Regards les faits et senhal*, traduction de l'italien par Adriana Pilia et Jacques Demarcq, préface de Christian Prigent, Caen, Nous, 2004.

Essais critiques, traduits de l'italien et présentés par Philippe Di Meo, Paris, José Corti, 2006.

Idiome, traduit de l'italien et du dialecte haut-trévisan (Vénétie) et présenté par Philippe Di Meo, Paris, José Corti, 2006.

Phosphènes, traduit de l'italien et du dialecte haut-trévisan (Vénétie) et présenté par Philippe Di Meo, Paris, José Corti, 2010.

Ellébore: ou quoi donc?, traduit de l'italien par Jean-Charles Vegliante et le groupe CIRCE, Sorbonne Nouvelle – Paris3 (<<http://uneautrepoesieitalienne.blogspot.fr/search/label/Zanzotto>>, 04/2017).

Vocatifs suivi de *Surimpressions*, traduction de l'italien et présentation de Philippe Di Meo, Paris Éditions Maurice Nadeau – Les Lettres Nouvelles, 2016.

In tedesco

Lichtbrechung, Ausgewählte Gedichte Italienisch Deutsch, ausgewählt und übersetzt von Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse; Wien/Graz: Droschl, 1987 (mit einem Essay von Stefano Agosti und eine Einleitung von Claudio Magris).

Lorna, Kleinod der Hügel – Lorna, gemma delle colline, herausgegeben und übersetzt von Helga Böhmer und Gio Batta Buccioli, Tübingen: Narr, 1990 (Italienische Bibliothek 4).

La Beltà / Pracht, Gedichte Italienisch Deutsch, übersetzt von Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse, Basel/Bozen/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler Editor und Folio Verlag 2001 (Band 1 der Werkedition Planet Beltà).

Gli Sguardi i Fatti e Senhal / Signale Senhal, Gedicht Italienisch Deutsch, übersetzt von Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse, Basel/Bozen/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler Editor und Folio Verlag 2002 (Band 2 der Werkedition Planet Beltà).

Auf der Hochebene und andere Orte, Erzählung Italienisch Deutsch, übersetzt von Donatella Capaldi, Maria Fehringer †, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse,

Basel/Bozen/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler Editor und Folio Verlag 2004 (Band 3 der Werkedition Planet Beltà, Racconti).

Die Welt ist eine andere, Poetik, Essay 1, übersetzt von Karin Fleischanderl, Basel/Bozen/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler Editor und Folio Verlag 2009 (Band 4 der Werkedition Planet Beltà).

Dorfspiel. Ein kleines Buch außer der Reihe, herausgegeben und übersetzt von Donatella Capaldi, Maria Fehringer †, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse, Basel/Bozen/Weil am Rhein/Wien, Lana/Bozen: Urs Engeler Editor, Folio Verlag, Literatur Lana, 2014.

In inglese

Selected Poetry of Andrea Zanzotto, edited and translated by Ruth Feldamn – Brian Swann, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1975.

Poems by Andrea Zanzotto, Translated from the Italian by Antony Barnett, A-B. Lewes (Canada), 1993.

Peasant's Wake for Fellini's «Casanova» and Other Poems, Edited and Translated by John P. Welle and Ruth Feldman, Drawings by Federico Fellini and Augusto Murer, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1997.

Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto, edited and translated by Patrick Barron *et. al.*, University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 2007.

In spagnolo

Del Paisaje al Idioma. Antología poética, con un «Autorretrato» del autor, selección y prólogo de Ernesto Hernández Busto, Universidad Iberoamericana – Artes de México (Colección «Poesía y Poética»), Colonia Lomas de Santa Fe – Colonia Roma 1996.

El (necesario) mentir: prosa selecta, trad. de Eduardo Montagner Anguiano y Giampiero Bucci, Madrid-San Pedro Garza Garcia, Vaso Roto Ediciones, 2011

La muerta tibieza de los bosques: poesía selecta, trad. de Mara Donat y Giampiero Bucci, Madrid-San Pedro Garza Garcia, Vaso Roto Ediciones, 2011

In estone

Hääl ja tema vari. La voce e la sua ombra, Itaalia keelest tõlkinud Maarja Kangro. Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn 2005.

In svedese

Antologia *Elementära tankar*, curata da Estrid Tenggren e pubblicata presso Bo Cavefors Förlag (Lund) nel 1968, in cui figurano due componimenti poetici di Andrea Zanzotto, uno tratto dalla raccolta *IX ecloghe*, l'altro da *Vocativo*.

Blickarna händelserna och senhal (*Gli sguardi i fatti e senhal*), traduzione svedese di Gustav Sjöberg, Stockolm, Collana «I Libri di CARTADITALIA», 2012.

SULLA TRADUZIONE¹

Andrea Zanzotto

È un'illusione perversa dell'uomo quella che sia facile comunicare. Occorrerebbe sempre essere attenti a ciò che si dice; ma è pur vero che non si può dimorare costantemente nella pretesa di porci al di là di noi stessi, per osservarci e ascoltarci. Del resto, qualche cosa del «noi» che parla – che parla di sé e di noi a prescindere dallo specifico argomento del nostro discorso – ci resterà sempre nascosta, provenendo da strati troppo remoti per essere perlustrati dall'occhio e dall'orecchio. Forse, addirittura, quella cosa esiste per contraddire precisamente ciò che a noi, di noi stessi, tenderebbe a rivelarsi in una apparente veste di immediatezza e di originarietà. Da questa particolare prospettiva, la questione dell'atto linguistico, valutata in relazione al grado e alla qualità dell'informazione trasmessa circa una data realtà di fatti interni o esterni, non pare ridursi ad altro che a una questione di *traduzione*. In diverse occasioni mi sono soffermato su fatti per cui un banale fraintendimento, nell'operare una traduzione, ha prodotto effetti catastrofici. Sarei portato, oggi, a affermare che costituisca un miraggio l'eventualità stessa di un puro e semplice tradurre [...].

Il *proprium* di ogni attività di traduzione inerisce strettamente alla stessa attività poetica. Il problema della impossibilità di una traduzione infallibile, cioè, è inscindibile dal problema del *che cosa sia* la poesia. Penetrare nel sacro recinto di questa, infatti, comporta di necessità l'orientarsi in un inaudito, davvero «straniero», ordine di linguaggio: in uno spazio «altro» da quello volgarmente detto del senso comune. Uno spazio, un campo gravitazionale, direi, in grado di distorcere, imprimendovi una curvatura del tutto particolare, la direttri-

¹ Intervento pronunciato il 26 giugno 2007 presso la Locanda da Lino di Solighetto (TV) in occasione della presentazione del libro F. Carbognin, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto* (Nuova Editrice Magenta, 2007) e del n. 230 de «l'immaginazione» (a. XXII, maggio 2007). Videoregistrato e apparso nel DVD *Ommaggio ad Andrea Zanzotto* (produzione Viviafilm), che comprende anche gli interventi di Niva Lorenzini, Marco Antonio Bazzocchi e Silvana Tamiozzo Goldmann, il testo dell'intervento, riveduto dall'autore, è stato riprodotto prima su «l'immaginazione», 251, dicembre 2009; poi, in *dirti «Zanzotto». Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, a cura di F. Carbognin e N. Lorenzini, Varese, Magenta, 2013.

ce semantica delle parole che finiscono per avventurarvisi. In esso, noi ci lasciamo affascinare e cullare – ed è giusto – dall'*onda materna* che vi sgorga da inaccessibili profondità come un *ammensprache*, un linguaggio *primo*. Poesia è questa stessa *deformazione* della *langue* in una lingua «altra», in formazione: un esperimento di linguaggio che è già, per l'io *infans* che in essa si agita, un esperimento di realtà (ben più che una mera espressione di essa), in virtù del quale la parola, che la convenzione linguistica tenderebbe a dirigere in linea retta, non mediata, alla cosa, finisce per emanciparsi dall'investitura sociale dell'essere un mero strumento, un qualcosa di immediatamente utile. Anche a questo proposito, Dante resta un punto di riferimento. Perché Dante ha osato costruire una lingua nel momento in cui si serviva di quella stessa lingua per creare la sua poesia. Per lui si trattava di scrivere una cosa che ancora non era mai stata espressa, nei termini e ai livelli in cui la andava proponendo. L'opera di Dante rivela, pertanto, quello che si potrebbe definire – in mancanza di una terminologia critica altrettanto dantesca – *esatta* relativa a questa specifica caratteristica della poesia – un circolo vizioso intrinseco al linguaggio, che si manifesta in ogni situazione in cui lo strumento più appropriato all'analisi risulta identificarsi con lo stesso oggetto in analisi. Basti ricordare, perché si possa rendere un'idea pur vaga di questo concetto, che nella *Commedia* a mano a mano che il personaggio-poeta – il linguaggio in cui si iscrive il soggetto del discorso lirico – s'alza verso il Paradiso, Dante utilizza vocaboli, metafore e espressioni legate all'infanzia. È ciò che accade, per esempio, nel canto XXXIII del *Paradiso* [*recita a memoria i vv. 106-108*]:

Ormai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.

L'impotenza a dire e a ricordare quanto accade nel Paradiso, più volte dichiarata da Dante, viene molto bene espressa da questa sua consapevolezza dell'esprimere una cosa nel momento stesso in cui va creando una lingua: nel momento stesso, insomma, in cui il personaggio da lui inventato nasce in un linguaggio fino ad allora inaudito, cresce in esso, nutrendosi di esso...

Oggi, la pressione delle grandi lingue internazionali si fa sempre più pesante, per non dire mostruosa. Le lingue di oggi quali l'inglese e il cinese sono «bombe», in un certo senso, perché dove passano, raspano tutto; tanto che una lingua minoritaria come l'italiano, rispetto a quelle lingue *monumentum*, pare giocare il medesimo ruolo e condividere il medesimo destino del dialetto, oggi in rischio di estinzione... Senza contare, poi, che si dà come impresa impossibile il cercare di conoscere veramente una lingua straniera [...]. E più si *globalizza* l'uomo, più cadono le remore del passato, più occorre conoscere le lingue. E il conoscerle ci dimostra anche come primo risultato della nostra ricerca quan-

to poco conosciamo l'italiano. Lo stato di ignoranza linguistica si fa maggiore quanto più si affianca la produzione di lingua alla traduzione. Io credo che tutti quelli che hanno scritto come autori hanno compiuto anche esperienze come traduttori. Nella traduzione si scivola su qualche cosa che... *delude*. Per quanto riguarda la mia personale esperienza, quando cercavo di comporre in inglese degli pseudo *haiku*, che poi manco ho pubblicato, volevo fare anche la traduzione in italiano di quanto avevo pensato in un mini-inglese. Ne risultava qualcosa che... sfuggiva. L'essenza della lingua, il suo sfuggirci nel momento stesso in cui ne parliamo, si presentava come un fatto non solo ovvio, non solo necessario, ma anche dotato di un retroterra abissale, sempre crescente. La linea delle *etimologie*, relativamente a quest'ultimo punto, resta, secondo me, quella vincente. L'etimologia ci rivela che una parola come *cane* ieri avrebbe potuto addirittura significare *gatto*. Mostra l'ambiguità, l'incertezza, mostra quel fondo senza limiti entro cui si proietta il mondo umano quando cerca di toccare qualche cosa di solido. *Babil* e *Babel* sono termini fonicamente molto vicini; ma *Babil* è il linguaggio dei bambini in francese – un universale *per difetto*, se vogliamo – mentre *Babel* è il nome sacro della torre di Babele, della torre *Blablaba*: il castigo di Dio è stato, per l'appunto, quello di privare l'uomo di una lingua veramente universale, di una lingua, cioè, in grado di conservare il proprio assetto semiologico nel trasferirsi in un'altra cultura. Qualche difficoltà nell'interpretazione di certe mie poesie – non di tutte, per fortuna – deriva proprio dal *fondo* etimologico delle parole impiegate. Io spesso mi servo di una parola nel senso che possiede oggi, ma in modo tale che essa pure conservi il senso che possedeva ieri. Occorre leggerla come se fosse scritta su un... *binario*. Questa è una delle più laceranti contraddizioni che stigmatizzano l'atto dello scrivere, nel momento in cui ci si propone di non rimuovere la storia delle parole di cui ci si va servendo ma di conservarla, di riportarla alla luce della coscienza attuale. (Mi torna in mente quel martire che viene punito perché non vuol parlare la lingua dell'imperatore e vuole restare... *attaccato* alla propria lingua. Addirittura viene martirizzato col taglio della lingua fisica. Mozzata questa lingua, il mugolio che ne esce risulta comunque portatore di un significato...).

Ma occorre capire le *pretese* della poesia, emergenti con forza dirompente proprio di fronte a tali fatti necessari. La poesia, si diceva, è qualcosa che esiste perché esiste una qualche forma di narcisismo. Può accadere che qualcuno senta sgorgare dal proprio profondo il desiderio di dare espressione e senso a certi sentimenti, a certe sue realtà. Ma quanto più gli capita di addentrarsi entro la selva delle possibilità semantiche ed espressive proprie della *langue*, tanto più si sorprende muoversi sopra un terreno massimamente friabile. Si può dire, a questo proposito, che esista una lingua della poesia. Ma quale è? La lingua della poesia è precisamente quella che si crea di momento in momento, nel corso dello scrivere. Uno scrittore, a un certo punto, scopre un suo stile, a tal punto caratterizzato da costituire una lingua. Magari anche di scarso valore letterario, ma

che assume su di sé il peso della volontà del passaggio da un linguaggio (quello della *ratio* sintattica secondo cui si struttura l'esperienza quotidiana) all'altro: a quello, specifico, della poesia. Ma resta una volontà *pentecostale*, quella che intenziona l'atto della scrittura da cima a fondo, motivandone la genesi e le scelte linguistiche via via operate. La poesia, una e irriducibile a qualsiasi ipotesi di *transductio*, da ultimo, parla di tutto e a tutti, così come, nella giornata di Pentecoste, gli apostoli avevano iniziato a parlare innanzi a una folla linguisticamente e culturalmente composita, venendo perfettamente compresi dal pubblico nella sua interezza [*recita a memoria A. Manzoni, da Inni Sacri, La Pentecoste, vv. 45-48*]:

Tal risonò moltiplice
 La voce dello Spiro:
 L'Arabo, il Parto, il Siro
 In suo sermon l'udi.

Gli apostoli, cioè, continuavano ad esprimersi nella propria lingua, ma venivano perfettamente compresi dall'altro, nella lingua dell'altro.

E oggi, navigando in rete con il computer si è giunti, in una certa misura, a un terreno che si avvicina a questo pentecotalismo matematico – non saprei come altrimenti chiamarlo. Di contro, la spinta della poesia tende sempre a «emarginare» ragguardevoli porzioni di «realtà». Per dire, bisogna a volte non dire, e per non dire, occorre sempre dire. Possono succedersi, nei versi, larghi spazi vuoti, segni di interpunzione, più o meno variati, ecc. Meneghella è un autore nella cui scrittura gli effetti linguistici sono di straordinario valore. Partendo dal proprio dialetto, quello di Malo, in *Libera nos a Malo* è arrivato a una squisitezza unica nell'esprimersi in una lingua nuova e in una maniera nuova sul dialetto. Sarebbe interessante che si creassero circoli per la salvaguardia dell'ambiente, tenendo conto che ogni ambiente è un dialetto. Ed è un dialetto che cambia, non dico da paesino a paesino, ma da contrada a contrada. Voler conservare una verità profonda, disvelantesi attraverso l'affioramento di fragilissimi microsistemi di idioletti alla superficie del *mare magnum* della *langue* italiana: occorrerebbe passare anche per questo... *ponte* aperto sul vuoto, per questa... scaletta di corda gettata sopra un baratro. Senza contare il fatto, cui si è fatto cenno, che un minimo errore può essere sufficiente per scatenare una guerra. E all'uomo basta solo un pretesto per scatenare la sua furia. Questo pretesto è proprio offerto, a volte, da una simile *caduta* nel vuoto linguistico...

Mi auguro che queste poche parole rendano l'idea dei problemi e delle soddisfazioni della poesia, data anche in corpo di lingua: non solo della poesia in quanto *parla di* qualche cosa, ma della poesia che è, essa stessa, *una cosa*, una lingua, un completo, complesso modo di notificare la propria presenza. Un vero e proprio modo di essere...

CINQUE POESIE DA *IL VERO TEMA*

Si propongono qui 5 poesie tratte da *Il vero tema*, Milano, Cento amici del libro, 2010: una plaquette di nove componimenti di Andrea Zanzotto, accompagnati da quattro incisioni all'acquatinta di Joe Tilson. La raccolta è contenuta all'interno di una scatola artistica sempre realizzata da Tilson, esponente della pop art inglese. L'edizione consta di un centinaio di esemplari *ad personam*; una copia de *Il vero tema* è conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia. Autore e artista hanno firmato l'edizione al Colophon.

Le poesie restanti sono state ripubblicate in:

-2 poesie nel volume degli atti del convegno parigino dedicato a Andrea Zanzotto, *Hommage à Andrea Zanzotto*, a cura di Donatella Favaretto e Laura Toppan, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2014.

- 2 poesie nel numero XIV della rivista Quaderni del Novecento: «Forme moderne della narrazione: parole immagini serialità» a cura di Giorgia Bongiorno e Ada Tosatti, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014.

Quando nei festini campestri dietro il monte di Solighetto (Villa) Carlo temeva di essere aggredito

Il monte Villa è un colle
quasi sempre orribilmente tetro
che mi ha perseguitato per tutto quel che si dice
la vita, in Italia salvando rancori, livori
non si sa contro chi
mostruosità segrete di piogge-grigiori, nerezza.

Il monte Villa è qualche volta
una carezzevole, agile, quiete, ma poco, ma raro
Più bello è il mistero
del suo retro, l'immensa folla di proli di
brine vitalbe scintillamenti
che a lungo contro cova in labirinti temi tenui
su ascosi pianori
È comunque del tutto sconosciuto come tale,
nessuno mai lo chiamò Villa, bel nome
inetto, solo per allucinate carte militari
Il monte Villa mai non è esistito
Esiste e senza nome, senza nome, peggio che crepa del nulla
la «montagna de Sulighét»
esiste e la tocco entro il nulla
punto orbitale di infiniti sentimenti-sentieri-

e di ancor più del nulla dense nullezze.

Ora che sto nel precipite più scivolante del mio tempo
 Villa soltanto ti chiamerò stupefacendomene:
 come cadendo indietro

Madonna de Sulighèt

Voci di Immacolata Concezione

Sì i cespugli lo dicono concordi
 o in modi assai difformi e
 le forre lo dicono e i silenzi
 più addestrati al tacere
 E dalle grotte giungono le voci
 più antiche e quasi inconcepibili
 dei dialetti e i versi dei più
 inimmaginati animali et lapides

Que soy era I.C.

E due piccole falde di freschissima neve
 sopra Valdobbiadene

sulla bonaria balena montana Miona

Tutto ciò che si antintuisce e si pensa
 senza presunzione, con dolce necessità, se pur
 con minima speranza
 la vita stessa lo dice è lei stessa l'I.C.
 per quanti orribili mali da lei escano le sue
 intenzioni di pura caverna profonda genitrice
 purissime erano
 sempre saranno

Il 29 febbraio, così raro
 giorno sospeso, così
 carico d'inesistenza, giorno inventato
 dal nulla
 traballante dolcemente astratta
 mente nel nulla
 che amichevole dolori e colori
 in un unico vago lucore
 candore grigio, ma con
 un sole oggi ben assaporato

saporoso di nulla, anch'esso,
 purezza d'animi finemente
 per un attimo sverminati ripuliti
 da delicato coltello di nulla.

Essere come in un sonno a occhi aperti
 in un sogno così tenue
 da non essere nemmeno un sogno
 chiuso nel suo inventrarsi
 demolendo
 radioso nel suo inventrarsi come
 calmo iato a qualunque
 cosa irrelato-alleato.

Sole

come un immenso frotto di sangue oro
 che travolge – e pur sempre lontano –
 che ci lordi di luce
 di inimmaginabilità
 di sangui-luci
 di vulnerati spazi
 di iniquità di luci
 di overdosi ubique illimiti
 fuori campo fuori gioco
 ci fai e subito di nuovo
 risucchi lievissimo
 in gioia nullaffatto gioco
 quasi morte per
 inaspettato deragliamento

Un piccolo inno alla *Rosada* disseccata

Il vento chiamato
 «danza degli scheletri»
 anzi sberla degli scheletri
 che fa staccare le costole
 agli alberi e perfino alle pietre
 Il sadico aprile conculca
 sferzato da quelle sberle
 e se quel vento cade si rivela tutto
 per quel che è: un sepolcro
 apocaliptato

INDICE DEI NOMI

- Acrocca, Elio Filippo 167
 Adam, Antoine 152
 Adami, Toni 133
 Adorno, Theodor Ludwig Wiesen-
 grund 298, 305-307
 Adriano, imperatore (Publius Aelius
 Hadrianus) 92
 Agamben, Giorgio 303
 Agosti, Stefano 24-26, 47, 52, 69, 97,
 109, 150, 167, 192, 205, 241, 266,
 294, 313
 Ajtmatov, Cingiz 203, 311
 Alighieri, Dante 30, 232
 Allason, Barbara 144
 Allen, Beverly 25, 286
 Alliksaar, Artur 228-229
 Amyot, Jacques 299-300
 Anceschi, Luciano 167
 Angioletti, Giambattista 167
 Apel, Friedmar 275
 Apollinaire, Guillaume 167, 289
 Aquien, Michèle 74
 Aragon, Louis 161, 193
 Ariosto, Ludovico 45, 106
 Artaud, Antonin 35, 140
 Atwood, Margaret 230
 Auden, Wystan Hugh 292

 Bachelard, Gaston 26
 Bachtin, Michail Michailovič 274
 Balestrini, Nanni 259
 Balzac, Honoré de 20, 138, 204-209,
 311

 Bandini, Fernando 52, 86, 97, 100,
 127, 149-150, 192, 205, 213, 241,
 266
 Barbéris, Pierre 206
 Barile, Laura 41
 Barnett, Antony 314
 Barron, Patrick 15, 48, 61, 279-280,
 282-283, 314
 Barthes, Roland 23, 298
 Baruchello, Gianfranco 259
 Bassi, Silvia 11, 18, 42, 137, 149, 151-
 152, 155-156, 195, 203-204, 209,
 277
 Bataille, Georges 20, 138, 140, 144,
 204-205, 311
 Baudelaire, Charles 85, 152-153, 221
 Bazzocchi, Marco Antonio 317
 Beato Angelico (Guido di Pietro, detto
 il) 125
 Beauvoir, Simone de 159
 Beccaria, Gian Luigi 28, 34
 Beethoven, Ludwig van 298
 Bégot, Jacques-Olivier 305
 Bellezza, Dario 150
 Bellini, Giovanni 111
 Benjamin, Walter 161, 261, 270, 277,
 306-307
 Bergamin, José 292
 Bergson, Henri 167
 Berlusconi, Silvio 293
 Berman, Antoine 17
 Berrichon, Paternie 150
 Berti, Luigi 167

- Bertini, Mariolina 207, 294
 Bertolucci, Attilio 163, 207
 Betocchi, Carlo 150, 210
 Betti, Laura 204, 311
 Bhatt, Sujatta 230
 Biagini, Enza 163-164
 Bigongiari, Piero 19, 192-195, 198
 Blanchot, Maurice 159
 Blech, René 161
 Bloch, Ernst 305
 Blumenberg, Hans 304
 Bo, Carlo 150, 162, 193, 197-198, 315
 Böcklin, Arnold 303
 Boddaert, François 168
 Böhmer, Helga 313
 Bollery, Jean 292
 Bompiani, Ginevra 41, 111, 241, 274
 Bongiorno, Giorgia 11, 19-20, 79, 203, 210, 214, 321
 Bordin, Michele 57-60, 253-254
 Borel, Adrien 138
 Borne, Alain 203, 311
 Bossi, Anna 210
 Bosso, Matteo 88
 Bottiroli, Giovanni 64, 78
 Bouchet, André du 167
 Breda, Marzio 45-46, 95, 133, 150
 Breton, André 167
 Brevini, Franco 103
 Breystenbach, Breyten 204, 311
 Bricco, Elisa 162, 164
 Brunel, Pierre 152
 Brunet, Philippe 300
 Bucarelli, Palma 167
 Bucci, Giampiero 314
 Bucciol, Gio Batta 313
 Buffaria, Perette-Cécile 11
 Buffoni, Franco 198
 Burke, Edmund 299
 Busetto Vicari, Anna 160

 Calder, Alexander 292
 Calderaro, Michela 137, 200, 219
 Calimani, Riccardo 100
 Calvino, Italo 26, 168

 Calzavara, Ernesto 100
 Calzolari, Andrea 139
 Cambon, Glauco 280-281
 Camerino, Aldo 151, 192
 Camon, Ferdinando 27, 127, 208
 Capaldi, Donatella 14-15, 263, 313-314
 Caproni, Giorgio 19, 163-164, 167, 172, 205
 Capuano, Giorgio 160
 Carbognin, Francesco 11, 16-17, 41, 97, 111, 114, 122, 125-126, 149, 173, 193, 263, 265, 267, 273, 280, 317
 Cernelutti Leone, Valentina 76
 Carpi, Fabio 167
 Caruso, Fernando 167
 Casas, Benoît 294
 Cattelan, Paolo 269
 Catullo, Gaio Valerio 43, 93, 95, 120
 Cavalletti, Andrea 260
 Cecchinel, Luciano 11, 16, 49-50, 100, 117
 Cecchinel, Silvia 44, 117
 Celan, Paul 38, 270
 Cendrars, Blaise 18, 166, 289
 Cervoni, Aurélia 152
 Cesarano, Giorgio 260
 Charléty, Sébastien 167
 Char, René 167-168
 Chateaubriand, François-René de 298
 Chitussi, Barbara 307
 Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima, detto) 111
 Cioran, Emil 167
 Clancier, Georges Emmanuel 169-170
 Claudel, Paul 150-151
 Colangelo, Stefano 299
 Colli, Giorgio 91
 Comisso, Giovanni 127
 Conti Bertini, Lucia 294
 Contini, Gianfranco 15, 28, 104, 110, 283
 Contri, Giacomo B. 69
 Corradini, Lucia 139

- Corrao, Francesca Maria 204, 311
 Cortellessa, Andrea 193
 Costa Colajanni, Giuliana 139
 Costa, Corrado 139, 259
 Covi, Raffaele 167
 Cucchi, Maurizio 230, 232-233
 Cullhed, Eric 259
 Cummings, Edward Estlin 15, 292, 294
 Curci, Lino 167
 Cvetaeva, Marina 292
- Dal Bianco, Stefano 15-17, 28, 30-31, 34, 37, 39, 41-43, 52, 73, 75-76, 78-80, 83, 97, 101, 150-151, 191-192, 196, 205, 225, 230, 241, 252-255, 266-268, 279, 294-295, 298-299, 312
 Dal Fabbro, Beniamino 216-217
 Dal Monte, Toti 129
 D'Annunzio, Gabriele 129
 Da Ponte, Lorenzo 119
 Dassen, Florencia 77
 De Chirico, Giorgio 146
 Decina Lombardi, Paola 139
 De Giusti, Luciano 11
 Deguy, Michel 291, 294, 301, 303
 Delange, Jacqueline 138
 Deledda, Grazia 207
 Deleuze, Gilles 226
 Delfini, Antonio 167
 Della Bertola, Gino 133
 Della Casa, Giovanni 109
 Demarcq, Jacques 13, 14, 15, 16, 289, 312, 313
 Demeny, Paul 150
 Derain, André 167
 Derrida, Jacques 141, 273
 Desnos, Robert 161, 167
 De Stefani, Mirco 32
 Devoto, Giacomo 93, 164
 Diacono, Mario 198
 Di Ciaccia, Antonio 65, 69, 226-227
 Di Meo, Philippe 11, 13, 291-293, 295, 312-313
- Dolfi, Anna 207, 210
 Dominique, François 293, 295
 Donat, Mara 13-14, 241, 314
 Donatoni, Franco 234
 Dostoevskij, Fëdor 165
 Doucet, Jacques 160, 164, 167, 183
 Dupin, Jacques 167
 Duras, Marguerite 159
- Eco, Umberto 241, 243-245, 247, 249, 251-252, 256
 Egger, Oswald 260
 Éluard, Paul 18-19, 85, 161, 167, 191-200, 203-205, 209-210, 218, 311
 Emmanuel, Pierre (Noël Mathieu) 161, 169, 300
 Enzensberger, Hans Magnus 238
 Erba, Luciano 163, 167, 218
 Errante, Vincenzo 192
- Falqui, Enrico 167
 Favaretto, Donatella 11, 18, 65, 149, 166, 210, 267, 321
 Fehringer, Maria 14, 264, 313-314
 Feldman, Ruth 280-281, 283, 314
 Fellini, Federico 54, 207, 289, 291, 312, 314
 Ferguson, Charles Albert 27
 Ferlinghetti, Lawrence 282
 Feuillet, Michel 81
 Fondelli, Elena 210
 Fongaro, Antoine 152
 Forti, Marco 167
 Fortini, Franco 19, 162-163, 167, 193-195, 197-200, 219
 Foscolo, Ugo 104
 Francastel, Pierre 204-205, 311
 Frank, Nino 167
 Fratini, Gaio 167, 203, 311
 Frénaud, André 18-19, 159-173, 175-177, 180, 183, 203-204, 311
 Frénaud Mathieu, Monique 19, 160, 167
 Freud, Sigmund 63-64, 77, 103, 267
 Frost, Robert 234, 271-272

- Fusco, Mario 167
- Gadamer, Hans Georg 242
- Galaverni, Roberto 299
- Gardini, Nicola 16-17, 83, 216-217
- Garritano, Francesco 139
- Genet, Jean 298
- Giancotti, Matteo 111, 274
- Giardini, Romeo G. 160
- Giaveri, Maria Teresa 218
- Gibellini, Pietro 57, 195
- Gide, André 147, 167
- Ginzburg, Natalia 18, 142
- Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 98, 111
- Giovanardi, Stefano 230
- Giovenale, Marco 259
- Giudici, Giovanni 205
- Goethe, Johann Wolfgang 144
- Gracq, Julien 206
- Grana, Gianni 213
- Grange Fiori, Diana 167
- Grata, Giulia 195-196
- Greenspan, Alan 117
- Grenz, Friedemann 305
- Grimm, Jacob 271
- Grimm, Wilhelm 271
- Grossi, Paolo 11, 260, 267
- Guarnieri, Silvio 117
- Guattari, Félix 226
- Gubert, Carla 163
- Guglielminetti, Marziano 150
- Guillevic, Eugène 161, 170-171
- Guyaux, André 152
- Habermas, Jürgen 305
- Haddad, Malek 203, 300, 311
- Hainsworth, Peter 282-283
- Hamdīs, Ibn 204, 311
- Hegel, Georg Wilhelm Fredrich 42, 300, 305-306
- Heidegger, Martin 42, 300, 305-306
- Hernández Busto, Ernesto 314
- Hölderlin, Friedrich 32, 39, 44, 85, 104, 149, 192, 204, 264, 276, 292
- Hopkins, Gerard Manley 294
- Hubaut, Joël 293
- Hugnet, Georges 161
- Hugo, Victor 85, 152
- Humboldt, Wilhelm von 263
- Ioli, Giovanna 264
- Izambard, Georges 153
- Jakobson, Roman 36, 234-235
- Jamin, Jean 137
- Jeancolas, Claude 152
- Jesi, Furio 259
- Johannes, Tarmo 234
- Kangro, Maarja 13, 225, 239, 315
- Kant, Immanuel 300, 304, 306, 308
- Kareva, Doris 229
- Klee, Paul 270
- Krull, Hasso 226, 230
- Kruusa, Kalju 229-230
- Labé, Louise 300
- Lacan, Jacques 42, 63-66, 68-69, 72-75, 77-78, 96, 140, 226-227
- Lacoue-Labarthe, Philippe 300
- Lacroix, Alain 306
- La Fontaine, Jean de 165
- Lam, Wilfredo 138
- Larkin, Philip 238
- Leiris, Michel 18, 137-147, 167, 203, 205, 311
- Lejeune, Philippe 137
- Le Lionnais, François 168
- Lenzini, Luca 198, 219
- Leonetti, Francesco 167
- Leopardi, Giacomo 39, 54, 84, 87, 102, 104, 106, 217-218, 259-260
- Lescure, Jean 161, 168-170
- Lévi-Strauss, Claude 294
- Licini, Osvaldo 308
- Limbour, Georges 172
- Lindner, Burkhardt 307
- Linhartová, Vera 292
- Livi, François 156, 166-167

- Livi, Grazia 156, 166-167
 Livio, Tito 96
 Lombardo, Giovanni 216-217, 241, 244, 252
 Lorenzini, Niva 118, 149, 225, 263, 265, 267, 273, 280, 299, 317
 Luca, santo (Luca evangelista) 89, 92, 198, 219, 232-233, 299
 Lukács, György 306-307
 Luzi, Mario 152, 163, 167-168, 200, 207
 Lyotard, Jean-François 300
- Macrí, Oreste 192
 Magrelli, Valerio 238
 Majakovskij, Vladimir 193, 292
 Malaparte, Curzio 192
 Mallarmé, Stéphane 35, 85, 167, 294
 Malraux, André 167
 Manfredi, Anna 200
 Manigrasso, Leonardo 18-19, 163, 191, 209, 218
 Mantegna, Andrea 163
 Manzetti, Rosa Elena 69
 Manzoni, Alessandro 84, 320
 Martignoni, Clelia 11
 Mascolo, Denys 159
 Masi, Claudio 160
 Masson, André 137, 139, 142, 161
 Masson, Loys 137, 139, 142, 161
 Masullo, Gennaro 192
 Matisse, Henri 167
 Matteo, santo (Matteo evangelista) 88-89, 92, 111, 274
 Mazzacurati, Carlo 80, 264
 Mazzotti, Maurizio 227
 Mecatti, Stefano 219
 Mendès, Catulle 153
 Mendes, Murilo Monteiro 167
 Meneghello, Luigi 18, 141, 320
 Mengaldo, Pier Vincenzo 127, 226, 228
 Menghi, Céline 76
 Menicocci, Simona 259
 Merello, Ida 167
- Merotto, Roberto 231
 Merton, Thomas 282
 Michaux, Henri 18, 20, 166, 200, 203-205, 209-214, 311
 Miller, Jacques-Alain 64, 69, 76-77
 Milone, Luigi 53, 127
 Montagner Anguiano, Eduardo 314
 Montale, Eugenio 29, 76, 83-85, 99, 104, 112, 167-168, 173, 205, 207, 232, 282, 312
 Montes, Stefano 216
 Monti, Vincenzo 41, 168
 Moore, Marianne 282
 Moretti, Bruno 23, 26, 210
 Moretti, Carlo 23, 26, 210
 Moretti, Marcello 23, 26, 210
 Moretto, Giovanni 263
 Mounin, Georges 168
 Mozart, Wolfgang Amadeus 298
 Muller, Sibylle 307
 Munaro, Marco 97, 151-152, 204, 312
 Mura, Nino 51, 127
 Murer, Augusto 314
 Murphy, Steve 152
 Musatti, Cesare 63
 Myxxx, Orlando 109, 132
- Nadeau, Maurice 137, 292-295, 312-313
 Nascimbeni, Giulio 99-100
 Natoli, Salvatore 167
 Neri, Guido 137-138, 167
 Nerone (Claudio Cesare Augusto Germanico) 43
 Nerval, Gérard de 144, 289
 Newman, Barnett 302
 Nietzsche, Friedrich 90-91, 204-205, 300, 311
 Nimis, Jean 11, 15, 23, 26, 38, 113
 Noël, Bernard 167, 289-290, 292
 Noventa, Giacomo 23, 100
- Oliveira, Vera Lúcia de 36
 Olson, Charles 281
 Orazio, Flacco Quinto 92, 95

- Orelli, Giorgio 163
 Ossola, Carlo 11, 297
- Paccagnella, Ivano 23
 Palmer, Michael 14, 280-282
 Palmier, Jean-Michel 307
 Pampaloni, Geno 210
 Pannwitz, Rudolf 261
 Paolini, Marco 80, 264
 Paolo di Tarso, santo 42, 44, 93
 Papa, Maria 167
 Papini, Maria Carla 210
 Papuzzi, Alberto 49
 Parise, Goffredo 292
 Parlant, Pierre 295
 Parronchi, Alessandro 162-163, 167, 192
 Pascal, Blaise 44, 304
 Pascoli, Giovanni 83, 86
 Pasolini, Pier Paolo 90, 107, 129, 151, 163, 204, 207, 259, 283, 311
 Pastior, Oskar 292
 Paulhan, Jean 218
 Paulmichl, Ludwig 264, 313, 314
 Pautasso, Sergio 11, 193
 Pautasso, Silvia 11, 193
 Pavese, Cesare 205
 Perosa, Sergio 137, 200, 219
 Perryman, Marcus 282
 Petrarca, Francesco 23, 30, 45, 98, 218
 Picabia, Francis 167
 Picasso, Pablo 193
 Picchi, Mario 167-168
 Pierobon, Riccardo 100
 Pilia, Adriana 13-15, 289, 294, 312-313
 Pilter, Lauri 232
 Pingaud, Bernard 165, 177, 180
 Pintor, Giaime 198
 Pizzamiglio, Gilberto 26, 113
 Ploom, Ülar 225
 Poe, Edgar Allan 12
 Pogue Harrison, Robert 281
 Pollock, Jackson 265
 Ponge, Francis 161, 164, 167
- Pontiggia, Giancarlo 215-217
 Pound, Ezra 281-282, 287
 Poussin, Nicolas 298
 Prigent, Christian 289, 292-294, 312-313
 Proust, Marcel 64, 140, 221
 Pseudo-Longino (Cassius Longinus) 299
 Puggioni, Roberto 242
- Queneau, Raymond 18, 142, 168
- Rabelais, François 163
 Raboni, Giovanni 204, 311
 Reale, Ugo 167
 Rebay, Luciano 198, 297
 Recalcati, Massimo 63, 72, 74, 77
 Regazzoni, Susanna 137, 200, 219
 Reitani, Luigi 149, 276
 Renaut, Alain 300
 Resnais, Alain 159
 Reverdy, Pierre 167
 Reymond, Philippe 276
 Ricchieri, Ludovico 88
 Ricchi, Renzo 167
 Richter, Mario 152
 Ricoeur, Paul 241
 Rilke, Rainer Maria 85, 198
 Rimbaud, Arthur 18, 85, 149-157, 204, 209, 289, 312
 Risi, Nelo 162-163, 167, 200
 Risset, Jacqueline 290, 295
 Rizzi, Eugenio 138
 Robinson, Peter 282
 Robortello, Francesco 299
 Ronconi, Luca 207
 Ronsard, Pierre de 198, 204, 312
 Rosai, Ottone 163
 Rossanda, Rossana 198
 Rossi, Roberto 139, 301
 Rossi, Vasco 139, 301
 Rousselot, Jean 168
 Rubinstein, Lev 230
 Rueff, Martin 13, 297
 Russo Previtali, Alberto 16, 63
 Rutherford-Baste, Stephen 308

- Saffo 299
 Sagan, Françoise 159
 Saïd, Edward 298
 Salzani, Carlo 226
 Sanguineti, Edoardo 85
 Sartori, Ennio 74
 Sartre, Jean-Paul 159
 Satta, Giuseppe 167
 Saussure, Fernand de 25, 269
 Sbarbaro, Camillo 207
 Sbrojavacca, Elena 57-58, 61
 Scheiwiller, Vanni 162-163, 167, 169-170
 Scheler, Lucien 161, 305
 Scheler, Max 161, 305
 Schlegel, Friedrich 221, 267
 Schwabsky, Barry 283
 Schwarz, Laurent 159
 Sciascia, Salvatore 160
 Secco, Anna 15, 25, 61, 279-280
 Seghers, Pierre 161, 169
 Seneca, Lucio Anneo 43
 Sereni, Vittorio 98, 162-163, 167, 169, 205, 210, 282-283
 Sernet, Claude 161
 Severini, Gina 167
 Shakespeare, William 221
 Signoret, Simone 159
 Simone, Giuseppe 149, 159
 Siti, Walter 228
 Sjöberg, Gustav 14, 259
 Soavi, Giorgio 160
 Soffici, Ardengo 156
 Soggin, Jan Alberto 276
 Solmi, Sergio 162-163, 167
 Spaziani, Maria Luisa 163, 167
 Staël, Nicolas de 167
 Starobinski, Jean 193, 269
 Stefanelli, Luca 299
 Steiner, George 277
 Stevens, Wallace 280-282
 Swann, Brian 280-281, 314
 Tagore, Rabindranath 292
 Tallemant des Réaux, Gédéon 42
 Tamiozzo Goldmann, Silvia 195, 317
 Tarani, Tommaso 192
 Tardieu, Jean 161, 170
 Tassoni, Luigi 216-217, 227, 230
 Tasso, Torquato 106
 Tenggren, Estrid 315
 Tertulliano, Quinto Settimio Fiorente 89
 Tessitore, Fulvio 263
 Thomas, Dylan 161, 267, 282
 Thomas, Edith 161, 267, 282
 Tilson, Joe 111, 321
 Tirinato, Maria Vittoria 219
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 111
 Tomasello, Giovanna 160
 Toppan, Laura 11, 19-20, 65, 159, 184, 186, 188, 210, 267, 321
 Tosatti, Ada 321
 Trakl, Georg 292
 Traverso, Leone 19, 192, 195, 197, 200
 Truffaut, François 159
 Tzara, Tristan 159, 167, 170
 Ungaretti, Giuseppe 84, 98, 163, 198, 220, 297
 Valduga, Patrizia 11
 Valeri, Diego 163, 167-168
 Valéry, Paul 20, 167, 204, 214-218, 221, 241, 244, 312
 Varrone, Marco Terenzio 88
 Vegliante, Jean-Charles 13, 313
 Venuti, Lawrence 277
 Vercors (Jean Marcel Adolphe Bruller) 159, 161
 Verlaine, Paul 167
 Veronesi, Giulia 138
 Vervliet, Frédérique 300
 Vicari, Giambattista 160, 162-163, 167-170
 Viganò, Carlo 69
 Vigorelli, Giancarlo 163, 167, 170-171, 193
 Vildrac, Charles 161
 Villa, Emilio 118, 129, 168, 259, 261, 321-322

- Villalta, Gian Mario 52, 83, 86, 97,
112, 139, 150, 192, 204-205, 230,
241, 266, 270, 279
- Virgilio, Publio Marone 43, 87, 95,
244
- Virno, Paolo 259
- Vittorini, Elio 160, 162-163, 167, 205
- Volponi, Paolo 207
- Waterhouse, Peter 14, 264, 313-314
- Welle, John P. 14, 279, 282-286, 314
- Williams, Tennessee 282
- Williams, Williams Carlos 282
- Zaffarano, Michele 259
- Zanzotto, Marisa 11-21, 23-48, 50-52,
54, 56-59, 61-70, 73-87, 90-100,
102, 104-124, 126-131, 133, 137-
147, 149-152, 154-174, 176, 183,
191-193, 195-201, 203-220, 225-
235, 238-239, 241-243, 246-254,
259-270, 273-277, 279-284, 289-
295, 297-299, 301-304, 307-308,
311-315, 317, 321
- Zavatta, Benedetta 91
- Zavattini, Cesare 207
- Ziming, Li 292
- Žižek, Slavoj 226
- Zotti, Nicolò (Cecco Ceccogiato da
Torreggia) 26, 109

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. *La fortuna del Grand Siècle. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti (in preparazione).
27. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani* (in preparazione).
28. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti (in preparazione).
29. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione).

30. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione)

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e vari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogo, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

