

$$\frac{A_{10}}{416}$$



Guglielma Giuliodori

# La norma di Zanzotto nell'Ipersonetto



Copyright © MMVIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 a/b  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2112-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2008

## Indice

<i>Avvertenza</i>	7
Capitolo I – <i>L’Ipersonetto</i> e i livelli di analisi	9
<i>L’Ipersonetto</i>	9
I livelli di analisi	11
Articolazione dei livelli di analisi	13
Capitolo II – Analisi dei sonetti	21
01. Premessa ( <i>Sonetto dello schivarsi e dell’inchinarsi</i> )	21
02. Sonetto I ( <i>Sonetto di grifi ife e fili</i> )	35
03. Sonetto II ( <i>Sonetto degli interminabili lavori dentarii</i> )	49
04. Sonetto III ( <i>Sonetto di stragi e di belle maniere</i> )	63
05. Sonetto IV ( <i>Sonetto del decremento e dell’alimento</i> )	75
06. Sonetto V ( <i>Sonetto dell’amoroso e del parassita</i> )	87
07. Sonetto VI ( <i>Sonetto notturno con fari e guardone</i> )	99
08. Sonetto VII ( <i>Sonetto del soma in bosco e agopuntura</i> )	111
09. Sonetto VIII ( <i>Sonetto di sterpi e limiti</i> )	127
10. Sonetto IX ( <i>Sonetto di Linneo e Dioscoride</i> )	143
11. Sonetto X ( <i>Sonetto di furtività e traversie</i> )	159
12. Sonetto XI ( <i>Sonetto del che fare e che pensare</i> )	173
13. Sonetto XII ( <i>Sonetto di sembianti e diva</i> )	187
14. Sonetto XIII ( <i>Sonetto di Ugo Martino e Pollicino</i> )	201
15. Sonetto XIV ( <i>Sonetto di veti e iridi</i> )	217
16. Postilla ( <i>Sonetto infamia e mandala</i> )	231
«La vera chiusura è questa»	247
Capitolo III – Punto aperto sulla norma	249
Riferimenti bibliografici	263
Indice dei nomi	279



## Avvertenza

Per le citazioni da libri di poesia, prose e saggi di Zanzotto si fa riferimento, se non diversamente indicato, all'edizione ANDREA 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, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1999 [= PPS]. A PPS si ricorre anche per le sigle utilizzate dai curatori, sostituendo però “PrC” a “PC” per indicare la sezione *Prospezioni e consuntivi*, che raccoglie interventi, saggi e interviste all'interno della medesima edizione, e aggiungendo “Svr”, indicativa del libro A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano 2001.

Elenco delle sigle:

### IN VERSI

DP	<i>Dietro il Paesaggio</i>
VG	<i>Versi giovanili</i>
EI	<i>Elegia e altri versi</i>
Vc	<i>Vocativo</i>
Ecl	<i>IX Ecloghe</i>
LB	<i>La Beltà</i>
SFS	<i>Gli Sguardi i Fatti e Senhal</i>
Pq	<i>Pasque</i>
FI	<i>Filò</i>
GB	<i>Il Galateo in Bosco</i>
Fn	<i>Fosfeni</i>
Idm	<i>Idioma</i>
Mt	<i>Meteo</i>
Svr	<i>Sovrimpressioni</i>

### IN PROSA

SA	<i>Sull'Altopiano</i>
AL	<i>Altri luoghi</i>
PrC	<i>Prospezioni e consuntivi</i>
FA	<i>Fantasie di avvicinamento</i>
AD	<i>Aure e disincanti del Novecento letterario</i>

La sigla del libro è sostitutiva del titolo e del nome dell'Autore. Esempi.

GB, *Attraverso l'evento*, pp. 578-579 [= A. ZANZOTTO, *Attraverso l'evento*, in *Il Galateo in Bosco*, Mondadori, Milano 1978; ora 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, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1999, pp. 578-579].

FA, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, p. 261 [= A. ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991; ora in *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, vol. I (*Fantasie di avvicinamento*), Mondadori, Milano 2001].

Per quanto attiene ai contributi critici, di commento e cura dell'edizione PPS, il nome dell'autore è seguito dal titolo dell'intervento e dalla sigla sia alla prima citazione sia in bibliografia; altrove il titolo è omesso. Esempio.

S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, PPS, p. 1596; poi, S. DAL BIANCO, PPS, p. 1598.



# Capitolo I

## L'IPERSONETTO e i livelli di analisi

### L'IPERSONETTO

Zanzotto sceglie di adottare nell'*Ipersonetto*, cuore di *Il Galateo in Bosco*, la forma chiusa e polivalente del sonetto «susceptibile di confezione in una catena di montaggio»<sup>1</sup>, di composizione di un «canzoniere vs silloge di rime sparse»<sup>2</sup>. Durante una conversazione con Eugenio Montale, dichiara che i sonetti «sono quel che sono: *pastiche* di *pastiche*...»; e aggiunge che questa forma «ha qualcosa dell'archetipo [...], è una specie di scala» anomala «come il palazzo Ducale di Venezia il quale ha la sua parte leggera sotto e quella pesante sopra»<sup>3</sup>.

La definizione, formulata da Mario Martelli, di «immagine, che presenta un sistema di blocchi e di strati: è, come ogni poesia strofica, *architettura*»<sup>4</sup>, vale particolarmente per la prima opera della «trilogia»<sup>5</sup> e anche per la sua sezione centrale, l'*Ipersonetto*, un corpo formato da quattordici componimenti numerati preceduti da una premessa e seguiti da una postilla. Risponde alla definizione anche la collocazione strategica dell'insieme dei sonetti in *Il Galateo in Bosco*. Essi costituiscono l'asse attorno al quale si dispongono simmetricamente tutte le altre poesie: gli otto testi di *Cliché* più i primi dieci della sezione eponima lo precedono; i restanti diciotto lo seguono.

<sup>1</sup> G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 475.

<sup>2</sup> Ivi, p. 506.

<sup>3</sup> A. ZANZOTTO, *Conversazioni con Montale* [1979], in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1734-1735.

<sup>4</sup> M. MARTELLI, *Forma aperta e forma chiusa*, in *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, cit., p. 620.

<sup>5</sup> La «trilogia» è composta da *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986).

L'indagine condotta da Natascia Tonelli sull'operazione di recupero della struttura del sonetto in età contemporanea, mentre nega l'idea della sua «assoluta rigidità metrica»<sup>6</sup>, qualifica “grottesco” il manierismo dell'*Ipersonetto*<sup>7</sup>, titolo tuttavia indicativo per antonomasia degli insiemi di quattordici sonetti<sup>8</sup>. Di manierismo parlano anche Mara Paltrinieri<sup>9</sup> e Pier Vincenzo Mengaldo, che però, per l'insieme materico «irregolare-informale», definisce «meteorite-principe, *L'Ipersonetto*»<sup>10</sup>.

Fra altri numerosi critici che hanno rivolto la loro attenzione ai sedici oggetti-sonetto di Zanzotto, Gino Baratta evidenzia l'operazione con «bulino e bisturi» per la formazione di «un galateo di stile, di figurae, di flores», in cui sono distinti gli aspetti del contenuto e dell'espressione: «Nella ricomposizione dello sparso, del frantumato si colloca l'uso degli ossimori, delle antitesi che segnano la temperatura del freddo, congelato stile»<sup>11</sup>. Per la fattura dei sonetti, Guido Sommovilla, invece, adotta il termine “intarsio”: «Sedici intarsi perfetti di ritmi rime assonanze [...] di significati nitidi e unitari ciascuno per sé e in relazione reciproca. Ma il contenuto è [...] il rovescio esatto di una gala»<sup>12</sup>. Romano Luperini, facendo riferimento al valore simbolico della circolarità, richiama il «mandala in cui Jung vede il simbolo della totalità psichica e che Zanzotto cerca di rappresentare [...] attraverso la misura classicamente compiuta di un sonetto capace di racchiudere il magma del reale [...] (nei sonetti i lacerti di realtà si accumulano caoticamente e premono

<sup>6</sup> N. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Edizioni ETS, Pisa 2000, p. 33. Del sonetto si sono modificati nel tempo «la disposizione delle rime, il numero dei versi [...] la loro lunghezza e persino [...] l'omometria».

<sup>7</sup> Ivi, p. 116.

<sup>8</sup> Ivi, p. 80: «Da questo esemplare diviene invalso l'uso del termine ipersonetto per individuare le sequenze di quattordici testi».

<sup>9</sup> M. PALTRINIERI, *Atti di polistilismo in Zanzotto*, «Lingua e stile», Anno XXI, 1, marzo 1986, pp. 163-164.

<sup>10</sup> P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 67.

<sup>11</sup> G. BARATTA, *Miraggi della biblioteca*, Shakespeare and Company, Milano 1986, pp. 150-151.

<sup>12</sup> G. SOMMAVILLA, «Filò» e «Galateo in bosco», in *Peripezie dell'epoca contemporanea. Dialettica e mistero*, Jaka Book, Milano 1983, p. 210.

contro la struttura formale)»<sup>13</sup>. E il mandala è figura-chiave di *POSTILLA* (*Sonetto infamia e mandala*), dove Zanzotto con *mandala in cui di frusto in frusto accatto*<sup>14</sup> (v. 14) rappresenta sia la forma metrica<sup>15</sup> sia la sua attività di poeta, raddomantica e da mendicante, di ricomposizione dello sparso e del frammentato. Il sonetto-mandala, secondo John P. Welle, ricompone un soggetto spezzato fungendo da cerchio curativo allo stesso modo di quanto avviene in *Il Galateo in Bosco*, di cui l'archetipo del mandala costituisce il simbolo di controllo<sup>16</sup>. Su questa scia, Michele Bordin propone di raffigurare con la stessa immagine tutto l'*Ipersonetto*, per i suoi cerchi concentrici composti da coppie di testi<sup>17</sup>: *PREMESSA*, p.e., si può considerare un semicerchio che forma con *POSTILLA* la cornice della silloge.

## I livelli di analisi

Il presente studio, preceduto da ricerche specifiche sull'intera collana (a quella di Bordin si aggiunge la più recente di Luigi Tassoni<sup>18</sup>) si sviluppa in due direzioni.

A. "Norma" intesa come codice, canone, *langue* della poesia, e come *parole* zanzottiana, di cui si intende evidenziare particolari aspetti formali e intratestuali: i connettori fonici (rime, allitterazioni, ecc.); la sintassi e la punteggiatura; i connettori nelle sedi forti del sonetto; strutture grammaticali e lessico; le

<sup>13</sup> R. LUPERINI, *Zanzotto, ovvero il destino di Münchhausen*, in *Il Novecento*, vol. II, Loescher, Torino 1981, p. 788.

<sup>14</sup> GB, *Ipersonetto*, p. 608.

<sup>15</sup> In un contributo sul Foscolo, Zanzotto definisce il sonetto: «È vecchissimo ma è anche misteriosamente "al di là" del tempo, figura archetipale [...]. È il componimento "definitivo" con la sua pointe che decide tutto eppure dichiara spazi intorno a sé», in FA, *Omaggio al poeta*, p. 312.

<sup>16</sup> J.P. WELLE, *The poetry of Andrea Zanzotto*, Bulzoni Editore, Roma 1987, p. 108: «In its role as healing circle, the mandala archetype constitutes the controlling symbol of *Il Galateo in Bosco*. In "Postilla", the mandala-sonnet reconciles a fractured subject».

<sup>17</sup> M. BORDIN, *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'«Ipersonetto» di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», 18, dicembre 1993, pp. 170-171.

<sup>18</sup> Cfr. L. TASSONI, Commento, in A. Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di L. Tassoni, Carocci, Roma 2001.

figure retoriche. Per le strutture metriche, le connessioni intertestuali – sui versanti interno ed esterno – e altro che rientri negli ambiti degli studi citati, ci si limiterà ad accenni e/o richiami dei risultati delle indagini condotte dai critici in precedenza.

B. “Norma” come riflessione sulla norma, ossia come tema metalinguistico-metapoetico. La norma-*langue*, trattandosi del sonetto, è quella codificata dalla tradizione dal XIII secolo in poi, ma soprattutto da Petrarca e dal petrarchismo. La *parole zanzottiana* deriva dalla coniugazione (lo rilevano più studiosi) di convenzione e sperimentazione: per Giuliana Nuvoli la combinazione di convenzione e sperimentazione si traduce in «un uso della tradizione letteraria alla rovescia» adeguato «all’attuale possibilità di far poesia»<sup>19</sup>; Antonio Porta rileva che «gli ipersonetti incarnano» l’«attiva duplicità, della forma chiusa [...] e la parola che apre»<sup>20</sup>; secondo Piero Falchetta, la ripresa del sonetto da parte di Zanzotto è «la testimonianza palese di un ritorno alla tradizione», ma in modo «inconfondibilmente personale e originale»<sup>21</sup>. Da John P. Welle si trae, a proposito del petrarchismo di Zanzotto, l’osservazione che il poeta «does not simply continue the Petrarchan manner of the past»; invece segue un «process of imitation with critical distance» realizzando «a synthesis between tradition and experimentation. Through a lexical dissonance»<sup>22</sup>; Remo Piangatelli nota che Andrea Zanzotto inserisce «contenuti ‘moderni’ all’interno della forma classica per eccellenza»<sup>23</sup>. Molto netta l’affermazione di Graziella Spampinato che legge «sotto l’ordine marmoreo del canone [...] lo snodarsi tortuoso, a volte ossessivo, di vicende e riflessioni ripescate nelle crepe di una memoria irresoluta, scissa tra afasia e ‘sciamanismo’»<sup>24</sup>; più tecnica appare la valuta-

<sup>19</sup> G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 110.

<sup>20</sup> A. PORTA, *Andrea Zanzotto*, in A. Porta, E. Siciliano (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 92.

<sup>21</sup> P. FALCHETTA, *Oculus Pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Francisci Editore, Abano Terme (Padova) 1983, p. 122.

<sup>22</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, pp. 84 e 88.

<sup>23</sup> R. PIANGATELLI, *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Verso, Macerata 1990, p. 89.

<sup>24</sup> G. SPAMPINATO, *La musa interrogata*, Hefi Edizioni, Milano 1996, p. 202.

zione di Uberto Motta, che individua nell'*Ipersonetto*, oltre alle «maglie di una armatura metrica vigorosa e tuttavia radicalmente ambigua», il «tentativo [...] di elaborare un personale e originale 'galateo', ovvero un codice di riferimento e una normativa ermeneutica del reale»<sup>25</sup>; e Luigi Tassoni dice: «I sonetti [...] sono tutt'altro che rispettosi di una qualsivoglia idea di canone generico» perché «l'elaborazione [...] indica l'attraversamento del canone stesso, forse la sua messa in crisi»<sup>26</sup>.

## Articolazione dei livelli di analisi

### 1. I CONNETTORI FONICI

L'analisi riguarda, per la rilevanza dei connettori fonici, (a) lo schema rimico-metrico-ritmico, (b) altre manifestazioni di ricorsività (allitterazioni<sup>27</sup>, consonanze, assonanze, rime interne); si occupa anche di (c) incontri vocalici, comprendendo le contiguità intersversali, e (d) sequenze di vocali. Riguardo a (c) Stefano Dal Bianco rende «conto dell'importanza degli incontri vocalici in Zanzotto»<sup>28</sup>, uno degli «stilemi dell'ambiguità» che rallentano il ritmo<sup>29</sup>, sia inter- sia intralessematici, senza distinguere dittonghi discendenti o ascendenti e iati. Le sequenze in

<sup>25</sup> U. MOTTA, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Vita e Pensiero, Milano 1996, pp. 118-119.

<sup>26</sup> L. TASSONI, *Ipersonetto. Dagli ipotesti al discorso*, in A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., pp. 18 e 21.

<sup>27</sup> Studi recenti definiscono il ritmo come «organisation des marques dans le discours», nonché «organisation du sens, mais aussi de la force». Specificano inoltre che il ritmo non è dato solo dagli accenti, ma include «toute la prosodie, effets d'écho consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé»<sup>27</sup>. Ne proviene la proposta di adottare, anziché "allitterazione" e "assonanza", il termine «écho, qui permet à la fois une formalisation plus précise, plus fine, et la mise en évidence d'une sémantisation généralisée du discours [...], rythmiquement et prosodiquement»<sup>27</sup>: G. DESSONS, H. MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, pp. 75 e 101.

<sup>28</sup> S. DAL BIANCO, *Le vocali di Zanzotto*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I, 1995, Peter Lang, Bern, p. 20.

<sup>29</sup> Ivi, p. 19.

(d) invece sono argomento di studio di Domenico Silvestri<sup>30</sup>, per il quale, l'iterazione, il parallelismo e la specularità sono «le tre maggiori figure della sequenzialità vocalica»<sup>31</sup>.

La necessità della messa in rilievo dei risultati dell'indagine sulle vocali induce all'adozione di un duplice sistema di marcature: semplice per gli incontri; articolato per le figure della ricorsività, sulla base dei simboli che Domenico Silvestri utilizza nel suo studio. Indicazione dei contrassegni in corsivo: caratteri maiuscoli per gli incontri interlessematici (p.e. *A E*) nel singolo verso; caratteri minuscoli in grassetto per gli incontri intralessematici (p.e. *ae*); caratteri maiuscoli in grassetto per gli incontri intersversali, la cui contiguità si realizza in verticale (p.e. *A/E*). In enunciati schematici si indicano le figure dei nessi vocalici con le seguenti sigle: EL, interlessematici; IL, intralessematici; EV, intersversali. Per quanto concerne le sequenze di vocali, si segnalano iterazione semplice e iterazione sintagmatica con simboli per singole vocali: / = a, : = e, . = i, ^ = o, ˇ = u;

linee per le altre figure:

$\overline{\quad}$        $\overleftarrow{\quad}$  = parallelismo;  
 $\longrightarrow$        $\longleftarrow$  = specularità.

Le lettere maiuscole delle vocali indicano l'attribuzione degli ictus rilevati nel lavoro di scansione.

## 2. GLI UNIFICATORI FORTI

L'attenzione rivolta ai fattori di coesione con rilievo metrico oltre alle rime vincola la ricerca ai versi in posizione "forte". A partire dalla superficie visiva del modo in cui si concludono le strofe del sonetto, ossia con punteggiatura o no, l'indagine verte

<sup>30</sup> Cfr. D. SILVESTRI, *I mattoni della poesia. A proposito delle figure sequenziali della ricorsività nei testi poetici*, in *Scritti linguistici e filologici in onore di Tristano Bolelli*, a cura di R. Ajello e S. Sani, Pacini editore, Pisa 1995.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 476-479, 481. Silvestri definisce le tre figure come ripetizione «in contiguità sequenziale di una fonìa vocalica o anche di una combinazione di fonie vocaliche» (ITERAZIONE); «di sequenze vocaliche non contigue» (PARALLELISMO); «rovesciata di sequenze vocaliche» (SPECULARITÀ).

su (a) organizzazione sintattica delle quartine e delle terzine e taglio dei periodi in cui il testo si articola (il richiamo a questo aspetto proviene dallo studio di Natascia Tonelli concernente i sonetti del *Rerum vulgarium fragmenta*)<sup>32</sup>; strettamente connessa all'aspetto sintattico è (b) la ricerca degli unificatori forti.

Connettori metricamente rilevanti agiscono ad inizio e fine dell'ottava, tra la fine della fronte e l'inizio della sirma, fra incipit dell'ottava e incipit della sestina, fra incipit ed explicit del sonetto. Tonelli elenca le categorie dei connettori, che possono essere fonici, lessicali e semantici.

La tipologia delle riprese [...] è essenzialmente triplice: alle due riconosciute, lessicale e fonica, si accosta [...] quella semantica [...]. Si tratta, dunque, di riprese per antitesi: [...] per contiguità: [...] anche congiunta a identità di persona e modo verbale: [...] o sinonimiche: [...]. Più tradizionale la ripresa lessicale, in genere basata sul polittoto o sulla derivazione etimologica: [...] e anche accompagnata dalla forte assonanza<sup>33</sup>.

La studiosa osserva che le riprese sono organizzate con maggiore forza e valenza laddove nel testo ci sia discontinuità sintattica, soprattutto tra fronte e sirma<sup>34</sup>, e viceversa. Prove di coesione, la presenza di unificatori frontali che collegano i vv. 1 e 7-8, di "unificatori"<sup>35</sup> centrali che collegano ultimo/i verso/i dell'ottava e parte iniziale della sestina (vv. 7-8 e 9-10), di connettori incipitari fra i versi iniziali di fronte e sirma (vv. 1 e 9 o contigui)<sup>36</sup>, di connettori incipit-explicit o circolari fra inizio e fine del sonetto. Le tipologie di questi ultimi sono le stesse degli altri connettori, ma è «il richiamo semantico che serve a conferire unità» al sonetto «favorendone la strutturazione circola-

<sup>32</sup> Cfr. N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Olschki Editore, Firenze 1999.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>34</sup> Ivi, p. 67.

<sup>35</sup> Il termine "unificatore" è impiegato per designare i nessi fra ottava e sestina, in A. MENICETTI, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», IX, I, febbraio 1975, p. 5. Cfr. *Infra*, par. 14.2.b e nota n. 10.

<sup>36</sup> N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, cit., pp. 63-73.

re». L'estensione di questo vincolo tocca i primi e gli ultimi due versi, sebbene a volte «sia l'avvio dell'ultima terzina a istituire il collegamento con l'incipit, ovvero il terzo verso a fornire l'esca per il ricongiungimento con l'explicit»<sup>37</sup>.

### 3. CATEGORIE GRAMMATICALI E LESSICO

La ricerca si volge a tasselli importanti dell'insieme architettonico e semantico, come (a) gli elementi delle categorie grammaticali, alcuni dei quali sono marcati nel testo zanzottiano in presenza o anche in assenza o scarsità; (b) il lessico. La selezione delle parole che compongono il discorso, infatti, classificate come "piene" e "vuote" o definite "autonomous" e "structural" al modo di Welle (per la loro funzione semantica o sintattica)<sup>38</sup>, è traccia importante dello stile. Zanzotto palesa la sua attenzione alla terminologia della linguistica (lo nota anche Dal Bianco)<sup>39</sup> in *Profezie o memorie o giornali murali XVIII*, dove si legge *parole piene con colla di parole vuote*<sup>40</sup>.

Un posto preminente nella ricerca, senza escludere i pronomi soprattutto personali, spetta alle parti piene del discorso.

### 4. LE FIGURE RETORICHE

Eminentissimi studiosi, fra essi Olivier Reboul, si prodigano per restituire alla retorica importanza e prestigio, sebbene le posizioni degli accademici siano discordi sulle funzioni proprie di questa arte. Da una parte c'è chi ne privilegia il ruolo persuasivo; dall'altra chi riconosce alla retorica la valenza estetica di «costituire la letterarietà di un testo»<sup>41</sup>; c'è anche chi le attribuisce la funzione di «mostrare con luce abbagliante che ciò che è creativo nell'uso del linguaggio è una infrastruttura» e «riflette

<sup>37</sup> Ivi, pp. 171 e 168.

<sup>38</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 21.

<sup>39</sup> «Parole piene e vuote: termini tecnici della linguistica, adottati anche da Lacan»: S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, PPS, p. 1515.

<sup>40</sup> LB, *Profezie o memorie o giornali murali XVIII*, p. 347.

<sup>41</sup> O. REBOUL, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 19-20.



[...] le possibilità, apparentemente sconfinata, di esprimersi nel mondo»<sup>42</sup>.

Certamente la retorica investe lo stile, anche quello letterario, e offre strumenti all'interpretazione dei testi. Come non condividere l'inserimento nell'elenco di Reboul<sup>43</sup> della «funzione ermeneutica della retorica» che assume la dimensione di «una teoria che mira a capire»? E che dire della «funzione euristica», «mirante alla scoperta», utile in poesia perché «contribuisce [...] a trovare», proporre «una soluzione»<sup>44</sup> benché provvisoria?

Dallo studioso inoltre è mutuabile la «classificazione delle figure retoriche» che comprende quattro insiemi, a seconda che si tratti di «materia sonora», del «significato di parole o di gruppi di parole», della «struttura della frase o del discorso», del «rapporto tra discorso, suo soggetto (oratore) e suo oggetto» («figure di pensiero»). Le figure della quarta classe «riguardano solo i rapporti fra idee [...], il discorso in quanto tale» e si possono leggere «in senso letterale o in senso figurato»<sup>45</sup>. È presumibile che, nell'analisi dell'*Ipersonetto*, tra le figure di questo insieme rivestano rilevanza, p.e., l'ironia o l'umorismo-parodia e l'apostrofe.

La poesia, infine, condivide con la retorica la funzione pedagogica, su cui Zanzotto comunica il proprio pensiero: se da un lato «la poesia nella scuola non dovrebbe entrare che di straforo, specie nelle medie», dall'altro «il tempo della prima infanzia e delle elementari conta»; poi, «questo giocattolo potrà rivelarsi assai più tardi a chiunque, attraverso esperienze dirette»<sup>46</sup>. Sull'apprendimento della retorica in particolare, Zanzotto esprime la sua opinione in un'intervista del 2004, in cui si richiama all'«insegnamento di Jacob Malkiel, propenso a [...]

<sup>42</sup> P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 65 e 295.

<sup>43</sup> Cfr. O. REBOUL, *op. cit.*, pp. 22-24, 26.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 121, 145.

<sup>46</sup> PrC, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, p. 1224 (Intervista, in G. NUvoli, *op. cit.*).

una vera e propria “biografia” delle parole ed espressioni idiomatiche»; e prosegue: «L’apprendimento della retorica è connesso per forza a quello dell’etimologia, che a sua volta introduce spesso nei baratri dell’oralità»<sup>47</sup>. Quanto agli strumenti della retorica, afferma che le figure «non sono altro che i modi di accostamento imprevisto di campi di significazione», tanto da provocare la meraviglia dell’autore stesso che si legge o rilegge. Infatti, egli non può «proiettare al cento per cento, consciamente, quanto scrive»<sup>48</sup>.

Il richiamo alle azioni di lettura, ri-lettura dei propri testi, da parte di un autore consapevole dell’apertura del proprio progetto, implica, nel rispetto del testo – «Sono il testo più l’enciclopedia, che esso presuppone, che propongono [...] cioè che una strategia testuale suggerisce»<sup>49</sup> –, una varietà limitata di interpretazioni possibili.

Nelle sue riflessioni Umberto Eco giunge alla conclusione che è difficile valutare buona un’interpretazione, «più facile, invece, riconoscere quelle cattive»<sup>50</sup>.

## 5. ASPETTI METAPOETICI

I critici rilevano in *Ipersonetto* l’approfondimento dell’attenzione di Zanzotto ai problemi metalinguistici e metapoetici. Nicola Gardini, mentre parla di un metalinguismo «ancora inconsapevole» in *Dietro il Paesaggio*, «dirompente» in *La Beltà*<sup>51</sup>, esprime altrove questa valutazione: «L’esperimento metrico e poetico dell’*Ipersonetto* zanzottiano [...] si pone all’interno del quadro della poesia italiana contemporanea e postavanguardistica come implicazione multipla: esso funziona

<sup>47</sup> A. ZANZOTTO, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, a cura di F. Carbognin e G. Mott, «Poetiche», 3, 2004, pp. 450-451.

<sup>48</sup> PrC, *Intervento*, pp. 1272-1273. Si tratta delle «trascrizioni relative a due incontri con gli studenti della scuola media». Cfr. G. M. VILLALTA, *Commento e note alle prose*, PPS, p. 1732.

<sup>49</sup> U. ECO, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 153.

<sup>50</sup> Ivi, p. 338.

<sup>51</sup> N. GARDINI, *Lingua e pensiero del primo Zanzotto. Dagli ermetici a Montale*, «Otto/Novecento», 19, 2, 1995, p. 82.

come poesia e poetica, linguaggio e metalinguaggio»<sup>52</sup>. Graziella Spampinato, prendendo in considerazione il piano dei contenuti dell'*Ipersonetto*, annota fra gli altri il «tema privilegiato della scrittura e del segno»<sup>53</sup>. Del resto, i titoli del libro e del mini-canzoniere fanno esplicito riferimento al codice e alla riflessione sulla poesia. Riflessione su cui Zanzotto si sofferma spesso sostenendo, p.e., che «la poesia parla sempre di sé [...] non può esistere che per parlarsi parlando all'altro e di altro, di tutto»<sup>54</sup>.

## 6. CONCLUSIONE

All'ultima parte del lavoro sui singoli sonetti è affidato il compito di elaborare ulteriormente i dati raccolti nell'analisi di tutti i livelli e sottolivelli attraversati, come si è illustrato in via teorica e brevemente nei punti di questo capitolo, per comporre un quadro interpretativo complessivo pur se non esaustivo. Si prospetta la necessità di riprendere dati ed osservazioni per una risistemazione che attenui gli inevitabili stacchi e frammentazioni, dovuti allo sviluppo, il più puntuale possibile ma anche “discreto”, dei settori di indagine.

L'intento, in altre parole, è quello di proporre – in sede di interpretazione globale – un discorso che, scaturendo da fasi di ricerca specifica e assumendone le emergenze, abbia carattere di maggiore coesione e continuità.

<sup>52</sup> ID., *Zanzotto petrarchista barbaro. Saggio sull'«Ipersonetto»*, «Studi novecenteschi», 19, 43-44, 1992, p. 223.

<sup>53</sup> G. SPAMPINATO, *op. cit.*, p. 202.

<sup>54</sup> PrC, *Tentativi di esperienza poetica (Poetiche-lampo)*, p. 1316 («il verri», serie VIII, 1-2, marzo-giugno 1987).



## Capitolo II

### Analisi dei sonetti

#### 01. *PREMESSA (Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi)*

01.1.a. Lo schema metrico degli endecasillabi, ABBA ABBA CDE CDE, in cui Piero Falchetta riconosce la quartina petrarchesca e la terzina lentiniana<sup>1</sup>, è puntualizzato da Bordin anche per quanto riguarda i tipi di rime<sup>2</sup>. Dall'accentazione delle parole in rima si rileva la frequenza delle sdrucchiole, «la cui filiazione, nella densità culturale della scrittura zanzottiana, parrebbe ascendere a una genealogia, quasi prettamente novecentesca» secondo Mara Paltrinieri, che indica i nomi di D'Annunzio e Montale, ma anche Pascoli nei casi di compensazione con episinalefe. Questa avviene fra *redini/ intricando* (vv. 5-6); invece, negli altri numerosi casi – *dulcedini* (v. 1), *codice* (v. 2), *putredini* (v. 4), *modici* (v. 7), *albedini* (v. 8), *emanano* (v. 12) – la rima soprannumeraria fluttua<sup>3</sup>. Le sdrucchiole sono numerose, ma sono impiegate anche rime dantesco-petrarchesche, come -ODI e -UCI. La prima occorre con la variazione operata da Zanzotto *modi[ci]*<sup>4</sup>; l'altra ha più affinità con la dantesca *reduci: luci*<sup>5</sup>.

Nell'architettura metrica prevale l'endecasillabo *a maggiore* sull'*a minore*<sup>6</sup>, da cui l'andamento complessivamente rallenta-

<sup>1</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 141.

<sup>2</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 113.

<sup>3</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 164.

<sup>4</sup> Cfr. *Inf.*, XXIV, 140:144; *Rvf.*, son. CXCVI, 10:12; canz. CCLXIV, 83:84.

<sup>5</sup> *Purg.*, XVIII, 14:16.

<sup>6</sup> Tali definizioni sono adottate anche indipendentemente dalla presenza della pausa di scansione in prossimità dell'ictus di 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> sede, ossia della cesura. Cfr. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 182: «Con *a minore* e *a maggiore* [...] si intende [...] che il ritmo del verso corrisponde, nella prima parte, a quello di un quinario [...] se l'accento cade sulla 4<sup>a</sup>, a quello di un settenario [...] se l'accento cade sulla 6<sup>a</sup>».

to<sup>7</sup>, anche per i consistenti enjambement (p.e. *modici/ bollori*, ai vv. 7-8); sul ritmo agisce la contiguità di ictus (vv. 1, 2 e 8), nelle sedi 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup><sup>8</sup>, 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Qualche verso, con ictus di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> e l'aggiunta di 7<sup>a</sup>/8<sup>a</sup>, è "ambiguo"<sup>9</sup>; altri (vv. 3, 11 e 14) hanno accento di 1<sup>a</sup>, ritmema per il quale non si tiene più conto della regola della prima posizione atona<sup>10</sup>. Particolarmente rarefatti (3610) gli ictus al v. 13 a causa dei tre lessemi polisillabici.

Molte parole sdruciole, anche appaiate, all'interno dei versi suggeriscono una maggiore scorrevolezza del ritmo.

01.1.b. Lo studio di Bordin rileva le allitterazioni polifoniche<sup>11</sup>, l'analisi di Paltrinieri invece nota l'alternanza di -EDI/-oDI nelle quartine, «supplementare nodo allitterativo» dello schema rimico cui si aggiunge la tonica in /a/ (vv. 9, 11, 12 e 14)<sup>12</sup>. La ricerca di allitterazioni riguarda per lo più sequenze bifoniche, in cui sono assimilate le consonanti sorde/sonore con il medesimo luogo di articolazione. Dai risultati emergono con maggiore rilievo le allitterazioni C/GO (6 occorrenze con la concentrazione di tre al v. 3, dove è collocata la parola-chiave *bosco*); D/TI (24 attestazioni); D-TE (22 ricorrenze); CHI (7 riprese, titolo compreso); F-IL (5 casi, quasi tutti nella sirma); ES (6 attestazioni, una nel titolo e le altre nella strofa conclusiva).

Ulteriori effetti fonici sono dati da rime interne e assonanze: -ATE (vv. 5 e 7, legati da «parallelismo isometrico»<sup>13</sup> e dalla

<sup>7</sup> Cfr. G.E. SANSONE, *Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo*, «Lingua e stile», II (1997), p. 193. Lo studioso afferma che gli endecasillabi *a minore* «palesano un grado di segmentazioni abbastanza franto, [...] andamento rapido e battuto» mentre l'*a maggiore* ha un «andamento più sciolto e compatto».

<sup>8</sup> Esempio di costipazione ritmica propria degli endecasillabi "ircocervini". Cfr. M. BORDIN, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>9</sup> L'incertezza sul «carattere *a minore* o *a maggiore* del verso» può essere sciolta con «una scelta di esecuzione». Cfr. P.G. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 182. È il caso dei vv. 2 e 7, per i quali si propone la lettura *a minore*.

<sup>10</sup> Cfr. M. PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'"Orlando innamorato"*, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'"Innamorato"*, Nistri-Lischi, Pisa 1988, p. 22, nota n. 8.

<sup>11</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 113.

<sup>12</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>13</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 113.

doppia rima interna, di cui la seconda identica); -ARTI, intraversale (v. 11) e intersversale con *arti* (v. 14); A-I (titolo e v. 1); 4 riprese di O-E (vv. 2 e 7); E-O (7 casi, titolo compreso); A-A, in *rAgnA* e *filigrAnA* (v. 9) cui si lega *filmAtA* (v. 10).

01.1.c. Si contano parecchi incontri vocalici interterlessematici (27 fra tutti i versi); quattro (uno trivocalico, *E Abbondi E Incombi In nascitE E putredini*) al v. 4, che ospita anche due parole sdrucchiole, combinazione che si ripete al v. 8. Gli incontri intralessematici, equilibratamente divisi tra fronte e sirma, consistono in dittonghi e iati; 14 le occorrenze (tre al v. 12). Entrambi gli stilemi, tanto più se addensati, concorrono al rallentamento. Infine, i due incontri intersversali: *godI/ E abbondi* (vv. 3-4) e *redinI/ Intricando* (vv. 5-6).

01.1.d. Le figure sequenziali della ripetizione vocalica investono da sei (vv. 6, 9, 10 e 12) a nove sillabe al v. 13 con la concomitanza di figure, a dieci (v. 8): veri «mattoni della poesia»<sup>14</sup>. Esempi.

Non più che in brezze ragna, o filigrana  
 o U i E e A o i i A a  
 : : . . / /

v. 9: iterazione semplice bimembre.

Svischiate ovunque forze e glorie, o modici  
 i A o U e O e O o O i i  
 : ^ : ^ ^ ^ . .

v. 7: iterazione sintagmatica bifonica bimembre e iterazione semplice bimembre.

prescrivendo e secando; a te riduci  
 e i E e e A a E i U i  
 → × ←

v. 13: specularità discontinua e specularità continua.

<sup>14</sup> D. SILVESTRI, *op. cit.*, p. 481.

bollori d'ingredienti, indici, albedini...

o O i i e E I i a E i i  
 ^ . . : : . . . .

v. 8: iterazione semplice bimembre pervasiva.

Si può concludere che attraverso *PREMESSA* corrono i fili di una ricca e variegata tramatura fonica, che dimostra la connessione stringente in senso orizzontale e verticale.

01.2.a. I puntini di sospensione, che marcano la fine di tutte le strofe e la punta dei vv. 2 e 6, indicano la scansione dei periodi, suggerendo con il loro accumulo un carattere di «reticenza, allusività»<sup>15</sup>, «un'incompiutezza dell'espressione, dovuta a diverse motivazioni psicologiche e in funzione di varie sfumature di tono»<sup>16</sup>; o, ancora, essi insieme alle sdruciole «alludono a un'evasività, a un defilarsi ritmico, oltre che tematico»<sup>17</sup>. Altri segni interpuntori sono la virgola, di cui si hanno dodici prove intraversali, e il punto e virgola (v. 13): le virgole, a margine di apposizioni o complementi vocativi, agiscono da «marca di confine sintagmatico»<sup>18</sup>; il punto e virgola separa «unità coordinate complesse» e giustapposte<sup>19</sup>.

Quanto all'articolazione sintattica, nell'adottare i termini «frase» o «frase semplice» e «periodo», si precisa che con i primi si intende la «minima unità sintattica» a sé stante anche ellittica del predicato ma «non reggente»; con l'ultimo ci si riferisce all'«unità sintattica costituita da una sola sovraordinata e

<sup>15</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, UTET, Torino 1991, p. 76.

<sup>16</sup> S. BATTAGLIA, V. PERNICONE, *La grammatica italiana*, Loescher, Torino 1977, p. 70.

<sup>17</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1593.

<sup>18</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Editori Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 75-76. L'autrice osserva: «È una funzione forte, nonostante la brevità che tradizionalmente si attribuisce alla [...] virgola: [...] in primo luogo quando isola un vocativo e blocca la lettura di questo come soggetto».

<sup>19</sup> L. SERIANNI, *Sul punto e virgola*, «Studi linguistici italiani», XXVII, 2, 2001, pp. 253-254. È utile la combinazione delle tipologie d'uso ai punti 1 e 3, in cui si legge che «il punto e virgola serve a separare unità coordinate complesse [...]. Segnala [...] la diversa tematizzazione di una frase giustapposta o coordinata».



dall'insieme delle sue subordinate». Altre precisazioni: «Predicati verbali che formano l'accumulo verbale sono stati considerati come una sola proposizione» poiché si tratta di «una pluralità riconducibile piuttosto all'enumerazione canonica con contiguità dei membri, alle volte dittologia, altre ripetizione anche di tre (o più) membri»<sup>20</sup>; la delimitazione dei periodi non è sempre data dal punto fermo.

La sintassi di *PREMESSA*, con costruzione ipotattica moderatamente articolata, corrisponde alla partizione strofica. Si individuano, infatti, otto strutture (due in ogni strofa), di cui cinque frasi semplici. Le altre tre comprendono le seguenti subordinate: relativa e modale-gerundiva dislocate fra le due quartine; relativa e modale-gerundiva nell'ultima terzina. Le sovraordinate nella seconda quartina e nella prima sono coordinate per asindeto, modalità fra le meno diffuse<sup>21</sup>. Il periodare segnala la divisione sfumata tra fronte e sirma, fra le quartine e al loro interno, e fra le terzine.

Quanto ai «tempi verbali, appartenenti al 'mondo commentativo'»<sup>22</sup>, essi si presentano omogeneamente al presente (indicativo, imperativo, congiuntivo esortativo) come precisa Bordin<sup>23</sup>.

01.2.b. *Unificatori frontali*. Oltre alla rima ipermetra contenuta in *dulcedini* e *albedini* (vv. 1 e 8), che appartengono al campo semantico del piacere e della gradevolezza, i polisemici *ingredienti* e *indici* (v. 8) riprendono, stabilendo una relazione sineddotica, *galatei* (ne confermano la normatività, come nelle ricette e nella composizione chimica dei medicinali) ed *enunciati* (v. 1): gli *indici* rappresentano indizi o segni, l'esito di *bollori* di tipo compositivo, di congiunzione dello *sparso*.

<sup>20</sup> N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, cit., pp. 22-24.

<sup>21</sup> Ivi, p. 77.

<sup>22</sup> E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova 1983, pp. 57-58.

<sup>23</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 114.

*Unificatori centrali.* I *bollori* (v. 8) si legano per antitesi, non violenta perché *modici* (v. 7), con *brezze* (v. 9). Termini afferenti entrambi alla percezione tattile, il secondo indica moderazione ed è connotato dalla sensazione di lenimento, mentre il primo evoca disagio, modica agitazione. La leggerezza delle *brezze* è anche quella, insieme a delicatezza, sottigliezza e precisione, espressa con i lemmi *ragna* e *filigrana* (v. 9), fra cui si stabilisce una relazione anagrammatica, parziale per il secondo. Essi dicono dell'opera del tessere, individuare sia pure in controtuce i tratti caratterizzanti dell'"altro".

*Connettori incipitari.* *Ragna* e *filigrana*, assonanti con *filmata* (v. 10) che rimanda alla trama visivo-sonora e ambigua, riprendendo *galatei* (norme statiche contro la lievità dell'azione di intreccio di fili) legano i due blocchi del sonetto.

*Connettori circolari.* *PREMESSA* raffigura la forma di un cerchio con la congiunzione delle sue estremità: prima parola *galatei* e ultima *arti*, specialmente la scrittura poetica. Altri nessi sono il sinonimico *egregio codice* (v. 2) e la ripresa in anadiplosi al verso successivo, nel quale *fronde e ombre* costituiscono la ricchezza, l'accumulo (anche di mistero e cupezza) di cui il *bosco-codice* è *pregno* e *abbonda*; ad essi corrispondono il prescrivere e il *secare* (v. 13): la regola ma anche l'alleggerimento, anticipato da *scorrere le redini, sciogliendo, svischiate* della seconda quartina, cui si uniscono la riduzione (*a te riduci/ segno te stesso*, vv. 13-14) della scrittura, l'indefinitezza di *ombre* e l'instabilità di *labili*.

Sulla partizione metrica e sulla struttura sintattica che ad essa corrisponde, agisce la forza unificante che tipi e fattori di coesione (considerati quasi soltanto quelli semantici) esercitano sugli elementi e sul complesso architettonico di *PREMESSA*.

01.3.a. L'esame, limitato alle parole autonome (fatta eccezione per i pronomi personali), coglie l'abbondanza dei nomi, il moderato uso dei verbi per la tendenza a nominalizzare, pochissimi aggettivi qualificativi, qualche avverbio e alcuni pronomi.

Nell'uso dei nomi e dei verbi Zanzotto ricorre con effetto di accumulo alla giustapposizione insistita, a coppie morfologiche

con asindeto, come *Galatei, sparsi enunciati, dulcedini* (v. 1) e *ingredienti, indici, albedini* (v. 8); in tutti gli altri casi con polisindeto: da *fronde e ombre* (v. 2), a *godì/ e abbondi e incombi* (vv. 3-4), *glomi e nodi* (v. 6), fino a *prescrivendo e secando* (v. 13). Una coppia dello stesso tipo dell'ultima, *intricando e sciogliendo* (v. 6), rimanda all'area semantica dell'indefinito, evitando le preposizioni che invece compaiono in *dello schivarsi e dell'inclinarsi* del titolo, indefiniti per eccellenza (usati poi con l'articolo al v. 11) la cui unione aumenta l'ambiguità.

Gli aggettivi qualificativi sono scarsi: se ne contano soltanto cinque<sup>24</sup>; tuttavia *sparsi, pregno, modici, labili* hanno la densità semantica dell'indistinzione del franto o sovrabbondante, ipersedimentato o riduttivo; *egregio* è spesso in senso valutativo.

Indeterminazione, vaghezza, incertezza del luogo e del modo promanano da *ovunque* (vv. 5 e 7) e *dubbiamente* (v. 10) connesso alla sonorità e visività del disegno poetico. Gli avverbi di negazione, inoltre, in posizione marcata all'inizio di ogni terzina, conferiscono prima senso «riduttivo» poi «imperativo»<sup>25</sup>.

Per ultimo, i pronomi personali. *PREMESSA* non contiene pronomi personali soggetto espliciti; nel titolo compaiono due forme pronominali atone enclitiche, *-si*, accorpate agli infiniti, che si ripropongono riferite alla seconda persona (v. 11) precedute dall'aggettivo pronominale *tuo*. Tre pronomi atoni di seconda persona singolare sono concentrati nell'ultima strofa, che è una continuazione della precedente anche da un punto di vista pronominale con il rinforzo di *tue*; un "tu" è soggetto implicito di *riduci*. L'unico pronome di forma tonica, *a voi* (v. 2), compensa l'ellissi in *lasciate ovunque scorrere, intricando e sciogliendo e svischiate*. Il voi è rivolto nella fronte al bosco-galateo-codice, mentre il tu nella sirma si rivolge alla scrittura poetica: una transizione dal voi come «generalizzazione di "tu", sia metaforica sia reale» o «*persona amplificata*», al tu o «*per-*

<sup>24</sup> La bassa occorrenza e l'alta varietà degli aggettivi sono osservate, per tutto GB, dallo studio di J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 21.

<sup>25</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 36.

*sona ristretta*»<sup>26</sup>. “Io” apparentemente è assente, ma «possiede una speciale [...] *correlazione di soggettività*»<sup>27</sup> con il tu, che «è necessariamente designato da “io” e non può essere pensato al di fuori di una situazione posta a partire da “io”»<sup>28</sup>. Anche nel discorso di *PREMESSA*, perciò, è necessario l’io di Zanzotto che enuncia rivolgendosi al voi-tu, sebbene non dica espressamente “io”. La sua presenza in situazione si avverte fin dalla quartina incipitaria, sia nell’ellissi del predicato della prima frase e della sovraordinata ridotta a *codice* (v. 3) sia nei puntini sospensivi.

01.3.b. Nel lessico si nota la mancanza, tranne che per *codice*, di ripetizione di vocaboli; si hanno invece varie riprese: sinonimiche, *galatei*, *codice*, *arti*, *glomi e nodi*; per contiguità, *boscofronde*, *enunciati-indici*, *penna-segno*; per opposizione, *dulcedini/putredini*, *intricando/sciogliendo* e *bollori/brezze*. Ne deriva un’evidente ricchezza lessicale, per la varietà dei vocaboli e per l’accostamento di registri e sottocodici diversi con vocabolari annessi. A proposito di ciò Welle parla di «centers of lexical energy»<sup>29</sup>; ma non sempre le parole sono attribuibili solo ad un vocabolario. *Codice*, infatti, appartiene alla linguistica come *enunciati* e *segno*, ma anche alla biologia; *putredini* rimanda al registro dotto e al sottocodice della biologia; *glomi* è termine dell’anatomia; *ingredienti* è polisemico, valido per ricette di cucina e per composizioni chimiche; *indici* è voce polivalente usata, p.e., in statistica, medicina e letteratura; *filmata* appartiene al linguaggio del cinema; *prescrivendo* attiene al vocabolario medico e del diritto; *pregno*, *ragna*, *rai*, *secando*, *dulcedini* e *albedini* sono vocaboli letterari, gli ultimi due anche latinismi. Caso

<sup>26</sup> É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 280-281.

<sup>27</sup> Ivi, p. 277.

<sup>28</sup> Ivi, p. 272.

<sup>29</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, pp. 40-41, 58. I centri sono cinque: il nesso «animal-vegetable-mineral»; i nessi tecnico-scientifici; le allusioni ai mass media e alla società; lo strato di termini iperletterari; le parole dialettali e straniere. In appendice, le schede degli ultimi quattro: ivi, pp. 123-130.

a sé nel testo costituisce *svischiate*, neo-formazione parasintetica che insieme a tante altre parole coinvolge il corpo attraverso i sensi: gusto (p.e. *dulcedini* e *ingredienti*), vista (p.e. *ombre*, *albedini*, *filmata*, *luci*, *rai* e *segno*), olfatto (*putredini*), tatto (p.e. *bollori* e *brezze*), udito (p.e. *filmata* ed *echi*).

Fra tutte queste parole combinate con quelle della lingua comune, si colgono spie o segnali più manifesti, frammenti e prelievi dello e dall'ipotesto della tradizione letteraria, soprattutto di Petrarca ma anche di Dante: già *sparsi enunciati*, («stilema-fossile»)<sup>30</sup> riprende *rime sparse* del sonetto incipitario del *RVF*. Riferimenti intertestuali e riprese letterarie sono stati oggetto di indagine di Bordin (in particolare, l'intertestualità interna)<sup>31</sup> e di Tassoni (soprattutto l'intertestualità esterna)<sup>32</sup>.

01.4. Si registrano occorrenze di figure retoriche di vario tipo: p.e. l'anadiplosi di *codice* (vv. 2-3); il parallelismo fra *lasciate ovunque* e *svischiate ovunque* (vv. 5 e 7), *intricando* e *sciogliendo* e *prescrivendo* e *secando* (vv. 6 e 13); l'anafora di *non* (vv. 9 e 12); l'accostamento sinestesico di *echi* e *luci*; la personificazione di *galatei-codice* e *penna-scrittura*. La figura portante è l'assimilazione analogica del bosco, concetto-cardine della fronte del sonetto, e della penna-scrittura, fulcro della sirma, mentre è prevalente e semanticamente pregnante l'antitesi-ossimoro. Se ne trovano, infatti, parecchie ricorrenze: *nascite* e *putredini*, anche se entrambi gli eventi sono implicati dalla vita; *intricando* e *sciogliendo*, espressioni del fare e disfare, comporre e ricomporre; *putredini/albedini*, contrastanti per il senso di malattia-cupezza-morte e quindi repellenza, e chiarore-sorgere-nascere e quindi attrazione; *schivarti/inchinarti*, che rappresentano da un lato rifiuto e allontanamento, dall'altro rispetto, omaggio e ricerca; *prescrivendo* e *secando*, in cui si fronteggiano l'imposizione e il divieto. In ogni caso, sia l'imporre *prescri-*

<sup>30</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, pp. 160-161. L'autore parla di «adattamento in senso aulico-prezioso» cui «contribuisce ancora uno stilema-fossile come l'aggettivo preposto al sostantivo».

<sup>31</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>32</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, pp. 33-40.

*vendo* sia l'impedire *secundo* richiamano la normatività; insieme stabiliscono un nesso chiasmico con *schivarti/inchinarti*: allontanamento sinonimo di taglio; inchino di accettazione dell'ordine.

01.5. *PREMESSA* (*Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi*) è un titolo composito per le indicazioni metalinguistiche e contenutistiche. Esso in parte rientra fra i titoli metrici «extracontenutistici [...] che definiscono la specie metrica del componimento», cui “premesse” aggiunge la segnalazione del carattere introduttivo di *Ipersonetto*; in parte rientra nella categoria dei «titoli propriamente contenutistici, che sintetizzano variamente il tema del testo, la sua occasione, o ne indicano il ‘protagonista’»<sup>33</sup>; inoltre si rileva l'uso delle parentesi. Osservazioni in linea di massima estensibili a tutti i titoli dei testi all'interno della silloge; come lo è l'accento sulla «coppia sindetica nei sommari alle sezioni dell'*Ipersonetto*»<sup>34</sup>. Le azioni sostantivate (impersonali nel titolo, come si coglie dal *-si*) si personalizzano assumendo come soggetto prima voi-galateo-bosco e poi tu-penna-arte. L'enunciazione di Zanzotto è rivolta alla norma parlando della norma; perciò si distingue per la «qualità autoriflessiva»<sup>35</sup> dell'io implicito che «dà indicazioni al lettore sulle strade che percorrono le isotopie semantiche», come avviene nelle «poesie di poetica», consistenti in «una sintetica rappresentazione dei costituenti fondamentali dell'architettura semantica e compositiva del libro»<sup>36</sup>, il *Galateo in Bosco*. Galatei e bosco dominano le quartine con l'essere eccedenti, intricati sbrogliati di nuovo intricati, come può esserlo il codice in generale, e in particolare il canone poetico, richiamato in apertura da *galatei*. Il Poeta, nelle note, fa esplicito riferimento al *Galateo* di Giovanni della

<sup>33</sup> P.V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, cit., p. 5.

<sup>34</sup> R. MANICA, *L'anima verbale. Schede per Zanzotto*, in *Discorsi interminabili*, Altri Termini, Napoli 1987, p. 68.

<sup>35</sup> M. MANOTTA, *La tentazione della quadratura del cerchio. «Il Galateo in bosco» di Andrea Zanzotto*, «Il Piccolo Hans», XIX, 74, estate 1992, p. 135.

<sup>36</sup> E. TESTA, *op. cit.*, pp. 96-97.

Casa enucleando aspetti essenziali del libro e temi fondanti di *PREMESSA* all'inizio dell'autocommento<sup>37</sup>.

Nelle terzine, al codice del bosco si collega il codice della scrittura sul bosco che dovrebbe rapportarsi alla tradizione in parte seguendo le norme, ossia riconoscendo la «norma come fatto categoriale»<sup>38</sup>, in parte tagliandole o modificandole, vale a dire che dovrebbe allentare le redini e *svischiare ovunque forze e glorie*. Per questo, «il *Galateo* è scrittura»<sup>39</sup>, *segno* che parla di se stesso e dell'arte di fare poesia.

01.6. *PREMESSA* è un componimento in cui Zanzotto riflettendo e argomentando sulla scrittura e sul suo codice, bosco da osservare e vivere ma anche da sfrondare, adotta il modo allocutivo, un dialogo a distanza-monologo. Ricorre in essa il vocativo, con una costanza che «e-voca verso l'altro nella parola»<sup>40</sup>; il «perenne vocativo che preme»<sup>41</sup>. Zanzotto si rivolge con il *voi* a *galatei* e con il «tu» alla *penna-arte*, personificandoli con i pronomi di «persona»<sup>42</sup> e includendovi il codice petrarchesco<sup>43</sup>. Codice petrarchesco nel lessico (p.e. *egregio codice*), nella struttura metrica e nelle rime, definite «preziose»<sup>44</sup>. Al ritmo piuttosto lento (corrispondente alla pensosità argomentativa) degli endecasillabi quasi tutti *a maggiore*, concorrono insieme

<sup>37</sup> GB, Note, p. 643: «Galateo in Bosco [...]: le esilissime regole che mantengono simbiosi e convivenze, e i reticoli del simbolico [...]: librati come ragnatele o sepolti, velati come filigrane sopra/dentro quel bollire di prepotenze che è la realtà. Specialmente i sonetti si rapportano a queste improbabili formulazioni di codici e sottocodici entro ciò che non è in alcun modo codificabile».

<sup>38</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 107.

<sup>39</sup> R. MANICA, *op. cit.*, p. 68.

<sup>40</sup> G.M. VILLALTA, *La Costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto: «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni», «Idioma»*, Guerrini e Associati, Milano 1992, p. 120.

<sup>41</sup> M. FORTI, *Un «Galateo» per Andrea Zanzotto, e altro*, «Nuova Antologia», 2003, Luglio-Settembre 1997, p. 186.

<sup>42</sup> É. BENVENISTE, *op. cit.*, pp. 273-274. L'autore distingue «egli»: «La «terza persona» non è una «persona» [...], la persona appartiene solo alle posizioni «io» e «tu». La terza persona [...] è la forma non personale».

<sup>43</sup> Cfr. J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 80: «Zanzotto begins the opening sonnet by personifying various codes, among which he includes the Petrarchan code».

<sup>44</sup> G. NUvoli, *op. cit.*, p. 109.

all'ipermetria e nonostante la frammentazione sintattica i punti-ni, gli enjambement, i frequenti incontri vocalici intra- e interlessematici.

Nella "filigrana" del testo si scoprono trame del significante che creano, con le proprie coloriture, insistenze sui concetti portanti. Fra le allitterazioni, BO e CO, p.e., ricorrono quasi solo nella prima strofa iterando suoni della parola *bosco*, con effetto di ispessimento e diffusione della sensazione di oscurità e di eccedenza<sup>45</sup>; e di *codice*, i cui suoni DI, invece, attraversano massivamente la fronte con la rigidità di ciò che è convenzionale e annodato. Un rafforzamento è operato dall'altrettanto cospicua presenza di DE, insieme alla dentale sorda.

Più coesive delle terzine sono le allitterazioni CHI contenute nel tema del sonetto, *schivarsi/ti-inchinarsi/ti*. Esse tornano nella prima terzina sintetizzando il rapporto della poesia zanzottiana con la tradizione, il quale si esprime con un lavoro di filatura e tramatura-tessitura dopo il taglio, l'alleggerimento<sup>46</sup> per la produzione di FILigrana FILmata, quasi il fruscio di qualcosa di sfuggente, marcato da ES-SE, gli stessi suoni di SECando, che anticipano *labili* espandendo il senso di instabilità e inconsistenza della poesia segno di se stessa. Il disegno, l'arte della scrittura si esplica anche nell'accurata disposizione in sequenze delle vocali, di cui si hanno nel testo varie manifestazioni: iterazione, parallelismo e specularità.

Dall'esame della sintassi emerge il fenomeno per cui a minore articolazione, frammentazione, tendenza alla nominalizzazione, corrisponde maggior forza dei connettori, soprattutto semantici, nei luoghi metrici rilevanti, da cui la continuità e circolarità del discorso, benché esso verta sul reale instabile e contraddittorio. Caratteristiche marcate sul piano del lessico da «costellazioni semantiche» in relazione di «disgiunzione»<sup>47</sup>, le

<sup>45</sup> Per le coloriture di suono cui si collegano sensazioni, cfr. M. DELLA CASA, *Leggere e scrivere poesia*, La Scuola, Brescia 1989.

<sup>46</sup> Cfr. M. FORTI, *op. cit.*, p. 190. Il critico riconosce «la superiore capacità di Zanzotto» nel «rifarsi a un modello disertato da secoli, senza perdere una stilla dei significati tutti propri che informano i significanti del suo libro».

<sup>47</sup> E. TESTA, *op. cit.*, p. 26.



quali implicano «una coscienza ossimorica» da cui «la trilogia è attraversata per intero»<sup>48</sup>. La coscienza ossimorica, che combina il reale con il sentire personale e la simbolicità, in anni successivi denuncia la degradazione del bosco<sup>49</sup>. Il sonetto introduttivo è cosparso di vocaboli, nomi e verbi, dei quali l'uno sembra incompatibile con l'altro ed annullarlo. Esempi: *dulcedini/putredini; intricando/sciogliendo; bollori/brezze; schivarti/inchinarti; prescrivendo/secando*. Le ultime due coppie formano un chiasmo semantico a distanza, iterando l'antitesi fra distacco-taglio-liberazione e rispetto della convenzione. Il contrasto è segnato dal plurilinguismo, prova dei vasti interessi di Zanzotto, tra cui le discipline scientifiche: tutto converge in una scrittura che addensa strutture tradizionali e tratti originali sperimentali. Ne risulta «un dispositivo semiotico entro il quale la Norma è assunta come regola per essere distorta e tradita»<sup>50</sup>.

Dietro la scrittura, soggetto inespreso dello scrivere, c'è Zanzotto, il «poeta-‘ragno’ che si accinge a tessere la sua tela [...] all'insegna della leggerezza e della libertà»<sup>51</sup>, ma con puntuale attenzione alla circolarità del discorso. *PREMESSA* si chiude a cerchio con *POSTILLA*, ma il filo della sua tela è annodato anche con il contiguo I (*Sonetto di grifi ife e fili*)<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> N. LORENZINI, *Una trilogia tra senso e suono*, in *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 203.

<sup>49</sup> *Silenzio a strati e strami/ sul bosco lontano, ahì lontano in ogni direzione/ via via vaporato da particolarità/ uniche di abbandoni, di persistenze, umili -/ [...] / trash di presenza e d'immanenza/ [...] / BOSCO MONTELLO FICTIO: Svr, POSTREMI LUOGHI DEL "GALATEO IN BOSCO"*, pp. 57-58. L'ultima espressione è ripresa con una variazione in *acidi after-hours/ di ossari e discoteche DISCO MONTELLO FICTIO: Svr, (After Hours)*, p. 62.

<sup>50</sup> L. TASSONI, *Ipersonetto. Dagli ipotesti al discorso*, cit., p. 26.

<sup>51</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 125.

<sup>52</sup> Cfr. L. TASSONI, *Conclusioni*, in A. Zanzotto, *Ipersonetto*, cit., p. 145: «C'è anche un anello di congiunzione [...] nei nodi del sonetto introduttivo che [...] sono come i fili del sonetto I».



## 02. I (*Sonetto di grifi ife e fili*)

02.1.a. Dallo schema ABBA ABBA CDE DCE si evince che i versi della sestina appartengono al tipo di sonetto che Beltrami esemplifica citando il XII di Cavalcanti<sup>1</sup>. Si coglie anche la suggestione di coppie del rimario dantesco, la prima delle quali declinata da Zanzotto al plurale: *schifo: grifo, sottili: fili, forme: norme*<sup>2</sup>. Le rime sono marcate dall'identità delle vocali rilevabili in fronte e sirma: la /i/ assuona nell'ottava determinando un «incontrastato dominio», non intaccato dalla /o/ degli eccedenti *scientifico* e *mirifico* (vv. 5 e 8) che stabiliscono episinalefe con i vv. 6 e 9; la /o/ e la /e/ assuonano nella sestina<sup>3</sup>. Inoltre, nelle quartine le vocali in nona sede (tranne ai vv. 4 e 6) sono /e/ (vv. 1, 2, 3 e 5) oppure /i/ (vv. 7 e 8). Se ne deduce la scelta di fonemi marcati dall'acutezza, distintiva delle «vocali chiuse e anteriori, come *i* ed *e* [...] sentite come più alte, più chiare e più piccole di quelle posteriori»<sup>4</sup>. Falchetta si riferisce all'insistenza di /i/ quando scrive che il sonetto I è «assai vicino nel senso della ricerca di una sonorità che esprima gli *zirlui di principi di Pericoli d'incendi*»<sup>5</sup>. Nelle terzine invece domina la «tonalità assai più cupa» della /o/<sup>6</sup>, vocale posteriore usata nella posizione medio-alta [o] (*fronde*) e medio-bassa e aperta [ɔ]<sup>7</sup> (*morte*).

Dall'esame della costruzione metrica emerge una lieve prevalenza degli endecasillabi *a minore* (i vv. 2 e 6 hanno accentazione ambigua) tra cui i vv. 7 e 9 di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, modulo dotato di

<sup>1</sup> P.G. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 279.

<sup>2</sup> Nell'ordine: *Inf.*, XXXI, 122:126; *Purg.*, VI, 142:144; *Inf.*, XXV, 101:103.

<sup>3</sup> Cfr. M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>4</sup> M. DELLA CASA, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>5</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 136. Cfr. GB, *Pericoli d'incendi*, p. 573: *Zirlui di principi/ un qualche suonol/ passato a crivello babil/ di chicchi/ alberi indizi-alberi là e qual sèmil/ chicchi a picco nel cavo.*

<sup>6</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 137.

<sup>7</sup> Ci si riferisce alle posizioni della lingua, di un punto centrale del suo dorso, nel cavo orale, il cui insieme «nell'articolazione di foni vocalici ha approssimativamente l'aspetto di un quadrilatero [...], di forma trapezoidale, detto per questa ragione *trapezio vocalico*», e in tal modo rappresentato. Cfr. F.A. LEONI, P. MATURI, *Manuale di fonetica. Nuova edizione*, Carocci, Roma 2002, pp. 45-47.

notevole forza ritmica<sup>8</sup> e marcato rispetto a 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, di impiego ridotto da Petrarca in poi. Il ritmo di qualche verso risulta particolarmente addensato, soprattutto del v. 10 (24-57-810) per le tre sinalefi che producono ictus ribattuti, attestati anche ai vv. 4 (7-8), 6 (3-4) e 14 (6-7)<sup>9</sup>. Numerosi gli enjambement, a partire dai vv. 1-2 fino a 13-14 (p.e. *i fili/ di nervi spenti*, vv. 3-4; *le immonde/ fauci*, vv. 12-13): una successione di collegamenti interversali che coinvolgono nella loro interezza la quartina incipitaria e la terzina explicitaria, creando «pause agrammaticali espressive»<sup>10</sup>. Nella quartina «il legame fra i due elementi del sirrema inarcato» è rinsaldato da «una somiglianza di ordine fonico»<sup>11</sup>: la vocale accentata nelle due parti è sempre /i/ o /i-e/. Sul ritmo inoltre agiscono gli «sdrucchioli in clausola», *scientifico* e *mirifico*, che rappresentano «uno scarto dal petrarchismo ortodosso»<sup>12</sup>. Influiscono come fattori di variazione anche l'accentazione rarefatta dei vv. 8 (4810), 12 (3610) e 13 (1610) – caso in cui si succedono quattro sillabe atone contigue – e altre cadute di ictus in prima sede: oltre al v. 13, se ne individuano ai vv. 2<sup>13</sup> e 9, il cui incipit, *onde*, è messo in rilievo dalla virgola successiva.

02.1.b. Le allitterazioni più marcate sono T/D-R-E (l'affiancamento della vibrante /r/ alle dentali sorda/sonora dipende dalla compresenza, già al v. 1, in *traessi* e in *terra*) con 34 combinazioni di due o tre suoni (anche quattro nel caso di geminazioni) in altrettante parole; M/N-I (caratteristica comune

<sup>8</sup> M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., p. 540.

<sup>9</sup> A. PINCHERA, *La metrica*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 81. La «ribattuta di accenti, quando cade su parole 'piene', di qualche spessore semantico all'interno del discorso, e finché l'effetto non è sciupato dall'automatismo è in grado di avere una notevole rilevanza stilistica».

<sup>10</sup> I. FÓNAGY, *Le lettere vive in poesia*, «Il piccolo Hans», 53, 1987, p. 56.

<sup>11</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, M. Pacini Fazi, Lucca 1997, p. 128.

<sup>12</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 229.

<sup>13</sup> La segnalazione per i vv. 2 e 13 si trova anche in L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 42.

la nasalità delle consonanti) con 18 occorrenze, di cui sette nella quartina incipitaria, anche in sequenze plurime nel medesimo lemma fino alla completa costituzione, come in *minimi*; F/V-L-I (si associa nell'indagine il suono /l/ per la sua presenza in *fili*, uno dei tre lemmi tematici del titolo) con 30 iterazioni (titolo compreso) in qualche caso di fonemi singoli, contigui ad altri del gruppo, o isolati limitatamente alle fricative /f-v/. Effetti consistenti produce la varietà di assonanze: I-I, che investe la fronte nelle sue rime esterne con l'aggiunta di *corimbi* e *dirci* (vv. 10 e 11); I-E, con 7 riprese, una sola nella sirma, *dive* (v. 10); O-E, comune alle rime C, D, E, a *voglie* e *come* (v. 4), *onde*, che con *morte* rende assonanti avvio e conclusione del v. 9, *ombre*, connessa in orizzontale con *fronde* (v. 10) e in verticale con il reticolo di parole esterne ed interne.

02.1.c. I nessi vocalici fra parole ammontano a 16, sei dei quali costituiti da raggruppamenti senza soluzione di continuità (vv. 1 e 2) che interessano quattro e tre vocali. Essi sono presenti nella maggior parte dei versi; ma più numerosi, tre, si trovano ai vv. 2, *minimI E In [...] IE IfE E I fili*, e 10, *corimbi A greggiA, Ombre divE, Erme fronde*. Con qualche giunzione si formano figure metriche notevoli, come «le sinalefi petrarchistiche al v. 10 e quella forzata e iperclassicista al v. 1 (*terra-io-in*)»<sup>14</sup>. I 14 IL attestano dittonghi e iati in nove versi, alcuni con una maggiore concentrazione: due (vv. 1, 9 e 13); addirittura tre, *lincee linee traessi* (v. 7) da cui è più marcato l'effetto di rallentamento.

Un rilievo ulteriore è inerente agli EV che si attuano fra i vv. 5-6 e 8-9, *scientificO/ E al di là* e *mirificO/ Onde*; in entrambe le coppie si pratica l'episinalefe.

02.1.d. Le sequenze di vocali in iterazione, parallelismo e specularità raggruppano da quattro o cinque fonemi (vv. 6, 8 e 13) a undici (v. 3) dove tutte le vocali sillabiche, soltanto /i-e/, sono in iterazione sintagmatica o isofonica.

<sup>14</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1593.

Esempi.

E al di là d'esso in viste più sottili,  
 a i A E i I e U o I i  
 ───────────✕──────────

v. 6: specularità continua.

per consegnare il galateo mirifico  
 e o e A i a a E i I i o  
 ───────────→      ←──────────

v. 8: specularità discontinua.

rovesciati gli stomaci, le immonde  
 o e A i i O a i i O e  
 ────      ───────────      ───────────      ────

v. 12: parallelismo polarizzato e parallelismo ravvicinato.

di nervi spenti, i sedimenti vili  
 i E i E i e i E i I i  
 . : . : . : . : . . .

v. 3: iterazione sintagmatica bifonica quadrimembre e iterazione isofonica.

02.2.a L'unico punto compare in chiusura. Nessun segno di interpunzione nel passaggio dalla fronte alla sirma, che sono dunque sintatticamente continue; invece, la prima quartina termina con il punto e virgola e la prima terzina con i due punti, che dividono anche il v. 14. Pochi segni nei segmenti più interni: due virgole nell'ottava e nella terzina explicitaria; quattro nella prima terzina ai vv. 9 e 10, compreso fra lineette con funzione epletiva.

L'articolazione sintattica è abbastanza corrispondente alla partizione metrica soltanto nelle strofe incipitaria ed explicitaria: si è di fronte ad una strutturazione con «un'enfasi sintattico-intonativa, edificata per complesse architetture ipotattiche», in questo sonetto «sorretto da un unico lungo periodo, in cui la proposizione principale scivola al v. 12»<sup>15</sup>. Nel dettaglio

<sup>15</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, pp. 167-168.

dell'analisi, i primi quattro versi formano una frase semplice ot-tativa; nel periodo dei sette versi successivi si conta una sovra-ordinata anticipata da una subordinata con gerundio strumentale e seguita da una concatenazione gerarchica di finali (la prima implicita, la seconda esplicita, la terza implicita di terzo grado); la finale esplicita è incisa dai sintagmi in posizione parentetica al v. 10<sup>16</sup>, assimilabile all'«antico e ben collaudato tecnicismo» dei «cosiddetti versi 'oloasindetici'»<sup>17</sup>. Nell'ultima strofa, una frase nominale con enumerazione prolettica e una frase nomina-le conclusiva.

Per i tempi verbali, si accoglie l'osservazione di Bordin sui due imperfetti congiuntivi riferibili all'attualità dell'io scrivente e quindi con valore commentativo<sup>18</sup>, considerando per altro che «nei confronti dell'atteggiamento linguistico e del rilievo narra-tivo il congiuntivo è indifferente»<sup>19</sup>. Tali voci all'imperfetto, espressioni di un desiderio con scarse possibilità di realizzazio-ne, sono rapportabili alla temporizzazione al presente sottesa ad *ecco*. *Risorgeste* effettua una transizione al passato, interponen-do elementi di narratività, anche se «l'isotopia cronologica si precisa in un'«ostensione» del presente quale tempo fondamen-tale»<sup>20</sup>.

02.2.b. *Unificatori frontali*. Alla compattezza delle quartine che le punte di verso dimostrano anche con l'assonanza in /i/ di A e B, contribuisce l'aggiunta di un fonema: -RIFI di gRIFI e *mi-RIFIco* (vv. 1 e 8) è una rima ricca. Sui piani lessicale, sintattico

<sup>16</sup> La «parentesi» è «un luogo sintattico [...] delimitato» per «porzioni testuali» con «peculiari proprietà sintattiche e retorico-funzionali»; la si interpreta «come “concetto topologico”» e «indizio di una strategia retorico-stilistica». Cfr. L. CIGNETTI, *La [pro]posizione parentetica: criteri di riconoscimento e proprietà retorico-testuali*, «Studi di grammatica italiana», XX, 2001, pp. 73-74 e 80.

<sup>17</sup> A. PINCHERA, *op. cit.*, p. 80 e nota 3. Sono definiti «versi 'oloasindetici' quelli interamente formati da una serie di vocaboli omologhi per funzione sintattica».

<sup>18</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 116.

<sup>19</sup> H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, a cura di M.P. La Valva, Il Mulino, Bologna 1978, p. 321. Lo studioso, occupandosi del «tempo col suo sistema combinatorio entro i limiti del testo», giunge alla conclusione che «nel francese moder-no anche il congiuntivo è semifinito». Ivi, pp. 318 e 320.

<sup>20</sup> E. TESTA, *op. cit.*, p. 58.

e fonico, è coesivo anche *traessi*, che avvia il sonetto e ritorna al v. 7, contrastando lo stacco fra le quartine<sup>21</sup>.

*Unificatori centrali.* L'eccedenza sillabica di *mirifico* attiva con il fenomeno dell'episinalefe il collegamento fra i vv. 8 e 9, in continuum anche sintattico. Sul versante lessicale intervengono *galateo mirifico* (v. 8) e *minuzie riarse da morte* (v. 9), con l'antitesi di nomi e aggettivi: l'importanza del *galateo* contrasta con le *minuzie*, la meraviglia si oppone a secchezza e morte.

*Connettori incipitari.* I collegamenti si trovano ai vv. 1-2 e 9-10. Il primo è il nesso fonico, quasi anagramma, fra *traessi* (v. 1) e *riarse* (v. 9); il secondo si stabilisce fra *minimi* (v. 2) e *minuzie* (v. 9) che condividono i tre fonemi iniziali e appartengono al campo semantico della pochezza. Il terzo coinvolge i versi successivi entro il sistema della vegetazione: *le ife* in connessione con *i fili*; la terna *corimbi, ombre, fronde*.

*Connettori circolari.* L'incipit e l'explicit del sonetto saldano l'azione di ricerca, *traessi* [...] *in mille grifi* (v. 1) e *in unghie* (v. 2), con il risultato sintetizzato in *ecco le norme* in rovina, preceduto da *fauci divaricate* (palese il richiamo a *grifi*) e da *la coorte/ dei denti diroccata* (vv. 13 e 14).

02.3.a. Il dominio è dei sostantivi, seguiti a distanza dagli aggettivi, in quantità però notevolmente superiore (compresi alcuni participi aggettivali) rispetto a *PREMESSA*.

Rari i verbi di modo finito, uno per strofa nelle prime tre, *traessi* in quelle della fronte, *risorgeste* nella terza; poche le forme implicite, che vanno dal gerundio *manovrando* (v. 5) agli infiniti *congegnare* (v. 8) e *dirci* (v. 11), predicati di proposizioni finali, ai participi passati (*rovesciati, divaricate* e *diroccata*) tutti nella terzina explicitaria, in cui sono le uniche presenze verbali, mantenendo la «natura bifronte» in costrutti «nominali con valore modale-descrittivo»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 42.

<sup>22</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., pp. 481-483.



Soggetti dei participi sono soltanto nomi; invece, pronomi personali degli altri verbi: “io”, espresso e posposto alla prima occorrenza di *traessi*, sottinteso al gerundio, agli infiniti presenti e all’iterazione di *traessi*; “voi”, sottinteso a *risorgeste* (v. 11). All’auto-enunciazione dell’“io” che investe di sé l’ottava del sonetto, è complementare la seconda persona plurale, un insieme di “tu” con-vocati nella sestina di fronte a “noi” che la particella enclitica in *dirci* immette nel rapporto personale. Un “noi” costituito dalla presenza dell’“io” che non rinuncia all’individualità<sup>23</sup>, pur con le sue relazioni pronominali.

L’io poetico è un *io* del tutto particolare, che si rovescia facilmente in *tu*, nel caso in cui uno si metta a parlare di sé stesso. Pur apparendo solo autobiografico, individuato, preciso, quest’*io* proviene, nella sua energia, da ben più ‘sotto’. Io lo vedo come una sorta di «ardore iniziale», che per permettersi un massimo di precisione si trasforma in *persona*, cioè in «maschera». Ma quest’*io* non è mai, completamente, nemmeno *persona*: in realtà proviene dal fondo, resta legato a un abisso. L’io è *costretto* a chiamarsi *io*, è anzi un *noi*, forse addirittura più di un noi. L’intera natura, da ultimo, si esprime in un vocabolo unico: «natura», appunto<sup>24</sup>.

Altro pronome complemento contenuto in *al di là d’esso* aggiunge la “non persona” *occhial scientifico*.

I nomi sono utilizzati, fin dal titolo con *grifi ife e fili*, in enumerazioni di due-tre membri, p.e. *le ife e i fili* (v. 2), *e nomi e forme* (v. 11), espressione senza l’articolo come si verifica nel titolo, in *di nervi spenti* (v. 3) e *da lincee linee* (v. 7). Si susseguono e si combinano nomi concreti e nomi astratti, come *grifi* e *occhial* da un lato, *schifi* e *stili* dall’altro; ma non si distingue

<sup>23</sup> É. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 278. Vi si legge: «L’unicità e la soggettività inerenti all’io contraddicono la possibilità di una pluralizzazione. Non si possono avere più “io” concepiti dallo stesso “io” che parla, per il fatto che “noi” non è una moltiplicazione di oggetti identici, bensì un *congiungimento* tra l’“io” e il “non-io” [...], dove i componenti non si equivalgono: in “noi” è sempre “io” che predomina». E ancora: l’“io” sostituito dal plurale diventa «*dilatato* oltre la persona in senso stretto, accresciuto e nello stesso tempo con dei contorni vaghi. [...] Da un lato, con “noi” l’“io” si amplia in una persona più massiccia, più solenne e meno definita; è il “noi” maiestatico. Dall’altro, l’uso di “noi” smorza l’affermazione troppo decisa di “io” in un’espressione più larga e diffusa». Ivi, p. 280.

<sup>24</sup> A. ZANZOTTO, *Intervista ad Andrea Zanzotto*, cit., p. 455.

sempre nettamente ciò che è determinato dal contrario. Anzi, l'ambiguità di parole come *grifi* concorre all'indefinitezza di altre, come *voglie*, *minuzie* e *ombre*.

Gli aggettivi sono quasi tutti qualificativi, sia di valutazioni morali, p.e. *birbe* (v. 2), *vili* (v. 3) e *immonde* (v. 12), sia di una relazione come *scientifico* sia di una grandezza, p.e. *sottili* (v. 6) e *minimi*. Gli ultimi due, in particolare, incrementano l'effetto di indeterminatezza dei nomi; funzione attribuibile anche all'aggettivo *mille* (v. 1): benché si tratti di un numerale cardinale, esso indica una quantità indefinitamente grande. Infine, si nota l'uso aggettivale di *a greggia* (v. 10) per il molteplice indistinto.

02.3.b. Zanzotto ricorre in più occasioni a ripetizioni lessicali: i vv. 1 e 2 propongono a ridosso gli stessi sostantivi del titolo, *grifi*, *ife* e *fili*, in serie allitterativa; l'incipitario *traessi* ritorna al v. 7; la riduttività di *minimi* si lega con *minuzie*. Diffuse anche le connessioni sinonimiche o para-sinonimiche, p.e. *ife*, *fili*, *nervi* e *linee*, che combinano nel discorso mondo vegetale, animale e, sotteso all'ultimo lemma, mondo della poesia. Attraverso e dentro di essi si compie il lavoro di scavo profondo e poi di analisi al microscopio, necessaria per la sottigliezza degli elementi da studiare, tanto più se caratterizzati da mancanza di vita, *nervi spenti* o *minuzie riarse da morte*.

Alla lente dell'occhiale si collegano semanticamente *viste più sottili* e *lincee*, che insistono sulla percezione visiva, mentre *unghie* e *manovrando* attengono al tatto. Sensi con cui l'"io" aggredisce la realtà, come lo fa con strumenti più violenti connessi alla masticazione e al gusto/dis-gusto che se ne può trarre (*voglie così come schifi*): si tratta di *fauci*, *denti*, sia pure in condizione di rovina, e *stomaci*. Le fauci potrebbero essere del *grifo*<sup>25</sup>, muso di porco abituato a cibarsi di e nella sporcizia. I *denti* nella *coorte diroccata* sono quelli usurati di una bocca umana, dell'io, tanto più che sono cibo sia il materiale organico

<sup>25</sup> Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1593; L. TASSONI, Commento, cit., p. 43. I due studiosi propongono per *grifi* i significati di muso di porco o di rete da pesca.

sia il testo: da un lato si pongono *i sedimenti vili/ del rito* (vv. 3-4), dall'altro, gli *stili* e il *galateo mirifico* da *congegnare*, (vv. 7, 8), *nomi e forme*<sup>26</sup>, *le norme*.

Il lessico appartiene al registro comune e a quello letterario, attestato da *invitto* e dall'apocopato *occhial*<sup>27</sup> (v. 5); *mirifico*, «designante una situazione di meraviglia paradossale» perché «il meraviglioso nasce anche dallo schifoso»<sup>28</sup>; *erme* (v. 10), arcaismo letterario; *greggia*, tessera di una «criptocitazione petrarchesca»<sup>29</sup> e poetismo<sup>30</sup>. Zanzotto attinge al vocabolario della botanica per *ife*, *corimbi* e *fronde*, quali sineddochi del bosco; della geologia per *sedimenti*; linguistico, p.e. per *stili*, *nomi e norme*; militare per *coorte*.

Una nota a sé si riserva a *ombre*, lemma del campo semantico del bosco e sottobosco anche per la sua collocazione fra *corimbi* e *fronde*. Esso ha valenza polisemica, allusivo-evocativa: prospetta, oltre alla sagoma proiettata degli alberi, anche un vago “altro”, probabilmente comprensivo di fantasmi letterari suggeriti da *dive*.

02.4. È opportuno richiamare la serie paronomastica, *ife, fili e vili* e l'effetto di scarto nella contiguità di *lincee linee*. Tale sintagma è parte di una delle costruzioni rette da *traessi* (*traessi dalla terra e lincee linee traessi*) disposte a chiasmo, come i segmenti, con l'aggiunta di un aggettivo, *rovesciati gli stomaci, le immonde/ fauci divaricate* (vv. 12-13).

<sup>26</sup> Cfr. PrC, *Infanzie, poesia, scuoletta*, p. 1164. «La storia dell'appropriazione dei nomi [...] è consustanziale alla storia di ciascun individuo e alla storia della figura che il mondo viene ad assumere per ogni singolo».

<sup>27</sup> Cfr. E. ESPOSITO, *Il sonetto*, in *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 157: il verso *manovrando l'invitto occhial scientifico* è «calco settecentesco».

<sup>28</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 44.

<sup>29</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 157. La definizione vale per l'intero inciso al v. 10.

<sup>30</sup> «Dei numerosi metaplasmi di declinazione [...], sono pochi quelli che hanno titolo per figurare nel novero dei poetismi». *Greggia* «con passaggio dalla 3ª alla 1ª declinazione [...] è assai diffusa fino al primo Novecento»: L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2001, pp. 141-143.

Nell'enumerazione per polisindeto al v. 10, è costruita una sorta di specularità polarizzata di figure retoriche con *corimbi a greggia* da un lato ed *erme fronde* dall'altro, che ne formano due di diverso tipo: un chiasmo; l'antitesi fra *a greggia* ed *erme*, che oppongono il tutto alla parte. Inoltre, *erme fronde* forma un ulteriore chiasmo con *ombre dive*.

Il sintagma *in mille grifi minimi* è un concentrato di effetti fono-semantici: alle allitterazioni, soprattutto degli aggettivi, si associano l'iperbole, ad esaltazione della molteplicità, con *mille* e l'antitesi fra l'entità numerica e le dimensioni *minime*. Si oppongono anche *voglie* e *schifi* (v. 4), ma *così come* sembra renderli indistinguibili. Fra le metafore ha abbastanza rilievo *coorte*, in relazione con la forza militare; poi, due connessioni per affinità semantica: una costruita con *lincee*, che allude alla potenza visiva; l'altra, *occhial scientifico*, sempre nell'ambito visivo, non solo e non tanto fisico quanto piuttosto degli strumenti dell'intelligenza, anche emotiva e poetica<sup>31</sup>.

02.5. Il titolo, oltre al dato metapoetico sulla struttura metrica, contiene in parentesi i *fili*, di natura vegetale ma anche della logica e del discorso. Al lavoro minuzioso sulla lingua poetica occorrono sensibilità e acutezza di vista, a cominciare dal rinvenimento delle coordinate, degli *stili* su cui *congegnare* un complesso *mirifico* di regole, capace di generare e trasmettere meraviglia anche resuscitando *minuzie* da tracce del passato, con prelievi di *forme* e lessico, ma rinnovando con la forza dei *denti*. La "natura" che parla, *risorgeste per dirci*, sembra in contrasto con l'affermazione di Franco Rella: «La natura è muta, e

<sup>31</sup> La suggestione è connessa agli «esiti cognitivi di un processo di *desengagement* del principio di "realtà" [...]. L'occhio, [...] dopo aver contemplato tutti i "giardini dei sensi", ed essersi ritratto nello scrutinio del mondo creato dietro strumenti e meccanismi [...] si volge infine alle "vastità nude e vuote" del continente interno, dove il viaggio è più lungo e più esili le tracce»: C. OSSOLA, «Un oeil immense artificiel». *Il sogno 'pitoneale' della scrittura*, «Lettere Italiane», XXV, 4, ottobre-dicembre 1983, pp. 457-458. Lo studioso individua in Zanzotto «la volontà d'assorbire il cosmo nella "bolla fenomenica" dell'occhio (secondo l'*Ecloga* di Zanzotto)» e di percepire «da uno sguardo posto sotto la 'glossa'». Ivi, pp. 475-476.

in questo silenzio manifesta l'indicibile della conoscenza perduta che si esprimeva nel 'nome'»<sup>32</sup>.

Ultimo lemma del sonetto *le norme*. Tassoni ne sottolinea la pluralità e la contraddittorietà: «Se la norma è più d'una, [...] non c'è una norma ma un susseguirsi e forse confondersi di norme»<sup>33</sup>. Ma forse Zanzotto riflette sul dinamismo di un codice che in un processo continuo di assimilazione e accomodamento subisce emendamenti più o meno consistenti nelle sue articolazioni.

02.6. Zanzotto esprime il bisogno di trarre<sup>34</sup> dalla terra (usando gli organi del corpo umano, le *unghie* e i *denti* nelle prime fasi, poi l'*occhial scientifico* cui affida il potenziamento della capacità visivo-conoscitiva) la molteplicità di piccoli e microscopici elementi della natura, come i singoli aspetti, *forme* del *galateo* della scrittura poetica. Motta interpreta tale azione in modo abbastanza condivisibile: «Zanzotto definisce il suo impegno civile a scrivere per “*trarre* dalla terra” e restituire alla vita [...] ciò che è scomparso»<sup>35</sup>.

Il frugare, il “grufolare” come i *grifi* accomuna tutte le azioni in svolgimento e caratterizza la ricerca con le mani e con la bocca, poi con gli occhi, la cui capacità di penetrazione è amplificata dal microscopio. Zanzotto enuncia esplicitamente l'io indagatore in rapporto interlocutorio con il mondo vegetale-scritturale, il voi sottinteso rappresentato da *minuzie riarse da morte*, con la loro funzione di denominazione e regolazione, su cui è costruito il vocativo. Alle minuzie vegetali, animali, scritturali-regolative sono allacciati i rapporti della molteplicità, sia pure generica<sup>36</sup>, delle dimensioni anche microscopiche e della qualità negativa e/o positiva, rappresentata p.e. da *vili* e *immonde*, da *invitto* e *dive*. Vi si manifestano la *morte* e la vita o la rinascita; da cui *risorgeste*, che attua un'irruzione del passato nel

<sup>32</sup> F. RELLA, *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano 2001 (I ed. 1981), p. 9.

<sup>33</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 47.

<sup>34</sup> Tassoni segnala la «posizione privilegiata» dell'azione nell'incipit. Ivi, p. 43.

<sup>35</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 127.

<sup>36</sup> Per i «campi semici principali», cfr. L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 44.

presente. In questo contrasto, Zanzotto «guarda al microscopio le vicende mondane per aprire e abituare lo sguardo a ciò che vi è di più grande, a ogni maniera di vittoria della vita»<sup>37</sup>.

Il sonetto I, con struttura metrica tradizionale, ha sintassi e contenuto che non fanno individuare funzioni definite della fronte e della sirma (tranne il verso in explicit) al cui tessuto continuo si unisce l'apporto dei connettori forti; soprattutto quelli centrali, che oppongono *galateo mirifico* (l'aggettivo connota importanza, ricchezza, quasi sontuosità) a *minuzie*, attinenti al campo semantico della pochezza, innumerabilità, confondibilità.

Sul piano fonico-ritmico, all'agilità di /i/ in rima nell'ottava e nelle numerose occorrenze in altre sedi corrisponde poco lo schema accentuativo dei versi, anche con cinque ictus e qualche ribattuta; vi corrisponde di più il v. 8, veloce nonostante la sdrucchiola finale. Nell'insieme più rapido (a parte il v. 10, su cui cadono sei accenti con due scontri di arsi) il ritmo della sestina, con i vv. 12 e 13 dotati di tre soli ictus, il cui effetto è però attenuato dagli enjambement. Un ritmo, in ogni caso, caratterizzato da variazione e contrappunti. Sull'andamento del discorso incidono i rilievi sintattici dei numerosi chiasmi, le sottolineature foniche di allitterazioni e vocali. Particolare risalto assumono, a cominciare da *traessi dalla terra*, i fonemi dentali e la vibrante per la loro durezza e asprezza, simile a quella della terra e del lavoro di scavo. Ugualmente consistente è lo spessore delle fricative, che semantizzano l'attrito fra corpi nel passaggio dei *fili* e nella ricerca delle tracce.

Nel testo l'attrito è dato anche dall'accostamento di lemmi antitetici come *voglie* e *schifi*, aspetti di cui non è agevole definire la prevalenza o l'alternanza. *Rovesciati gli stomaci* dipende da *schifi* oppure si lega alla volontà di liberazione e di scelta? La forte determinazione nella ricerca con *unghie* e *denti*, sottoposti a consumo e deterioramento, avvalorava la seconda ipotesi,

<sup>37</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 127.

come il ricorso all'*occhial scientifico* per la visione, conoscenza, scelta nella molteplicità di *minuzie*.

Le *minuzie riarse da morte*, che compiono l'azione *risorge-ste*, in *Sovrimpressioni* si connettono non solo a *Ed è tutto un brusire di incinerati fuochi/paesaggi*<sup>38</sup>, ma anche (per l'impiego, p.e., di *nome, nomenclatura, bulbi oculari* contrapposti all'*invitto occhial scientifico*) all'apostrofe alla natura<sup>39</sup>.

Nel lessico, Tassoni segnala le emergenze dell'ipotesto petrarchesco, fra cui la dittologia *i denti e l'unghie*<sup>40</sup>; Bordin, invece, individua anche «lemmi danteschi [...] nella sede privilegiata della rima»<sup>41</sup>. Le loro osservazioni evidenziano la convivenza della tradizione con i temi zanzottiani, che comprendono la connessione di poesia e scienza<sup>42</sup>.

Un altro tema ricorrente, il metapoetico, interseca il testo fin dai versi incipitari con riprese semantiche che legano *fili* con *linee, stili, galateo, forme* e *norme*; aspetti del fare-farsi della poesia e del suo rapporto con il passato richiamato da *voglie*. Zanzotto, tuttavia, allude al bisogno di ridimensionare il portato della tradizione con l'ironia sottesa a *galateo mirifico* e a *ombre dive*, qualcosa di sfocato e quasi inconsistente.

Su tale tema si regge il legame di sonetto I con *PREMESSA*: a *galatei* associato a *dulcedini* di PR.1 (cui si adatta la definizione di "poetismo" attribuita da Serianni alle «forme accusativi») <sup>43</sup> corrisponde *galateo mirifico*; a *codice* (PR.2-3) si lega *norme*; a *schivarsi* e *inchinarsi* sono contigui *voglie* e *schifi*; a *redini*

<sup>38</sup> Svr, *ADEMPTE MIHI*, II, *Sopra i colli di Este*, p. 35.

<sup>39</sup> *Che grande fu/ poterti chiamare Natura -/ [...] che fu folla di nomi in un sol nome/ che non era nome/ [...] tu pura impura/ pertinenza dis-pertinenza/ di nomenclatura/ ardente e vana/ spenta e sacramentana/ tu sbagliata lettura/ ora travolta in visura di loschi affari/ fatta da bulbi oculari/ incendiati /dal re di denari: Svr, *Dirti "natura"*, pp. 74-75.*

<sup>40</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 46.

<sup>41</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 164.

<sup>42</sup> Cfr. PR.C, *Intervento*, pp. 1273-1274: «La creatività della scienza [...], sovente, ha qualcosa di simile all'inventività della poesia. In ogni caso dobbiamo dire che le scienze umane [...] hanno in un certo senso arricchito la spinta interna della creatività poetica. C'è stata una specie di donazione reciproca dell'ambito scientifico e dell'ambito letterario».

<sup>43</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 137.

(PR.5) è connesso *fili*; a *labili arti* (PR.14) la *coorte diroccata* dei denti ma anche delle *norme*. Si spiega con ciò l'affermazione di Marco Forti, secondo cui il programma di *PREMESSA* è «seguito, quando non potenziato, nel sonetto I [...], caratterizzato da un più di concretezza segnica e letteraria»<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 191.



### 03. II (*Sonetto degli interminabili lavori dentarii*)

03.1.a. Il sonetto II segue lo schema petrarchesco ABBA ABBA CDE CDE come *PREMESSA*. Paltrinieri osserva che «nelle quartine, con rima grammaticale, si susseguono le desinenze -eNTI/ -uNTI; nelle terzine, C e D allitterano fortemente in -ANNA/ -ANA; ma ancora E richiama la serie di A: -eNTI/ -eRTI»<sup>1</sup>. Alcune parole in rima A e B suggeriscono influenze dantesche, fra le quali *denti: dolenti* e *aggiunto: punto: consunto*<sup>2</sup>.

La scansione rileva l'ambiguità dei vv. 1, 3, 5, 6, 7, 12 e 14, per molti dei quali (1, 3, 6, 7, 14) si propone la lettura *a minore*, certa per gli endecasillabi 4, 10 e 11 (isometrici), 13. I vv. 10-11 impiegano il modulo di 2-4-7-10, l'«esempio più macroscopico di una flessione istituzionale di un modulo ritmico»<sup>3</sup>. Per la frequenza degli accenti, emerge che tre lessemi plurisillabici *masticazioni, bulimie dolenti* (v. 4) determinano la rarefazione degli ictus (4810); ictus che in altri casi sono contigui: ai vv. 1 e 6, isoritmici (246-710). La ribattuta degli accenti in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, ritmema impiegato anche da Petrarca, al v. 1 provoca un vero scontro, mentre al v. 6 è attenuata dalla sinalefe; in entrambi i versi, riconosciuti come *a minore* per l'andamento sintattico, la contiguità di arsi non si colloca in cesura ma nel secondo emistichio<sup>4</sup>.

L'esame del rapporto fra metro e sintassi fa scoprire quattro «*enjambement* veri e propri»<sup>5</sup> dalla seconda quartina fino all'explicit: ai vv. 4-5, 9-10, 10-11 e 13-14. La separazione delle parole coinvolte nell'artificio dello «scavalco» genera una sospensione a fine verso e una pausa all'inizio del successivo,

<sup>1</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>2</sup> *Inf.*, XXXIV, 55:57; *Inf.*, XI, 62:64:66.

<sup>3</sup> M. PRALORAN, *op. cit.*, pp. 40 e 30.

<sup>4</sup> A. PINCHERA, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>5</sup> P. G. BELTRAMI, *op. cit.*, pp. 63-64.

che ha l'intensità di quella di fine verso, ma è inattesa, sul piano metrico istituzionale [...]. In tal modo, attraverso una sorta di rallentamento ritmico, si prolunga l'esitazione fra suono e senso di cui parla Paul Valéry e si produce un potenziamento delle parole coinvolte<sup>6</sup>.

Sul piano connotativo infatti gli enjambement attestano (un po' meno *zanna/ di fera*) nessi molto soggettivi e ambigui o sottolineano con *vana/ sorte* la tragica ripetitività della vita.

03.1.b. Dei suoni costitutivi di *denti*, D/T-N-E/I, si contano, oltre alle quattro occorrenze del titolo, altre 42 (28 nelle quartine) in cui, con varietà di combinazione e numero, essi sono attestati da un minimo di due elementi ai cinque di *Do/ENTI* e *baT-TENDO*, ai sei di *aDDENDI* e *accIDENTI*, ai sette di *IN/INITI*. Altra parola-base nella ricerca dei suoni M/N-O-R-S è *morso*, cui si aggiunge il fonema nasale /n/; fra le 16 occorrenze, la massima concentrazione si trova in *iMpRONte* e in *MORSi*. Di *CA-QUA-CO/GO/CH*, che rappresentano o hanno affinità con quasi tutti i fonemi di *bocca*, si hanno 15 occorrenze. Le consonanti indagate, palatali o velari, sono suoni occlusivo-esplosivi, "duri", che sprigionano (di più quelli sordi) «energie pulsionali aggressive» ed esprimono «un umore esplosivo»<sup>7</sup>.

I nessi per assonanza sono diversi, ma il più consistente è E-I, con le sue 5 iterazioni che richiamano le rime A ed E.

03.1.c. Numerosi i nessi interlessematici, 28 occorrenze distribuite fra i segmenti versali; particolarità sono la successione ininterrotta di tre vocali in *strappI, E In falso* (v. 3) e l'assenza al v. 4. Si hanno testimonianze consistenti, 13, anche degli incontri intralessematici, mentre sono 4 le attestazioni di incontri interversali, uno dei quali, *consuntI:/ Impronte* (vv. 6-7) con effetto ad eco.

<sup>6</sup> M. PAZZAGLIA, *Manuale di metrica*, Sansoni, Firenze 1990, pp. 46-47.

<sup>7</sup> I. FONAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, «Il piccolo Hans», 12, settembre/dicembre 1976, pp. 56, 80-84.

In alcuni versi si aggregano incontri vocalici di vario tipo: due EL, due IL, un EV (v. 2); tre EL, un IL, un EV (v. 8); tre EL, due IL (v. 12); due EL, due IL (v. 13).

03.1.d. Le figure vocaliche, nei versi del sonetto II, hanno un'alta frequenza. Esse si succedono in varia tipologia (tranne ai vv. 2, soltanto con parallelismi, e 8, soltanto con specularità) e in qualche caso si sovrappongono parzialmente, p.e. al v. 12. La quantità di vocali ricorsive oscilla fra cinque (v. 4) e dieci (v. 13).

Esempi.

masticazioni, bulimie dolenti,  
 a i a O i u i I o E i  
 ↗ ↖

v. 4: specularità discontinua.

odio chi in pasto reo si affanna e scanna,  
 O o i A o E a A e A a  
 ^ ^ / / / /  
 ———— X ————

v. 12: iterazione semplice bifonica bimembre polarizzata e specularità continua.

lungo iniqua sottil falcidia espunti  
 U i I a o I a I e U i

v. 2: parallelismo polarizzato e parallelismo ravvicinato<sup>8</sup>.

ma più chi indura a cincischiare la vana  
 a U i U a i i A a A a  
 ↗ ↖ . . / / / /

v. 13: specularità discontinua e iterazione semplice bimembre.

03.2.a. Il (*Sonetto degli interminabili lavori dentarii*) propone lo stacco netto di fronte e sirma con il punto fermo a conclusio-

<sup>8</sup> Si rileva che «gli ictus del v. 2 insistono, secondo un impianto simmetrico, sulle vocali /u/-/i/-/i/-/i/-/u/». Cfr. M. BORDIN, *op. cit.*, p. 118.

ne di entrambe: perfetta corrispondenza fra divisione metrico-strofica e articolazione sintattica. Compaiono due volte anche i due punti: in explicit dei vv. 6 e 11, a demarcazione delle terzine. Nel primo caso «hanno fundamentalmente un ruolo metatestuale (e metacomunicativo)»<sup>9</sup> e valore elencativo-esplicativo; nel secondo funzionano da connettivi, stabilendo un rapporto di causalità. Il segno più frequente è la virgola: sette nell'ottava, tre nella sestina. Infine, il trattino lega la coppia di nomi *segnimorsi* (v. 11).

La fronte è articolata in due sequenze. Il solo verbo di modo finito appartiene alla sovraordinata di tre relative implicite con il verbo al participio passato, prolettico per due di esse al predicato della principale; i vv. 7 e 8 compongono una frase nominale esplicativa. Anche la sirma è formata da due strutture, una per terzina. Il primo periodo ha sovraordinata nominale esclamativa, da cui dipende una causale esplicita, reggente a sua volta di una relativa implicita di secondo grado; il secondo consiste del predicato della sovraordinata, di una relativa con dittologia verbale e della sua coordinata con nesso avversativo, da cui dipende una gerundiva strumentale di secondo grado, a sua volta reggente di una relativa implicita con il verbo al participio passato.

La maggior parte dei predicati del testo è al presente indicativo come *trovo* e *odio*; con il passato remoto *fui*, in posizione testuale intermedia, si passa alla funzione narrativa.

03.2.b. *Unificatori frontali*. I vv. 1 e 8, che si caratterizzano per il lavoro della e nella bocca, sono lessicalmente connessi dai sintagmi *in debil morso* e *del trauma orale*, emistichi isosillabici e isoritmici, i cui costituenti hanno disposizione chiasmica e instaurano un parallelismo: sul piano logico-semanticamente rappresenta l'anticipazione della conseguenza rispetto a *trauma*; il nesso fra *morso* e *orale* è dato dal riferimento alla localizzazione corporea. In punta dei medesimi versi il dominio dei *denti*

<sup>9</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 100.

è confermato dalla sua inclusione fonica in *perdenti* e *accidenti*, lemmi legati dall'evento doloroso della perdita.

*Unificatori centrali.* Riguarda il sentimento del dolore anche il nesso tra fronte e sirma, che si realizza nel rapporto di causa-effetto insito nelle parole *trauma* (v. 8) e *ahi* (v. 9), nell'indicazione della sede con *orale* e *bocca o zanna*. Inoltre, incipit ed explicit dei vv. 7 e 10 con *impronte e ponti* e *incerta collana* stabiliscono un altro rapporto di causa-effetto: l'incertezza sembra derivare dal prodotto artificiale.

*Connettori incipitari.* All'avvio di ottava e sestina, le esclamazioni *ahimè* e *ahi* appartengono al campo semantico della sofferenza: la prima, più estesa per l'inclusione del pronome personale; la seconda, ridotta ma compensata dal fatto che inaugura l'emistichio terminante con *fui*. Il secondo emistichio del v. 1 contiene *denti perdenti*, cui corrispondono le espressioni *non bocca e zanna* (v. 9) e soprattutto *incerta collana* (v. 10), accomunate dal senso di rovina e di precarietà.

*Connettori circolari.* In punta dei vv.1 e 14, risaltano la rima quasi perfetta *perd-EnTI-ins-ErTI* e l'insistenza dei secondi emistichi sull'alveo della perdita e della necessità di un apparecchio sostitutivo, anche se di dubbia affidabilità. Nelle prime parti si individua una diversificazione: con l'azione del morso contrasta quella quasi involontaria e improduttiva di *battendo*.

Nel sonetto II, lo stacco metrico-sintattico è smentito dalla ricca e insistita serie di nessi che allacciano tutto il testo.

03.3.a. Nel (*Sonetto degli interminabili lavori dentarii*), a prevalente sintassi nominale soprattutto nella fronte, il primo verbo di modo finito, unico nella prima sequenza, è *trovo* (v. 5). La terzina incipitaria dispone soltanto di *fui* (v. 9) che segna il passaggio del piano temporale; nella seconda ritorna il presente indicativo con i suoi quattro verbi, di cui soltanto uno, *odio* (v. 12), è predicato di una proposizione principale. Nei versi explicitari sono contenuti due verbi infinitivi, *cincischiar* (v. 13) e *battendo* (v. 14). Si potrebbe considerare fra i verbi la lunga serie di participi presenti e passati distribuiti all'interno e in punta di verso, soprattutto nella fronte; ma la loro funzione è spesso

aggettivale o fra l'aggettivale e il verbale. *Inserti*, invece, esemplifica un cambiamento di categoria, da nome a participio.

Tranne "io", nessun pronome personale è usato nel sonetto II. Compare, invece, due volte il pronome doppio *chi* (vv. 12 e 13): una persona ancora più sfumata di "egli", che «può essere un'infinità di soggetti – o nessuno»<sup>10</sup>.

Per le categorie invariabili, le interiezioni sono caratterizzate dalla «capacità di realizzare il significato di una frase intera» e dal fatto che *ahimè* e *ahi*, "primarie"<sup>11</sup>, marcano il verso incipitario di ottava e sestina improntandone lo sviluppo. Lo dimostrano i numerosi aggettivi e participi aggettivali che effondono ugualmente senso di dolore o di sdegno: *perdenti*, *iniqua* (v. 2), *dolenti* (v. 4), *inferti* (v. 11), *reo* (v. 12) e *vana* (v. 14).

Per quanto riguarda altri aggettivi qualificativi, *iniqua sottil* sono anteposti al nome, in posizione marcata<sup>12</sup>, come in *debil morso* (v. 1), *infiniti addendi* (v. 5), *ebbre ire* (v. 6) – un altro «stilema-fossile»<sup>13</sup> – *incerta collana* e *vana sorte* (vv. 13-14). Tre di essi condividono il prefisso con valore negativo; *infiniti* e *incerta* anche l'indeterminatezza.

I nomi rappresentano la categoria più presente anche con occorrenze plurime all'interno di singoli endecasillabi; fanno eccezione il v. 13, che non esibisce alcun nome, e i vv. 2 e 12, che ne contengono soltanto uno: *falcidia* e *pasto*. In tutti gli altri versi se ne contano due: ai vv. 1, 2, 3 (nel quale si aggiunge la sostantivazione di *falso*), 4 (in cui *masticazioni* e *bulimie* costituiscono i due terzi dei lemmi impiegati), 5 e 11, nel quale si ha anche la giustapposizione di due sostantivi (*segni-morsi*); tre, ai vv. 6, 8, 9 e 14; fino a cinque, che occupano interamente il v. 7, enumerativo sia nel primo emistichio, con sindesi in *impronte e ponti*, sia nel secondo, in cui i nomi si susseguono per asindeto e senza soluzione di continuità, *tagli incastri punti*. I sostantivi

<sup>10</sup> É. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 275.

<sup>11</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., p. 367.

<sup>12</sup> Ivi, p. 200: «Generalmente la posizione non marcata dell'aggettivo qualificativo è dopo il nome cui si riferisce. Quando un aggettivo qualificativo precede il nome, esso indica di solito una maggiore soggettività di giudizio».

<sup>13</sup> Cfr. *Supra*, par. 01.3.b, nota n. 30.

sono per lo più connessi alla corporeità, ossia concreti e inerenti soprattutto all'organo della bocca, alle sue parti ed ai suoi effetti: p.e., *morso, denti, bocca o zanna e pasto*; ma trovano rilievo anche lemmi astratti, spesso connessi ai precedenti, come *bulimie* (v. 2), *ire* (v. 6) e *sorte* (v. 14). Alle espressioni nominali manca l'associazione con gli articoli, ad eccezione di *del trauma orale, la vana sorte e i denti in gesso inseriti*.

03.3.b. Le scelte lessicali di Zanzotto producono diversi nessi: ripetizioni di lemmi o di loro derivazioni (con *dentarii* del titolo è strettamente connesso *denti* – vv. 1, 5 e 14 – di cui *perdenti* raccoglie l'eco fonica); relazioni di sinonimia o di affinità, con *zanna* (v. 9) e *pròtesi* (v. 11). Intrecciati semanticamente allo strumento dei denti, in un rapporto di effetti a catena, vari vocaboli contrassegnano il discorso: *morso* anticipa la denominazione dell'origine; seguono *masticazioni* e *bulimie*, il doppio nome *segni-morsi*, che in un certo senso esibisce ambiguità semantica; il *pasto*, su cui si esercita l'azione dentaria. Lungo il testo si assiste ad un rovesciamento continuo di rapporti di causa-effetto: il lavoro compiuto dai denti ne determina la rovina e la perdita, *perdenti*, e la necessità di lavorare su di essi. Di qui la *falcidia* e il *trauma orale* (con il suo possibile significato ambiguo)<sup>14</sup>, la sostituzione anche parziale, *in falso poi congiunti*, per mezzo di *ponti*: la *protesi*, i *denti in gesso inseriti* atti a nascondere le mancanze. In questa tessitura lessicale, si stabilisce la relazione fra i *denti*, naturali o artificiali, la loro sede, la *bocca*, il contenitore ancora più ampio, la *testa* e l'essere, *fera o serpe*, cui tali elementi appartengono.

Resta la pluralità di registri cui Zanzotto ricorre in questa poesia. Il poetico-letterario, mescolato a parole prosaiche e del quotidiano come *battendo i denti*, e in qualche modo preannunciato nel titolo dalla sovrabbondanza morfologica di *dentarii*, fa

<sup>14</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 51. Il critico suggerisce l'idea che il Poeta nasconde «l'estensione ad altra interpretazione (per esempio: l'ambiguità del sintagma *trauma orale*, v. 8, rimanda a [...] trauma della parola e del linguaggio [...] come lacerazione, ferita, riferito a un contenuto libidico)».

la sua comparsa nel troncamento di *debil*; è pervasivo, ma con una sorta di trasposizione, al v. 2, rispetto al quale Esposito segnala «un'espressione pseudo-epica come “iniqua sottill falcidia” applicata alla comune realtà dei *denti*»<sup>15</sup>; include *espunti* (v. 2), *ebbre*, *reo*, *indura* (v. 13) – testimonianza di una «vera passione antiquaria per il termine desueto»<sup>16</sup> – e infine *inserti*, quali voci dotte. In aggiunta, è un poetismo il lemma monotoncato *fera* (v. 10); lo è anche *ahi*, «da sempre la modalità più spesso adoperata dai poeti per effondere un lamento, una deprecazione, un rimpianto»<sup>17</sup>. Al lessico della medicina e a varie sue specializzazioni appartengono *bulimie*, riferito ad un rapporto patologico con il cibo, *pròtesi* (mezzo per la restituzione ad una corretta masticazione), *impronte e ponti*, *tagli incastri punti*, appartenenti all'odontoiatria ma con proprietà polisemica. Altri lessici specifici coinvolti sono quello della matematica per *ad-dendi* (v. 5); della filosofia per *essenza ed accidenti* (il secondo lemma anche della linguistica).

03.4. Alcune delle numerose figure dell'ordine sono necessitate dalla collocazione di participi in sede di rima. La prima di esse propone un rovesciamento totale, *lungo iniqua sottill falcidia espunti*, dove il participio si interpone fra i modi di “espunzione” antecedenti e i modi seguenti, *a colpi a strappi* (v. 3). Producendo l'inversione al v. 2 ed anche quella al v. 8 dislocazioni a sinistra, di *lungo iniqua* nel primo caso e *del trauma orale* nell'altro, esse sono «caratterizzate da una funzione di tema semantico», il cui contenuto è «provvisto di una particolare salienza testuale»<sup>18</sup>. Il v. 3 prosegue e chiude con un'altra inversione fra *congiunti* e *in falso*. Si verifica una situazione quasi identica con *in ebbre ire* che precede *consunti*; con *inferti* posto a *da protesi* e con *in gesso* anteposto a *inserti*, il cui ordine produce lo stacco fra il sintagma di base e il participio. Un

<sup>15</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 157.

<sup>16</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 169.

<sup>17</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 155.

<sup>18</sup> A. FERRARI, *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Accademia della Crusca, Firenze 2003, p. 165.



po' differenti i casi di inversione ai vv. 8, 11 e 9: il “determinatore” *del trauma orale* anticipa il “determinato”<sup>19</sup> *essenza ed accidenti*; i predicati *si affanna e scanna* seguono la loro determinazione *in pasto reo*; la parte nominale *testa* precede *non fui*. A questo ultimo caso si congiunge l'anticlimax formata dal procedimento decrescente sul piano delle grandezze, da *testa* a *bocca* a *zanna*, su cui esprime il suo commento Bordin: «L'immagine dei denti [...] è ripresa in un tricolon ad anticlimax con progressiva riduzione peggiorativa dell'enunciato»<sup>20</sup>; figura ripetuta a ridosso con *fera o serpe*.

Passando alle figure di senso, si propone la definizione di Reboul, secondo cui l'uso di «uno o più termini con un senso che non è quello usuale [...] gioca un ruolo lessicale» perché «arricchisce il senso delle parole»<sup>21</sup>. Fra esse, assume il rilievo principale la similitudine *come infiniti addendi*, chiave dell'ambiguità alla base del discorso poetico di sonetto II, diffusamente metaforico: *addendi* include quasi perfettamente *denti*, strumenti masticatori del cibo ma anche del lavoro di ricerca e di sistemazione della conoscenza in un arco di tempo *infinito*, *consumto* in una catena di *giorni e di anni*, come si consumano e si rovinano gli organi della bocca. Si inserisce nell'intreccio figurale l'*incerta collana di segni-morsi*, che indica e rimanda al comportamento mordente e masticatorio in senso lato e traslato dell'“io”.

03.5. Nel (*Sonetto degli interminabili lavori dentarii*), i richiami lessicali al registro metapoetico, non forniti esplicitamente, tranne il consueto nesso con la metrica che il titolo propone, richiedono un particolare sforzo di “dissotterramento”. Sulla scia dell'ipotesi di Tassoni relativa all'interpretazione del *trauma orale*, si è indotti ad accostare o integrare il senso di difficoltà di mordere e di masticare, che deriva dalla ferita-mancanza nella bocca, con quello di parlare. I denti, infatti, funzionano anche

<sup>19</sup> Per la terminologia, cfr. L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., p. 327.

<sup>20</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 118.

<sup>21</sup> O. REBOUL, *op. cit.*, p. 128.

«come tramite alla fonazione»<sup>22</sup>; dunque, alla parola, al linguaggio. Assunto questo come punto di partenza, si può cogliere il legame con le parole polisemiche del v. 7. L'*impronta* è un segno, una traccia che anche la scrittura lascia nell'immediato e attraverso il tempo, mentre la funzione dei *ponti* è assimilabile a quella delle tramature, delle connessioni intra- ed intertestuali. Il lemma *tagli* corrisponde sia all'operazione di sfrondamento, con intento/effetto di sintesi o di ambiguità, sia alla prospettiva di uno scritto; in questo senso, quindi, si potrebbe attribuirgli un significato affine a *impronte*. Per quanto attiene a *incastri* e *punti*, la prima parola suggerisce una triplice interpretazione: rappresenta il contrario di *tagli* ma anche il complemento in azioni successive, o sottintende il gioco enigmistico; l'altra richiama la punteggiatura ma anche parti di un discorso, passi di uno scritto. Come non segnalare, poi, per lo meno la prima parte della composizione *segni-morsi*?

Per concludere, meno criptica sembra la voce *gesso*, per la quale Dal Bianco rimanda agli scritti critici di Zanzotto<sup>23</sup>. Il Poeta nel saggio su Petrarca impiega questo lemma legandolo al canone, quando parla del «polverio infinito dei canzonieri e dei componimenti amorosi scritti [...] nel gesso detritico del canone, una massa quasi soffocante di inerzia e futilità (forse), ma che pur testimonia l'instaurazione di un qualche colloquio»<sup>24</sup>. Altrove, in un saggio che tratta dei sonetti del Foscolo, l'immagine si ripropone: «Il sonetto è [...] figura archetipale (capace magari di esplodere nei modi più sconvolgenti: e si pensi al Belli dopo tanto soffocante gesso)»<sup>25</sup>. In definitiva, sembra sottesa alla parola *gesso* la critica del Poeta alla fissità di schemi e forme, critica suggerita, in *Ampolla (cisti) e fuori*, dal participio nell'espressione *impetrarchiti là sotto-sotto goccia a goccia*<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1594.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> FA, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, p. 262.

<sup>25</sup> FA, *Omaggio al poeta*, p. 312.

<sup>26</sup> LB, *Ampolla (cisti) e fuori*, p. 297.

Proprio perché gran parte del sonetto II ammette una doppia lettura, la sua caratteristica di base è l'ironia, di cui Reboul evidenzia che «la sua materia è l'antifresi, il suo scopo è lo scherzo»<sup>27</sup>.

03.6. Il sonetto II, mentre evoca nella sintesi del titolo la tradizione metrica (quasi scontato pensare al *Canzoniere* di Petrarca, «un'opera che certamente dà il senso di una perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine più pura appunto del luogo chiuso, dello spazio templare ritagliato nell'indistinto della realtà o nel nulla»<sup>28</sup>), con *interminabili lavori dentarii* dichiara una materia bassa. Palesa inoltre che per Zanzotto il sonetto è omaggio e «sfida irridente a ogni forma, a ogni galateo, sia esso poetico o sociale»<sup>29</sup>. Sullo schema metrico petrarchesco del testo (però sono impiegati anche il modulo di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> e la ribattuta di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> non in cesura) e i prelievi danteschi, si innesta la prosaicità della materia affrontata.

Sulla costruzione sintattica, segnata da una punteggiatura abbastanza frequente in punta di verso e dallo stacco tra fronte e sirma, agisce il sistema dei connettori fra le sequenze del sonetto: *denti perdenti* in incipit si lega a *denti in gesso inserti* in explicit; la ricorrenza del sentimento di sofferenza espresso da *trauma* e *ahi*, il richiamo della parte anatomica con *orale* e *bocca o zanna* stringono il sonetto nei suoi versi centrali.

L'andamento ritmico, generalmente lento tranne al v. 4, è scandito dalla frequenza abbastanza elevata degli ictus con il contributo di una serie di altri fattori. Primo fra tutti, l'insieme delle figure sintattiche, con molte inversioni; poi l'impiego di enjambement e il numero di incontri vocalici e delle marcature foniche date dalla ricorsività e dalle allitterazioni. La successione delle vocali in sedi accentate determina una coloritura piuttosto omogenea, come con il dominio della /e/ (v. 1), oppure contrastante per le attestazioni di /u/ ed /i/ (v. 2). Fra le occorrenze

<sup>27</sup> O. REBOUL, *op. cit.*, p. 147.

<sup>28</sup> FA, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, p. 261.

<sup>29</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 144.

allitterative, si registra la notevole quantità di combinazioni di fonemi disseminate nella poesia; esse riprendono gli elementi del lemma *denti*, funzionando come rinforzo delle rime (A e B in particolare, ma anche D) in concorso con consonanze, rime interne e assonanze: si propagano i significati connessi alla parola-chiave, che «funziona come cellula fonica essenziale ridistribuita nel testo, soprattutto per via del rapporto tra dentale sonora e dentale sorda»<sup>30</sup>. Inoltre, è rilevante la diffusione, anche se non numerosissima, di palato-velari dure esplosive che incentivano l'aggressività dei *denti*, l'attività anche violenta della *bocca*.

Nel desiderio di forza (*debil morso e incerta collana* contrastano con quanto potrebbe produrre *bocca o zanna di fera o serpe* che non “fu”) consiste o è consistita l'azione dei denti, costretti nel tempo a subire traumi, *tagli incastri punti*. L'incalzare in successione continua trasmette un senso di ossessione per masticazioni bulimiche e dolorose. Conseguenza e causa di sofferenza sono le *ebbre ire* (suscitate dal Poeta per il proprio senso di impotenza?) e l'odio nei confronti di chi *in pasto reo s'affanna e scanna*, provocando condizioni socio-ambientali con la

atmosfera attuale mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere che fanno tutto gravitare verso una plethora onnivora e annichilente.

Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio<sup>31</sup>.

E l'odio nei confronti di chi usa a vuoto i denti *battendoli*, con il risultato di stazionare, *cincischiar* la materia.

Sotto le scelte lessicali effettuate fra registri diversi ma incentrate sul campo semico di *denti-morso-consunzione*, corre il binario di lettura del secondo senso<sup>32</sup>, sostenuta dalle figure retoriche individuate, soprattutto di senso e di pensiero, fra cui il

<sup>30</sup> L. TASSONI, Commento, cit., p. 50.

<sup>31</sup> Svr, p. 133.

<sup>32</sup> Cfr. L. TASSONI Commento, cit., p. 49.

nesso *addendi-denti di giorni* e la serie di metafore, come *incerta collana di segni-morsi*. L'analogia di *segni* e *morsi* richiama la metapoesia, come l'attribuzione di polisemia a molti lemmi (p.e., *trauma orale, impronte, tagli incastri punti*). Lucia Conti Bertini segnala che in *Premesse all'abitazione*<sup>33</sup> «l'allusione all'attività della testa, al pensare-scrivere espresso con la metafora del mordere, rimanda a un componimento de *La Beltà*, l'XI «profezia»<sup>34</sup>, nella cui EPIGRAFE si legge *l'unghia o il morso frutto*<sup>35</sup>, che «rappresenta la poesia ottenuta con il morso [...] sul corpo della realtà»<sup>36</sup>. Nel fare poesia è costante il duro lavoro di ricerca, di affondo fino alla consunzione degli strumenti, e di scelta di aspetti e temi aderenti alla realtà; anche per la forma occorre scavare per trovare modi adatti alla materia nuova, senza adagiarsi sul *gesso* della norma.

A conclusione del sonetto si legge «l'impotente disprezzo del poeta» che rende «bersaglio polemico [...] i denti» i quali «consumano e si consumano, al servizio di un'operazione di perdita» – inevitabile perciò *la vana sorte* – «per avvicendamento di un “codice” all'altro»<sup>37</sup>.

La rovina dei denti e delle norme congiunge i sonetti I e II sia perché i *denti* di I.14 e di II.1 realizzano *coblas capfinidas*<sup>38</sup> sia perché alla *coorte diroccata* delle *norme* nel primo corrisponde *perdenti* nel secondo.

<sup>33</sup> AL, *Premesse all'abitazione*, p. 1039. Il Poeta immagina che «le parole servano ad esprimere [...] un'energia, una punta, una testa a grifo che scava e avanza dentro un impasto».

<sup>34</sup> L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Marsilio, Venezia 1984, p. 129.

<sup>35</sup> LB, *Profezie o memorie o giornali murali XI*, p. 332.

<sup>36</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 129.

<sup>37</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 226.

<sup>38</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 119.



#### 04. III (*Sonetto di stragi e di belle maniere*)

04.1.a. Il sonetto III, giudicato «particolarmente adatto a esemplificare la duttilità dell'endecasillabo e il corredo di figure metrico-retoriche»<sup>1</sup>, con l'impianto rimico ABBA ABBA CDE CDE di fatto rispetta la tradizione petrarchesca, ma adotta anche rime eccedenti (l'ultima sillaba resta "fluttuante") collegate sempre a parole piane (p.e., *sadici: radi*, vv. 2-3). La serie *soavemente: lente o: argenteo* è definita «il caso più singolare» nell'*Ipersonetto* «in cui si sfrutta anche una "rima per l'occhio"»<sup>2</sup>. La rima A inoltre fa risalire in parte all'abbondanza d'impiego nei *RVF* degli avverbi in *-mente* inclusivi del lemma *mente* (v. 4)<sup>3</sup>. Alla specificazione di altri artifici nella costruzione di rime "tecniche" provvede Bordin<sup>4</sup>.

Da una prima scansione, emerge l'ambiguità dei vv. 3, 5 e 12, mentre certamente *a minore* è il v. 14 (24810); considerazioni di natura sintattica fanno optare per l'endecasillabo *a maggiore* in tutti i casi. Ne emergono anche l'isoritmia dei vv. 7, 8 e 11 (36810) con tendenza alla lentezza come in altri cinque versi, la maggiore densità ritmica di cinque segmenti con cinque arsi (3, 5, 6, 12 e 13); d'altra parte, la rarefazione al v. 2 (6810). Quattro i casi di ictus di 1<sup>a</sup> (vv. 1, 5, 6 e 13)<sup>5</sup>; accenti contigui invece sono di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> (v. 3), 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> (v. 6), 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (v. 9).

La prima segnalazione per quanto concerne il rapporto metro-ritmo-sintassi, spetta ai versi oloasindetici: il v. 10, costituito soltanto da quattro lemmi; il v. 7, con la sua successione continua di sintagmi. La seconda spetta agli enjambement di grado piuttosto forte fra quelli elencati da Beltrami: *soavementel ed infinitamente lievi/sadici* (vv. 1-2) costruisce un'incartatura avverbiale (frequente nella prima produzione di Zanzotto)<sup>6</sup> con il

<sup>1</sup> G. LAVEZZI, *Manuale di metrica italiana*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996, p. 327.

<sup>2</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 155, nota n. 67.

<sup>3</sup> Cfr. Son. CCXCV, 1; son. CCCLII, 1:4.

<sup>4</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 120.

<sup>5</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 59.

<sup>6</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 120.

differimento al verso successivo della seconda parte del sintagma; in *lente o/ più rapide* (vv. 5-6), invece, agisce lo stacco fra due aggettivi.

04.1.b. Fin dal titolo si contano 16 riprese, variamente coniugate per qualità e quantità di elementi, di M/N-E/I: si va dai due suoni di *estrEMo* e *distINGuo*, ai quattro di *MENtE* (v. 4), ai cinque di *soavEMENtE* (v. 1), ai nove di *INfINItaMENtE* (v. 2). Di F/V-I/E si contano 14 riprese, fra cui i fonemi labiodentali singoli in *oVunque*, *Varchi*, *Furor* che esercitano frizione, ma anche l'insieme di quattro lettere in *lIEVI* (v. 2). 40 le occorrenze (titolo compreso) di L/R-A/E, la cui massima concentrazione si situa nella sestina, ospite anche del maggior numero di presenze della molle liquida /l/; la diffusa ruvidezza della vibrante /r/ è tuttavia soverchiante, tranne forse nella terzina explicitaria. Le 23 attestazioni di D/TI-E intessono di più le quartine, in parole che accolgono la durezza delle dentali-alveolari e la distinzione e finezza delle vocali anteriori. I fonemi CH/GH/QU, caratterizzati dalla durezza dell'occlusione palato-velare, attraversano il testo con 17 riprese, accompagnati talora da vocali chiare tal'altra da vocali scure. Del gruppo consonantico S-TR, che associa nella sua composizione completa il sibilo-frizione di /s/, la durezza percussiva di /t/, la forza vibrante di /r/, è attestata la maggiore condensazione nella quartina explicitaria: p.e., in *STRetture* (v. 7) e *STRinge* (v. 8). Altre osservazioni sulle giunzioni foniche: *infinitAMENTE* (v. 2) occupa la posizione di rima al mezzo rispetto ad A, è ricca ed inclusiva (come già notato); le 5 attestazioni di E-E interessano tutte le strofe e si legano per assonanza alla rima A e, in orizzontale, al v. 13; sono in rapporto con la rima B, le 7 ricorrenze di A-I, in orizzontale e verticale nella seconda quartina (vv. 5 e 7; ma anche al v. 6, in *rapide* e *s'irradino*), soltanto in verticale agli incipit della quarta strofa.

04.1.c. Gli incontri vocalici interlessematici sono piuttosto ridotti: si contano 10 occorrenze, di cui una con tre vocali, *distinguO*, *E In qual* (v. 12). Le 20 ricorrenze di incontri intralesse-



matici rovesciano il rapporto fra i due tipi di nessi; ma la loro frequenza è disomogenea (mancano o sono concentrate, ai vv. 1, 3 e soprattutto 12). Della categoria di incontri intersversali, si hanno cinque casi: ai vv. 1-2, con iterazione della medesima vocale, 3-4, 7-8, 8-9 e 9-10.

Qualche endecasillabo manifesta un notevole addensamento di incontri: tre EL più un IL (v. 5); un EL, tre IL e una sdruciolata in clausola (v. 6); un EL con tre vocali, cinque IL (v. 12).

04.1.d. Il fenomeno della ricorsività vocalica connette quattrocinquè fonemi (tutti con specularità) soltanto in tre endecasillabi (vv. 1, 5 e 8). Negli altri (anche co-occorrendo figure diverse) sono coinvolte più vocali, fino a dieci (vv. 11 e 13).

Esempi.

stasi tra nulla e quasi, imprese lente o  
 A i a U e A i E e E o  
 → ←

v. 5: specularità di parallelismi.

per inciampi strettture varchi guadi  
 e i A i e U e A i A i  
 → ← / . / .

v. 7: specularità discontinua e iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

cederanno furor per altre regole...  
 e e A o u O e A e E o e  
 → ^ : ← ^ :

v. 11: specularità discontinua più iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

quali belle maniere, qual sofisma  
 A i E e a E e A o I a  
 → : : / : : / ←

v. 13: specularità polarizzata e iterazione sintagmatica.

04.2.a. In evidenza i puntini di sospensione, che alludono ad una prosecuzione a conclusione della terza strofa, e il punto in-

terrogativo finale. Altre pause sono rappresentate da molte virgole, più concentrate nella quartina incipitaria e nella terzina explicitaria (quattro in entrambe), tre nelle altre; in particolare, l'adozione della virgola prima di *e* (v. 12) marca il contenuto successivo<sup>7</sup>. Ultimi segni: la barra obliqua oppone gli aggettivi *lievi/sadici* (v. 2); le virgolette di «*distinguo*» fungono da «distanziatori» con effetto di «frantumazione della voce enunciante»<sup>8</sup>, ma anche da contrassegno di un termine della filosofia scolastica. Articolazione sintattica e partizione strofica corrispondono in piccola parte (delimitata solo la terzina finale, con l'attenuazione dei puntini precedenti i versi explicitari introdotti da *ma*).

Un unico periodo, che raccoglie la fronte e la prima terzina, si regge sulla sovraordinata enunciativa nominale, una lunga «catena di asindeti in enumerazione di elementi»<sup>9</sup>; al v. 8 si colloca il verbo della relativa implicita di primo grado, anticipato (v. 6) dal predicato della subordinata di secondo grado con valore relativo introdotta da *ovunque*, seguito dal verbo di un'altra relativa esplicita di secondo grado (v. 11). Nell'ultima terzina, un'interrogativa con incidentale.

I tempi verbali rientrano nel mondo commentativo: due al presente indicativo, *stringe* e *prego*; uno al presente congiuntivo, *s'irradino*; due al futuro, *cederanno* e *aggireranno*.

04.2.b. *Unificatori frontali*. *Moti e modi* (v. 1) includono *reticolo* (v. 8), mentre l'avverbio *soavemente* (v. 1), che rimanda ai tratti della delicatezza e dolcezza sottolineata da *così*, crea quasi opposizione con lo *stringere* (v. 8) proprio della costrizione, e con il metallo *argenteo* ma freddo del contenitore.

*Unificatori centrali*. *Un reticolo* è ripreso con *un codice* (v. 9), entrambi in incipit: il fuoco dei versi centrali è sulla seconda parte del tema enunciato dal titolo, *le belle maniere*. I vv. 7 e 10

<sup>7</sup> A. FERRARI, *op. cit.*, p. 117. La virgola crea doppio fuoco informativo conservando la funzione «co-ordinante iscritta nella congiunzione *e*».

<sup>8</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 111.

<sup>9</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 59.

partecipano con le loro serie nominali asindetice: una senza soluzione di continuità<sup>10</sup>; l'altra interpunta da virgole.

*Connettori incipitari.* L'avvio nominale, *moti e modi e un codice* con riferimento a *belle maniere*, crea iterazione fra ottava e sestina; ma all'analogia degli incipit segue l'opposizione in sintesi prolettica di *lievi/sadici* fra la dolcezza di *soavemente* e la violenza di *vento e bufera* (v. 9).

*Connettori circolari.* Inizio e conclusione del sonetto riportano la dicotomia del titolo: da una parte, con *moti e modi soavi* e *lievi e belle maniere* (v. 13); dall'altra, con *sadici e stragi* (v. 14). *Moti e stragi* delimitano ad anello il testo.

Anche in questo caso, e nonostante la continuità sintattica di fronte e sirma, agisce con vigore una rete di connessioni.

04.3.a. I verbi sono pochi; il primo utilizzato in posizione avanzata, *s'irradino* (v. 6), e predicato di una subordinata che precede il verbo *stringe* della reggente, a sua volta seguito da *cederanno* (v. 11). Il futuro introduce una «prospettiva linguistica intesa come previsione nel senso di un'informazione anticipata»<sup>11</sup> confermata da *aggireranno* (v. 14). L'ultimo lemma, *prego?*, è una formula di cortesia. Si tratta di verbi di terza persona, singolare solo nel caso di *stringe*, i cui soggetti sono sostantivi; non c'è traccia di pronomi personali soggetto ma solo di complemento, *-vi*, proclitico al verbo (v. 8) e connesso al discorso allocutivo come l'aggettivo pronominale *vostre* (v. 14). Dell'io che designa entrambe le forme non è dato alcun riferimento fino al v. 14, dove esso è sottinteso a *prego?*

La particella pronominale *vi* chiarisce la funzione vocativa della serie di nomi (vv. 1-5) che snodandosi segnalano la loro consistenza, spesso in duplice e anche triplice successione: una coppia sindetica, *moti e modi*, una terna, *dondolii, fibre e febbri* (v. 3), una dittologia ancora sindetica, *fede o mente*. Altre serie sono *inciampi stretture varchi guadi* (v. 7), formazione asinde-

<sup>10</sup> A. FERRARI, *op. cit.*, p. 142. L'autrice osserva che si può omettere la virgola nei casi «in cui i costituenti coordinati sono brevi».

<sup>11</sup> H. WEINRICH, *Tempus*, cit., p. 81.

tica continua suddivisibile in due parti (se ne dà conto in “Les-sico”); la coppia *vento e bufera*; la prosecuzione trinominale, *ciel, braciere, cataclisma* (v. 10); infine, «*distinguo*» e *maniera, maniere* e *sofisma* (vv. 12 e 13) cui si frappongono aggettivi. A tali gruppi si aggiungono i sintagmi nominali singoli ispessiti dall’isolamento, soprattutto *stasi* (v. 5), *reticolo, codice, e stragi*. L’omissione degli articoli, normale nelle allocuzioni (vv.1-6), è una scelta stilistica e «tipico poetismo»<sup>12</sup> nelle serie ai vv. 9-10.

I nomi impiegati assolutamente sono bilanciati da un gruppo su cui intervengono gli attributi, spesso, se qualificativi, doppi e oppositivi. Di tali occorrenze si ha prova in *lievi/sadici*, il cui contrasto segnalato dalla barra è seguito da *troppo radi/ o fitti* (vv. 3-4) e *lente o/ più rapide* (vv. 5-6). Tre i casi di uso di aggettivi qualificativi singoli: i primi due, anteposti a nomi, sono *estremo*, in incipit del v. 10, «nel quale l’unico aggettivo qualifica i tre sostantivi»<sup>13</sup>, e *belle* (v. 13), in rapporto si può dire di solidarietà semantica con *maniere*; il terzo è *argenteo*, un aggettivo di relazione la cui collocazione all’estremo opposto del nome (*un reticolo già vi stringe argenteo*) ne rende ambigua la funzione: modifica il nome o il verbo? (La proposta al par. 04.5.) Diverse altre voci aggettivali fanno parte della variegata classe dei determinativi: gli indefiniti *qualunque* (v. 4) e *altre* (v. 11); i quattro interrogativi situati simmetricamente nell’ordine plurale-singolare ai vv. 12 e 13.

Agli indefiniti pronominali appartiene *nulla*, indicativo come “niente” di mancanza, di «una negazione generalizzata», «in situazioni in cui è percepibile un’attesa vaga e diffusa»<sup>14</sup>. Ancora fra gli indefiniti, la categoria degli avverbi rappresentata da *troppo, quasi, ovunque*; però le forme più marcate, per la posizione e la costituzione di una coppia, sono *soavemente/ ed infinitamente*. Zanzotto in *Epilogo* fa una riflessione metalinguisti-

<sup>12</sup> L. SERIANNI, *Introduzione lingua poetica italiana*, cit., p. 133.

<sup>13</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 152.

<sup>14</sup> H. WEINRICH, *La forza dello zero*, «Lettere italiane», LII, 4, ottobre-dicembre 2000, p. 516. Il linguista prosegue: «La forma dello zero si usa invece [...] in situazioni neutrali» perché «morfema numerico e non negativo». Ivi, p. 527.

ca sulla morfologia di avverbi di questo tipo: *Avverbio in «mente», lattea sicurezza*<sup>15</sup>, con cui dà il senso «di una strenua ricerca di definizione e di riparo nello stesso assetto “modale” [...], connettivo, della lingua. Si esplicita qui la generale predilezione di Z. per i pesanti polisillabi dell’italiano»<sup>16</sup>.

04.3.b. Il lessico è organizzato in coppie e terne di lemmi appartenenti a diverse categorie morfologiche (nomi, avverbi, aggettivi) soprattutto nella prima strofa. Le voci utilizzate creano diverse sfere semantiche, prima quella del movimento fisico in senso lato (con *moti, dondoli* e *aggireranno*), atmosferico (con *vento, bufera* e *cataclisma*), psicofisico-emotivo (con *febbri* e *furor*). I lemmi al v. 7, pur partecipando del movimento, suggeriscono una divisione in due coppie: a impedimenti e costrizioni, *inciampi stretture*, segue una prospettiva di apertura e di passaggio, *varchi guadi*. D’altra parte, *stasi, reticolo, codice* e *regole* ineriscono alla sfera della staticità. Fanno capo al pensiero *fede, mente, “distinguo”* e *sofisma*; formano, invece, un campo trasversale le parole delle percezioni sensoriali: *soavemente, lievi/sadici, rai, argenteo* e *vento e bufera* attengono a tatto, vista e udito. Riguardo alla percezione visiva, Tassoni propone *fibre* e *reticolo* (per il secondo Zanzotto suggerisce il nesso in *Epilogo*, accostando *retina* a *reticolo*<sup>17</sup>) come richiami dell’apparato ottico<sup>18</sup>.

Sul piano delle varietà diafasiche, si colgono elementi del registro letterario, fra cui le parole apocopate *ciel, furor, qual*, la voce dotta *s’irradino* anticipata (anche fonicamente) da *rai*, lemma citato da Serianni<sup>19</sup>. *Distinguo* e *sofisma* sono termini della filosofia; infine, *maniere* e *reticolo* sono lemmi polisemi-

<sup>15</sup> Ecl, *Epilogo*, p. 260.

<sup>16</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1482.

<sup>17</sup> *Ma retina o reticolo, / ma poi trama ed omento: convenzione/ prima in cui tutto si rifà ragione*: Ecl, *Epilogo*, p. 259.

<sup>18</sup> L. TASSONI, Commento, cit., p. 62.

<sup>19</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 85: «Al plurale corrente *raggi* la lingua poetica affianca il diffusissimo *rai* [...], il quale sarà, piuttosto che un antico meridionalismo della lirica [...], un gallicismo».

ci, come *codice* e *regole*, che però richiamano più apertamente il vocabolario metalinguistico.

04.4. In incipit *moti e modi* è una paronomasia, come *fibre e febbri* (v. 3). Le due coppie però svolgono un ruolo semantico diverso: la prima contiene la seconda come iperonimo, un vocativo che fa strada alle enumerazioni ed espansioni fino al v. 6. Poi le serie di nomi (vv. 7 e 10) cambiano funzione sintattica.

Sul piano semantico-lessicale, figurano riprese sinonimiche o con ripetizione del lemma. Nesso del primo tipo si stabilisce fra *un reticolo*, *un codice*, *altre regole* nella clausola sospesa della prima terzina, e *quali belle maniere* (v. 13, primo emistichio) che itera interamente *in qual maniera*, mentre solo l'aggettivo di *quali mai* «*distinguo*» e *qual sofisma*.

Del resto, il contesto è formato da una proposizione interrogativa, apparentemente retorica perché sembra implicita la richiesta di una risposta negativa, suggerita da *quali mai* e rafforzata dal parodico *prego?* Il condizionale si scioglie con la dichiarazione di Gardini: «L'interrogativo finale non è retorico, ma assoluto. Segue il vuoto di una risposta desiderata che non si pronuncia»<sup>20</sup>. Peraltro, Bordin definisce tale proposizione «un polisindeto sintattico interrogativo a climax»<sup>21</sup>.

Per concludere, le figure di significato. Dominante è l'antitesi od ossimoro, le cui prime prove si trovano in *PREMESSA*, e che, come nel testo programmatico, nel sonetto III il titolo annuncia accostando *stragi* e *belle maniere*. La poesia poi si sviluppa su base contrappositiva, a cominciare dalla «ditologia aggettivale antinomica»<sup>22</sup> *lievi/sadici*, cui corrispondono *troppo radi o fitti* e *lente o più rapide*. Fra i nessi nominali, iterano a chiasmo i temi del titolo *belle maniere* vs *stragi* (vv. 13 e 14). Fra le maniere e le stragi si pone l'intervento a climax, anche se in successione discontinua, di *vento*, *bufera* e *cataclisma*.

<sup>20</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 227.

<sup>21</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p.120.

<sup>22</sup> *Ibid.*

04.5. Il titolo di sonetto III, con *stragi* e *belle maniere*, anticipa il riferimento al codice; ma il primo lemma con palese significato anche metapoetico è *reticolo*. A tale soggetto, di cui si predica l'azione di *stringere* e costringere i movimenti, *moti*, le forme, *modi*, e l'immobilità, *stasi*, si lega l'attributo *argenteo*, ossia, uno splendore metallico dotato di una sua preziosità; e questo al v. 8, dove «il testo parla dei moti e modi del testo»<sup>23</sup>. Il sinonimo *codice* si propone come neo-formazione con *altre regole*, risultato di violenti sommovimenti e di ricerche febbrili dettate dalla *fede* poetica. Si tratta di un attentato alle *belle maniere*, al galateo obiettivo di *stragi*: inevitabili o aggirabili? Problema «irrisolvibile, e a noi rimane la consapevolezza di questo dubbio, e la proposta di quel reticolo, dentro e fuori della norma, che è il sonetto»<sup>24</sup>.

04.6. Il sottotitolo (*Sonetto di stragi e di belle maniere*) suggerisce un duplice riferimento metapoetico: alla definizione metrica si aggiunge il nesso con la tradizione e le sue forme, in un rapporto che le *stragi* fanno presagire conflittuale. La dualità di tale rapporto è testimoniata da vari indizi: se da un lato lo schema rimico e l'impiego di rime avverbiali sono petrarcheschi, dall'altro contravvengono le sdruciole in punta di verso e gli stridori accentuativi, generati dagli ictus in 1<sup>a</sup> sede, dalle ribattute e in generale dalla costruzione metrica «fortemente irregolare»<sup>25</sup>.

All'effetto degli accenti si coniuga il rallentamento degli incontri vocalici, soprattutto intralessematici, e delle sdruciole; e, naturalmente, le marcature foniche di vocali (nelle loro disposizioni speculari, ma non solo) e di echi consonantici con risvolti semantici. Rispetto alla diffusione delle nasali che predominano in *maniere*, è sovrastante in via generale l'impiego di fonemi duri dentali e palato-velari, cui si uniscono vibranti e sibilanti, ma anche l'effetto di attrito delle fricative in posizione ravvicinate.

<sup>23</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 60.

<sup>24</sup> Ivi, p. 61.

<sup>25</sup> Ivi, p. 59.

nata: *vento e bufera e furor*, a distanza di due versi. Al sistema delle rime esterne si connettono rime interne e assonanze, in senso orizzontale e verticale; p.e., A-I, con *stasi* e *inciampi* (vv. 5 e 7), rinforza la rima B, ed è speculare a D, p.e. con *stragi*, rispetto a *cataclisma* e *sofisma*.

Gli ultimi due lemmi si riferiscono ad una delle caratteristiche tematiche del sonetto III, il movimento, sia sul piano del fare poesia sia sul piano del pensiero, del ragionamento che ne giustifichi le scelte, anche se in modo falso e capzioso, come nel ricorso al *sofisma*. Per quanto attiene in particolare alla spinta a trovare e percorrere la strada del fare poetico (alla ricerca, fra ostacoli e costrizioni, di possibilità di *varchi* e *guadi* rispondenti al bisogno creativo e comunicativo), essa viene dal *furor*, dalla passione, che richiama le *ire* e i movimenti masticatori del sonetto II. Essendo, infatti, improduttiva la stasi, immersa nel buio del vuoto o dell'inestricabilità del bosco, l'azione è imprescindibile, nel tentativo di dare spazio e cogliere la luminosità di *rai* che *s'irradino* per fissarsi, inargentarsi in *un reticolo* di *altre regole*, indefinite e provvisorie, come alludono l'aggettivo e i puntini di sospensione, che contrastano la rigidità e la chiusura.

La strutturazione antitetica di sonetto III, che i lemmi tematici del titolo sintetizzano e preannunciano, è costantemente messa in rilievo nel corpo del testo, le cui estremità collegano i *modi*, le forme, fonte di piacere e dolore insieme (*lievi/sadici*) con le *belle maniere*, il galateo, sottoposto al rischio di *stragi*. Sull'effettivo verificarsi di esse e sulla loro entità, permane l'interrogativo con cui finisce senza una vera chiusura il testo. Sembra indubitabile, invece, la continuità dei *moti*, del bisogno di un lavoro sulle forme, nei cui effetti, *infinitamente*, dolcezza e sofferenza sono ineludibili e indissolubili.

Non sembra dubbia neanche la precarietà delle *belle maniere*, del *codice*, di cui si prospettano avvicendamenti; da ciò



un'altra contraddizione, fra il dinamismo infinito e la fissità delle norme, la «contraddittoria labilità»<sup>26</sup>.

Sulla labilità, si coglie uno stretto legame intertestuale fra il sonetto III e *PREMESSA*; al senso di sospensione e probabile fugacità di *altre regole...* (III.11), infatti, corrisponde *labili arti...* (PR.14). L'avvertimento del senso di precarietà compare in una riflessione del 1959, in cui Zanzotto affronta il problema della funzione della poesia e del suo rapporto con *l'ars* precedente. Vi si legge:

Mi ritrovai [...] a credere in una poesia ostinata a mediare l'immediabile, e che sperasse (se è lecita la reminiscenza) come non sperando, vivesse come non vivendo, si movesse in un suo rimanere immobile, fosse autentica nel suo non escludersi come convenzionale, si offrisse anche come ipotesi di mero accadimento grammaticale pur non rassegnandosi a non sentirsi «parola», rivelasse l'eterno di questo oggi nel suo riconoscersi fragilissima provvisorietà<sup>27</sup>.

Altre trame: la violenza che si usa sul codice *secundo* (PR.13) diventa, in un metaforico crescendo, *vento e bufera e cataclisma* (III.9-10); una similarità è ravvisabile fra le costruzioni *ovunque scorrere le redini* (PR.5) e *ovunque rai s'irradino* (III.6) per la ripresa avverbiale, i verbi di movimento e la caratteristica semantica filiforme di entrambi i sostantivi; *rai s'irradino*, inoltre, trova un'anticipazione in *rai che da te emanano* (PR.12).

Le caratteristiche del (*Sonetto di stragi e di belle maniere*) sono tali da far definire il testo «un'epitome dell'intero libro»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 191.

<sup>27</sup> PrC, *Una poesia ostinata a sperare*, p. 1098.

<sup>28</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 227.



## 05. IV (*Sonetto del decremento e dell'alimento*)

05.1.a. Le rime nel sonetto IV seguono lo schema ABBA ABBA CDE ECD, con la combinazione a tre nella seconda parte, una delle variazioni possibili «molto più normali di quelle sullo schema della prima»<sup>1</sup>, e dello stesso tipo ricorrente in dieci testi di Cavalcanti<sup>2</sup>. L'ordine delle rime nelle terzine determina la consecutività di parole sdruciole (vv. 9-11), con compensazione al verso successivo nei primi due casi, e piane (vv. 12-14).

Costanti sono le vocali toniche: soltanto la /i/ (in A, D, E) oppure la /o/ (in B, C) che stabiliscono un avvicendamento fra chiusura infiltrante e rotondità, apertura, con la loro capacità connotante. Fra le rime con la tonica in /o/, risuonano come lemmi danteschi in E *foglia*, *doglia* e *voglia*, che si trovano, p.e., nelle combinazioni *doglia: voglia* e *voglia: foglia*<sup>3</sup>; ma ancora di più petrarcheschi: tre usati nel medesimo sonetto<sup>4</sup>.

La scansione individua due esemplari sicuri di endecasillabo *a minore* (vv. 4 e 11) tra l'altro isoritmici (24810) e disposti alla quarta e quartultima posizione. L'ambiguità dei vv. 1 e 12 è risolvibile con considerazioni di tipo semantico a favore dell'*a minore* nel primo caso, con scelta di livello sintattico a favore dell'*a maggiore* nel secondo; resta incerto il v. 13. Tutti gli altri sono *a maggiore*, di cui i vv. 6 e 9 isoritmici (26810).

La massima densità ritmica si ha al v. 1 con sei accenti distribuiti fra interiezioni e lemmi bisillabi; “numerose” è anche il ritmo degli ultimi tre versi con cinque ictus. L'accentazione è rarefatta (3610) al v. 10, formato da tre voci plurisillabiche, sdruciole le ultime due. Contracenti si individuano in 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> sede (v. 1), 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (v. 2, in cesura) e 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (v. 14), dove il cozzo coincide con l'opposizione semantica. La ribattuta di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> in cesura, invece, «produce un particolare effetto di 'enfasi' musi-

<sup>1</sup> P. G. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 275.

<sup>2</sup> D. DE ROBERTIS (a cura di), Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Einaudi, Torino 1986, p. 16.

<sup>3</sup> Cfr. *Purg.*, XXIII, 56:60; *Par.*, XVIII, 26:30.

<sup>4</sup> Cfr. *Rvf.*, CCLXV, 1:5:8 (*voglia: foglia: doglia*).

cale, per la sonorità più alta e vibrante proprio là dove il ritmo ascendente del primo emistichio si scontra con il ritmo discendente del secondo»<sup>5</sup>. Numerose e rallentanti, le inarcature interessano otto versi, spezzando vincoli sintattici diversi: *della foglia/ esaurirsi* (vv. 2-3), *doglia/ di tutto il bosco* (vv. 3-4) e *rogo/ senza fiamme* (vv. 13-14); una separazione meno forte si legge in *convoglia/ la gran voglia* (vv. 7-8) e in *il fimo/ aureo* (vv. 12-13).

05.1.b. P/B-I/E: la ricerca della bilabiale occlusiva /p/ (insieme all'omologa /b/), unita a vocali anteriori, è sollecitata dalla presenza di tali suoni in *pena* e *spina* (v. 1). Oltre la metà delle 9 occorrenze trova posto al v. 1 e al v. 14, che ne snocciola tre in successione ravvicinata. Le riprese di M/N-I/E, 25 in totale comprese quelle del titolo, sono maggiormente presenti e con più elementi costitutivi nella sirma: nell'ottava ci sono due attestazioni di quattro fonemi, INcIINa e d'allIMENto, e una di tre, chE IN; la sestina accoglie tre nessi con tre fonemi, catENE, pIENo e fiaMME, uno con quattro, alIMENtari e uno con cinque, s'IMpENNano. Fra i casi di assonanza, si notano E-O per la quantità (8 riprese) e O-O (4 ricorrenze) legata alla rima C.

05.1.c. La quantità dei nessi di vocali fra parole, 19, è abbastanza consistente e rafforzata da raggruppamenti di quattro vocali contigue, *penA AhI Ago* (v. 1), e di tre (vv. 2, 3 e 11): *stelO, AhI; sguardO, AhI; vuotO O A pieno*. Fra tutte le occorrenze, in cinque contribuisce *ahi*; d'altra parte, si verificano concentrazioni di tre incontri (v. 4) ed anche di quattro (v. 1). Di quantità quasi identica, 20 attestazioni, gli incontri intralessematici sono concentrati ai vv. 1, 3 e 13; al v. 1 costituiti soltanto dalla triplice iterazione di *ahi*. Collegamenti intersversali occorrono 8 volte (veramente molti), in due dei quali è iterata la vocale /a/, mentre quattro legano le vocali /a/ ed /e/, e viceversa.

<sup>5</sup> A. PINCHERA, *op. cit.*, p. 84.

Ci sono versi rispondenti al requisito di almeno quattro attestazioni: al v. 1 si cumulano tre EL, tre IL, un EV; al v. 3 si alternano tre IL e due EL; al v. 4., fra i tre EL si frappone un IL.

05.1.d. Le sequenze strutturate nel sonetto IV formano figure con almeno cinque vocali ai vv. 10 e 13, in cui sono impiegate rispettivamente l'iterazione isofonica e la specularità. Particolarmente densi di figure sono gli endecasillabi 12, che raccoglie nove vocali fra parallelismo e specularità, 6 e 14, entrambi con dieci vocali implicate in duplice specularità.

Esempi.

in miriadi s'impennano mandibole  
i i I i i E a o a I o e

. . . . .

v. 10: iterazione isofonica.

Disciolta furia e cura dentro il fimo  
i O a U e U a E i I o

v. 12: parallelismo polarizzato e specularità discontinua.

e sì: ma d'alimento cresce voglia,  
e I a a i E o E e O a

v. 6: specularità continua più specularità continua.

senza fiamme, pia lex: per te peribo.  
e a A e I E e E e I o

v. 14: specularità continua più specularità continua.

05.2.a. La punteggiatura di sonetto IV segnala il confine delle singole strofe, tra cui lo stacco delle quartine dato dai puntini di sospensione, segno meno netto rispetto al punto fermo che chiude gli altri tre raggruppamenti. Pause intermedie sono rappresentate, con quattro occorrenze (tre nella seconda, una nella quarta strofa), dai due punti, di cui è comprovata la «plurifunzionalità» e si riconosce l'azione «sui piani della sintassi e della

testualità»<sup>6</sup>. I due punti, nella seconda quartina, prima anticipano la funzione esplicativo-iterativa svolta da *e sì*, poi introducono opposizione rispetto a ciò che precede *ma*, struttura attestata ai vv. 6 e 7; segmentano il v. 14, anticipando la sintesi di sentimenti, sensazioni, voglie contrapposti: *per te peribo*. Il segno più frequente è la virgola che segnala il ricorso alla giustapposizione asindotica diffusa: undici occorrenze distribuite fra le quattro strofe.

Per quanto attiene all'articolazione sintattica, la prima quartina è costituita da una sovraordinata nominale, un accumulo per asindeto di sintagmi esclamativi, cui si collega una relativa esplicita. La strofa successiva contiene tre periodi con sovraordinata nominale: la prima regge una relativa esplicita; alla seconda si coordina un'avversativa dotata di predicato, alla terza un'avversativa con accumulo verbale. Nella prima terzina due frasi semplici sono coordinate per asindeto. Quasi tutta l'ultima terzina è formata da una frase con accumulo di sintagmi nominali; una frase con predicato forma il secondo emistichio del v. 14.

Esaminando i verbi utilizzati nel testo, si giustifica che «l'isotopia cronologica si precisa in un'«ostensione» del presente»<sup>7</sup>: si contano otto prove nelle prime tre strofe e cinque nella quartina explicitaria. L'unico verbo dell'ultima terzina, il futuro *peribo*, conferma l'omogeneità dell'assetto temporale.

05.2.b. *Unificatori frontali*. Al lamento della triplice esclamazione *ahi* determinato da *pena*, dal significato ancora indefinito di sofferenza ma orientata verso la fisicità da *rovo e spina* (v. 1), si contrappone la *voglia* di cui *gran* dice l'intensità, *figlia* significa la proliferazione, l'acutizzarsi, l'affinamento (v. 8).

*Unificatori centrali*. Intorno alla ripetizione di *al trogolo* (vv. 7 e 9) che rinvia al luogo, alla situazione e al contenitore, si snoda il concetto delle *catene alimentari* (v. 9), in contiguità semantica con *appetiti* (v. 8) e *mandibole* (v. 10).

<sup>6</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 99.

<sup>7</sup> Cfr. *Supra*, par. 01.2.a e nota n. 22.

*Connettori incipientari.* Dalla sofferenza, che intride il v. 1 attraverso le interiezioni e la serie nominale insistente, si passa al soddisfacimento del bisogno nel processo delle *catene alimentari*, che implica il passaggio dallo stato attivo ad uno stato di passività.

*Connettori circolari.* Dal confronto fra i vv. 1 e 13-14, si percepisce che il dolore comunicato dai lamenti, da *pena*, *rovo* e *spina* non è tanto di natura fisica, quanto piuttosto morale: lo suggeriscono *macello senza sanguì* e *rogo senza fiamme*. Si chiarisce anche che, attraverso il corpo del sonetto, si produce un acutizzarsi tale che la sofferenza, *sottìl* in incipit, giunge prossima all'estremo che *peribo* rappresenta, in explicit. Causa della pena e della prossimità della morte, dell'estrema gravità della condizione del Poeta è la *pia lex*. Se essa ha una tale responsabilità, *pia* significa sacra o irrealizzabile? *Pia* in senso ironico? Il problema è ripreso ai paragrafi 05.5. e 05.6.

Sullo stacco sintattico netto fra ottava e sestina ma anche intermedio alle due sequenze, interviene con forte opera coesiva la fitta e varia trama delle riprese disseminate nel sonetto IV.

05.3.a. La prima categoria grammaticale che attira l'attenzione è l'interiezione *ahi*, cui è affidato il compito di avviare il testo e di precedere una serie di sintagmi nominali. Sette occorrenze su cinque battono i primi due versi, l'ultima è al v. 5: una fronte che si sorregge sulla fitta iterazione del lamento.

Parte dell'ottava è costruita sulla nominalizzazione, una serie di sintagmi di base con alcuni determinatori. I nomi sono raggruppabili, in modo più o meno netto, in due insiemi: gli astratti *pena*, *frangersi*, *esaurirsi*, *sguardo*, *doglia*, *autunno*, *languore*, *voglia* e *appetiti*; i concreti *ago*, *rovo* e *spina*, *stelo*, *fogliola*, *bosco*, *strami*, *alimento* e *trogolo*. Il medesimo criterio vale per la sestina: da un lato si schierano *catene alimentari*, *miriadi*, *vuoto-pieno* (aggettivi sostantivati) *stimoli*, *furia* e *cura* e *lex*; dall'altro *trogolo*, *mandibole*, *fimo*, *macello* (concreto come luogo ma astratto come concetto di azione), *sanguì* (normalmente difettivo del plurale), *rogo* e *fiamme*. Quasi tutti sono privi degli articoli.

Fra i rari aggettivi, i qualificativi *sottile*, *sparsa*, *gran* e *pia* precedono il nome, come i participiali *salivati* e *disciolta*, prospettando una scelta di marcatura del modificante. Secondo l'uso comune, invece, l'anteposizione dell'indefinito *tutto*, la posposizione dei relazionali *alimentari* ed *aureo*.

Quanto ai verbi, gli infiniti *frangersi* ed *esaurirsi* assumono una funzione nominale; dopodiché si succedono abbastanza fitte le otto voci al presente indicativo, tutte esprimenti movimento (vv. 4-10): da *inclina*, *si trascina*, *creosce*, *convoglia*, a *figlia* e *affina*, a *vanno* e *s'impennano*. I soggetti di questi verbi di terza persona sono sostantivi; *peribo*, invece, anticipato da *per te* e sottintendendo l'"io" enunciante cui la serie di *ahi* allude, rende più esplicito il vocativo nell'ultima terzina, l'allocuzione da cui scaturisce la prospettiva.

05.3.b. I lemmi impiegati, ruotanti attorno a *decremento* e *alimento* esibiti dal titolo, si raccolgono in due campi: quello delle sensazioni e disposizioni psicofisiche generate dal bisogno impellente di alimentazione, per cui a *languore*, *voglia*, *appetiti* *figlia* e *stimoli* si uniscono *pena*, *ago* e *spina*; quello dell'appagamento o delusione, con *alimento*, *trogolo*, *catene alimentari*, *a vuoto o a pieno* e *macello senza sangui*. Un altro campo raccoglie le sfere sensoriali (più interessate e interessanti le percezioni tattile e gustativa): si ascrivono alla prima *rovo*, *spina*, *rogo* e *fiamme*; all'altra, *alimento*, *appetiti*, *catene alimentari*, *mandibole* e *salivati stimoli*.

Sulla nutrizione/denutrizione si cumulano elementi vegetali e animali in ambiente autunnale; ecco perciò *rovo*, *stelo*, *foglia* e *tutto il bosco* ma anche *strami*, anelli delle catene con e per gli animali, richiamati da *trogolo*, *mandibole*, *salivati stimoli* e *macello* sia pure *senza sangui*.

Prendendo in considerazione i registri, anche in IV ci sono dati di pluri-varietà linguistiche. Molte parole connesse al mondo vegetale e animale sono comuni; tuttavia, emergono anche forme del registro poetico-letterario e dotto, come *ahi*, *sottile* (per il troncamento), *frangersi*, *esaurirsi*, *inclina*, *miriadi*, *stimoli*, *fimo* e *aureo*. *Pia lex* e *peribo* sono «inserzioni di una lin-



gua seconda nella prima»<sup>8</sup>. Zanzotto attinge ad altri sottocodici: della botanica per *stelo*; dell'aeronautica per *s'impennano*; dell'anatomia per *mandibole*; della biologia per *catene alimentari*, sulle cui implicazioni nella sua poetica fornisce elementi in *Wilhelm Busch e Sergio Tofano*.

Il senso della corporeità e tutto ciò che riguarda la catena alimentare si ricollegano. L'atto erotico-alimentare della suzione o anche del morso è minacciato dalla tenebra paurosa della panfagia reciproca [...]. In questo «tutto che mangia tutto», dove ognuno è orco e cibo di orco, viene avvertito visceralmente lo smisurato, il crudo, il contraddittorio che è intrinseco alla macchina della vita<sup>9</sup>.

05.4. Il nesso *foglia-voglia-figlia* forma una paronomasia, come, sebbene a distanza e in posizione di circolarità, la giunzione di *rovo* (v. 1) e *rogo* (v. 14), connessi anche dalla percezione tattile. Costituiscono anafora ed iterazione le interiezioni *ahi* iniziali e interne ai primi versi, le quali, insieme ai nomi cui si accompagnano, creano dei parallelismi, p.e. *ahi sottil pena-ahi frangersi-ahi languore* (vv. 1, 2 e 4). Duplice figura è costruita con *e sì*: *ma*: anafora per la posizione; onomatopea nella parte *e sì*, che Zanzotto nelle note spiega con «anche sternuti autunnali»<sup>10</sup>. Partecipa all'insieme delle figure di parola il duplice nesso iterativo fra *cresce voglia* (v. 6) e *gran voglia* (v. 8): ripetizione lessicale come rima esterna ed interna, più la ripresa semantica *cresce-gran*, con variazione di categoria.

Sul piano della sintassi, una serie di anastrofi disarticola gruppi e funzioni differenti: l'ordine di *in miriadi s'impennano mandibole* è rovesciato; in *della foglia esaurirsi* e *d'alimento cresce voglia* la specificazione è anteposta; posposti ai loro determinatori i verbi *inclina*, *si trascina*, *figlia*, *peribo*, come in *al trogolo convoglia* (v. 7). L'ultimo segmento è la prima parte di un chiasmo che si completa con *vanno al trogolo* (v. 9), al secondo emistichio dei rispettivi versi. Attestazione di un artificio

<sup>8</sup> P.V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 141.

<sup>9</sup> FA, *Wilhelm Busch e Sergio Tofano*, p. 238.

<sup>10</sup> GB, Note, p. 648.

opposto, il parallelismo, sono *macello senza sangui e rogo senza fiamme* (vv. 13-14).

I segmenti del parallelismo formano anche degli ossimori, preceduti dall'occorrenza *fimo aureo*: la preziosità, la luminosità e l'elevatezza dell'oro attribuita allo sterco. A ritroso, si rintracciano altre figure di senso, a partire da *pia lex*, probabile causa di morte o anche soggetta alla morte. *Lex* rappresenta la norma, il codice della poesia, cui si annodano le antitesi costruite attorno a *fimo*, *macello*, e *rogo*, che costituiscono l'origine e l'esito del lavoro di *miriadi* di mandibole: l'allusione ad una molteplicità indefinita attribuisce un significato iperbolico. O forse no, poiché nella metafora della nutrizione ci sono le *catene alimentari*, di cui è quasi impossibile elencare e contare gli anelli. Effetto amplificato producono le ripetizioni di *voglia* e *trogolo*.

05.5. Il sonetto IV propone la lettura letterale e figurale-metaforica del tema dell'alimentazione. La *lex*, infatti, è quella biologica, ma fa riferimento anche al codice poetico, che *pia* associa all'idea di giustizia e/o devozione e rispetto, ma in modo anche ironico: prelevando dalle parole del Poeta, «v'è qualcosa di "sacro" nella poesia»<sup>11</sup>. La poesia è alla base del discorso, che accoglie, come espressione del bisogno connaturato alla vita stessa di Zanzotto, la *voglia* e la *doglia*, l'*alimento* e l'opposto *decremento*. Inoltre, comporta, come parte della vita, l'idea della morte che *peribo* presagisce e quasi impone: l'impegno per la poesia e la poesia resistono, con tutte le difficoltà, le eventuali frustrazioni e perdite, per tutta la vita e coesistono con il pensiero della morte. Pensiero a proposito del quale Gardini afferma:

Una sola norma tiene: la «mors». Invocata [...], essa entra nel testo e, dissolvendo con ogni ipotesi di vita naturale la lingua della cultura codificata [...], impone la propria: il latino, che per Zanzotto non è solo lingua morta, ma lingua della morte. [...] ne imbarbarisce l'essenza di

<sup>11</sup> PrC, *Intervento*, p. 1282.

idioma per svelarne la derivazione, la decrepitezza, e condanna da ultimo la struttura a un'analisi definitiva delle sue stesse possibilità d'essere; perché qui, rivelandosi, parla il sonetto, e parla di sé<sup>12</sup>.

Zanzotto, però, sostiene che «se è anche vero che la pulsione di morte ha qualcosa a che fare con la poesia (che altrimenti non potrebbe assumersi il contatto col limite), essa è pur sempre sulla traccia di “forze buone”, o dèi del favore, dell'alimento, della crescita, e in questo è libertà, è inagganciabile, o meglio sghemba a qualsiasi tipo di dominio»<sup>13</sup>.

05.6. Il titolo di sonetto IV si caratterizza per la giunzione fonica di assonanza-rima fra i tre lemmi e per l'opposizione semantica degli ultimi due, che indicano un argomento impensabile, secondo Welle, per i predecessori rinascimentali di Zanzotto<sup>14</sup>.

Il discorso sul rapporto con il Petrarchismo prosegue più avanti, con il riconoscimento che, sebbene il Petrarchismo sia una forza vitale che attraversa la poesia italiana ed europea, Zanzotto adatta le norme petrarchesche ad un contesto contemporaneo<sup>15</sup>.

È canonica la struttura metrica delle quartine e delle terzine, come si inserisce nella tradizione dantesco-petrarchesca la scelta di due-tre lemmi della rima B, la cui vocale tonica /o/, condivisa da C, occorre sei volte. In A, D, E, è impiegata la /i/, che oppone alla rotondità la sua sottigliezza. Le prime occorrenze di C, D, E dimostrano la divergenza più palese con le sdruciole nella costruzione delle rime: tre nella terzina incipitaria, inosservanti del rigore d'uso pascoliano. Gli schemi accentuativi, gli enjambement (che legano otto versi), le marcature foniche, semantiche e di costruzioni sintattiche imprimono ai versi variazioni ritmiche, benché prevalga l'andamento lento, particolarmente ai vv. 1 e 12-14. Su tutti gli altri cadono quattro ictus,

<sup>12</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 228.

<sup>13</sup> PrC, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, p. 1223.

<sup>14</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 76.

<sup>15</sup> Ivi, p. 84.

tranne che sul v. 10, con due sdruciole consecutive e tre sole arsi.

Contribuiscono a rallentare il ritmo i nessi vocalici e le figure plurime e consistenti della ricorsività. Hanno un rilievo maggiore i suoni occlusivi e nasali con vocali anteriori, che si legano a partire da lemmi tematici come *spina*, *decremento* e *alimento*. Inoltre, la rima degli ultimi due assuona con altre occorrenze.

Nel sonetto IV, ritmicamente marcato da molte inversioni sintattiche, la punteggiatura asseconda lo stacco strofico, ma una serie di richiami intreccia i versi centrali con la *voglia* di nutrimento comune agli anelli delle *catene alimentari* e la ricerca del suo soddisfacimento *al trogolo*; e quelli incipit-explicit, in cui il dolore inflitto da *rovo e spina* sfocia in *peribo*, passando per *all'autunno inclina*, ossia la tensione verso qualcosa di indefinito, che l'allusività del verbo e dei puntini sospensivi comporta.

La sofferenza sembra connaturata agli esseri del ciclo vitale: essi soffrono la fame per carenza d'alimento (*mandibole a vuoto*), devono accontentarsi di *strami* o di una sostanza residua come il *fimo*, o subire la fame altrui. La ripetitività di *ahi* propone però una parodia: l'accostamento del Poeta al codice che imita si traduce nella ripetizione ironica di *ahi*<sup>16</sup>. Fuori d'ironia sembra invece, richiamando le *catene alimentari*, l'esclamazione *oh come ci tocca il riuso/ del nulla ischeletrito e poi rifiuto*<sup>17</sup>.

Parodia ed ironia scaturiscono anche dalla mescolanza di registri: accanto a voci dotte e parole latine, si trovano *decremento*, *trogolo* e *fimo*. Su tali parole si fonda il giudizio di Forti, secondo cui Zanzotto «finisce col non andare più in là di un semplice e quasi animalesco rimedio»<sup>18</sup>. Dallo studio di Adelia Nofri, invece, risulta che con l'«uso parodico del linguaggio aulico cinquecentesco» Zanzotto ha «assunto integralmente e

<sup>16</sup> Ivi, p. 76.

<sup>17</sup> Svr, (*Forre, fessure*), p. 79.

<sup>18</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 191.

drammaticamente il fascio semantico e la rappresentazione della foresta-*hyle*»<sup>19</sup>. Riguardo a tale linguaggio, Zanzotto, per sua ammissione, trae da Torquato Tasso *e sì:... e sì:...*<sup>20</sup>.

Sul versante metalinguistico, la poesia è raffigurata come un organismo la cui materialità è destinata a morire, per il processo di generazione/distruzione che la legge biologica impone e che coinvolge anche la *pia lex*. Si tratta ancora del codice, pertanto, al quale si applica il tema ricorrente della nutrizione e della masticazione.

Intorno a tale tema e ad alcune emergenze lessicali si rintracciano le connessioni intertestuali fra i sonetti I, II e IV. Il primo legame si stabilisce fra *voglie così come schifi* (I.4), *bulimie dolenti* (II.4), *cresce voglia e la gran voglia* (IV.6, 8); poi, fra *grifi, fauci e denti* (I.1, 13, 14), *morso, denti, masticazioni*, ecc. (II.1, 4), *mandibole e salivati stimoli* (IV.10-11). Un altro filo passa attraverso la sottigliezza: *sottili* attribuito a *viste* (I.6), *sottile falcidia* dei denti (II.2) e *sottile pena* (IV.1); tema strettamente congiunto alle esclamazioni lamentose, *ahimè* ed *ahi* (II.1, 9), *ahi*, iterato sette volte (IV.1-5). Ulteriori elementi di aggregazione: lemmi che esprimono inequivocabile violenza, *scanna, stragi e macello*, si trovano in II, III e IV; il riferimento alla morte o alla perdita, rappresentato in IV da *peribo*, si coglie in *cederanno furor* e in *stragi* (III.11, 14), si congiunge con *perdenti e falcidia* (II.1-2), con *nervi spenti e riarse da morte* (I.3, 9), infine, con gli estremi della vita, *nascite e putredini* (PR.4).

<sup>19</sup> A. NOFERI, *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico*, «Paradigma», 8, 1988, p. 57.

<sup>20</sup> GB, Note, p. 648.



06. V (*Sonetto dell'amoroso e del parassita*)

06.1.a. Lo schema rimico ABBA BAAB CDC EED è particolare per l'inversione delle rime incrociate nella seconda quartina e l'asimmetricità delle terzine<sup>1</sup>: modulo «particolarmente anomalo»<sup>2</sup>. La rima A -atto (v. 4), coincidendo con la parola *atto*<sup>3</sup>, è inclusiva delle ricorrenze negli altri versi e ispessita dalla geminazione di /t/. Spesse, per la duplice presenza consonantica, anche le rime C e D: con un rapporto di otto a sei, prevalgono quelle con più di una consonante. I vv. 12 e 13 sono ipermetri per la sdrucchiola in rima senza possibilità di compensazione.

Predominano gli endecasillabi *a maggiore*; solo i vv. 6 (24810) e 7 (1-24-5810) sono sicuramente *a minore*; i vv. 2, 8, 9 e 10 occorrono come ambigui. Considerando l'assetto sintattico, si assegna il v. 2 al novero dell'*a maggiore*, gli altri tre all'*a minore*: per il v. 8 è improponibile lo stacco di *i succhi* dalle sue determinazioni; al v. 9, l'ictus in 6<sup>a</sup> sede su parola sdrucchiola inibisce la pausa interemistichi; per il v. 10 l'ordine sintattico suggerisce l'applicazione di cesura maschile a confine di *all'aldilà*.

I moduli accentuativi mostrano la *variatio* dei tempi forti e del loro numero: si leggono endecasillabi densi con cinque ictus (vv. 2, 4 e 9); due (vv. 7 e 8) densissimi e lentissimi con sei accenti. Fra i versi a moderata densità ritmica con quattro arsi, tre (vv. 1, 12 e 13) sono isoritmici (36810); infine, in due endecasillabi c'è rarefazione: il v. 5 (3610) e il v. 3 con schema di (1<sup>a</sup>)-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Tassoni assegna al v. 3 due arsi<sup>4</sup>; ma è applicabile il principio esposto da Praloran,

secondo il quale una notevole *rarefazione* degli ictus nello spazio dell'endecasillabo fa sì che vengano valorizzati elementi della catena verbale normalmente atoni; certo esiste la possibilità di accettare schemi ritmici di 4° e 10° o 6° e 10°, ma in qualche modo essi devono essere suggellati da una inconsueta dilatazione di un elemento lessica-

<sup>1</sup> Cfr. M. BORDIN, *op. cit.*, p. 124.

<sup>2</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1595.

<sup>3</sup> La rima *ratto: atto* è anche in *Inf.*, IX, 37:39.

<sup>4</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 72.

le, cioè da un polisillabo di grande estensione, altrimenti elementi accentuativamente deboli verranno ad assumere un tempo forte<sup>5</sup>.

Dunque, si assume *mentre* come dotato di tempo forte. Arsi di 1<sup>a</sup> cadono anche ai vv. 3, 4, 7 e 8; invece, la scelta di accenti ribattuti si manifesta in 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> (v. 7), 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> (v. 8) e 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (v. 14).

Nel rapporto fra metro e sintassi, gli enjambement «funzionano come indicatori di rilevanza»<sup>6</sup>. Ciò accade con la divisione di aggettivo e sostantivo, *divini/ rai* (vv. 3-4), e con lo stacco fra predicato e sintagma preposizionale (vv. 9-10 e 10-11): a *rompo/ all'aldilà* corrisponde *sfrangia/ sul botro*.

06.1.b. Fra le giunzioni foniche, R-E/I occorrono in 19 casi, la cui massima concentrazione si trova nella quartina incipitaria; anche la combinazione delle nasali con vocali anteriori, 25 dati di M/N-I/E, è più attestata nella prima strofa. Le fricative F/V occorrono in 16 parole, molto spesso in compagnia delle vocali anteriori /i-e/; ma ci sono casi con tutte le altre: *Furore*, *aVaro* e *Fondi*, a diffusione in tutte le strofe del sonetto di una sorta di soffio o sfrigolio, effetto che Fónagy attribuisce a /f/<sup>7</sup>.

Intrecciate con A, emergono le occorrenze in rima interna tACCO-sACCO (v. 13), cui si aggiungono 7 riprese dell'assonanza A-O (vv. 1-12). Con le 5 ricorrenze di O-I (vv. 6, 9, 12, 14) passano fili orizzontali e verticali.

06.1.c. I 22 incontri EL sono distribuiti in undici versi; uno, in *serpI E I pruni* (v. 11), lega tre vocali, le stesse che predominano in generale nei nessi, in abbinata o spesso con la ripetizione di /e/ o di /i/ (vv. 2, 6, 7, 8 e 10). Soltanto sei gli endecasillabi interessati dalle 10 congiunzioni IL, di cui otto sono gruppi vocalici in monosillabi metrici. Per quanto, infine, attiene alle tre

<sup>5</sup> M. PRALORAN, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>6</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 129.

<sup>7</sup> I. FÓNAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, cit., p. 79.



occorrenze di incontri vocalici intersversali, la prima, *in attO/ O memoria* (vv. 4-5), produce il prolungamento ad eco della /o/.

Il sonetto V manifesta una particolare concentrazione di incontri vocalici in due versi: al v. 7, due EL seguono due IL; al v. 8, si contano sei figure, due EL e quattro IL.

06.1.d. Il numero di vocali implicate in sequenze è limitato a cinque-sei, sempre con la figura della specularità, soltanto ai vv. 5 e 8. In tutti gli altri interagisce una maggiore quantità di fonemi, organizzati in più figure. Aggregazioni numerose si verificano ai vv. 1, 2, 3 e 6, tutti con nessi di dieci vocali disposte a formare, p.e., iterazione semplice più iterazione sintagmatica; iterazione semplice pervasiva; specularità in triplice combinazione.

Esempi.

O memoria con meco t'incammini,  
o e O a o E o i a I i  
→ ←

v. 5: specularità di parallelismi.

Mentre d'erba la man ritraggo ratto,  
e e E a a A i A o A o  
: : : / / / / ^ / ^

v. 1: iterazione semplice trimembre e iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

dall'erba/serpe infida in fitte e spini,  
a E a E i I i I e I i  
/ : / : . . . . .

v. 2: iterazione sintagmatica bifonica bimembre e parallelismo ravvicinato o iterazione isofonica.

mentre mi discorono dai divini  
E e i i o O o a i I i  
: : . . ^ ^ ^ . . .

v. 3: iterazione semplice pervasiva.

lo sparso accordi e riconformi il fratto:  
 o A a O e i o O i A o  
 —————  
 X X ←

v. 6: specularità polarizzata e continua più specularità continua.

06.2.a. La punteggiatura separa fronte e sirma, e le terzine fra loro: il punto fermo chiude i vv. 8, 11 e 14. Nell'ottetto, tre virgole ricorrono in punta dei vv. 1, 2 (confini di una posizione parentetica con ripresa anaforica, attuata con ripetizione lessicale<sup>8</sup>) 4 e 5; i due punti, invece, marcano la fine del v. 6, anticipando il passaggio dal presente al passato; la barra lega *erba/serpe* (v. 2). Nel sestetto, sei virgole sono usate in enumerazioni; il punto e virgola interno al v. 11 introduce l'ultimo periodo della terzina; i due punti al v. 14 anticipano la sintesi conclusiva.

Nelle quartine, la subordinata temporale introdotta da *mentre* e le due coordinate occupano tutta la prima strofa; la sovraordinata è posticipata al v. 6, seguita da due frasi semplici coordinate fra loro, a formare i vv. 7 e 8 con procedimento simmetrico. La prima sequenza della sirma è formata da una sovraordinata che regge una relativa esplicita, e da una frase semplice. La seconda è composta da quattro frasi brevissime asindetice e da una frase conclusiva altrettanto breve. Con i predicati si realizza l'eterogeneità: dal mondo commentativo si passa al mondo narrativo e di nuovo al mondo commentativo: nel presente, di cui si hanno sei ricorrenze all'indicativo nei primi sei versi, s'incuneano due voci al passato remoto, *venni* ed *ebbi* (vv. 7 e 8), cui seguono nella sirma otto verbi al presente indicativo.

L'architettura del sonetto sul piano temporale si rivela anche nella simmetria dei verbi commentativi (vv. 1-6 e 9-14) fra i quali irrompe il passato per l'emersione della *memoria* (v. 5).

06.2.b. *Unificatori frontali*. *La man ritraggo ratto* (v. 1) indica che l'*erba* nasconde pericoli quasi di *serpe* pungente, ma *i succhi* (v. 8) avuti da lei in passato le attribuiscono proprietà tera-

<sup>8</sup> L. CIGNETTI, *La [pro]posizione parentetica*, cit., pp. 101-108, 101 in particolare.

peutiche *fini*, atte a risolvere il problema espresso con *in furore e matto* (v. 7); proprietà opposte, la cui compresenza è anticipata dalla congiunzione avversativa e introduttiva della contemporaneità-attualità *mentre*, connettivo cui corrisponde il deittico spaziale *qui* (vv. 7 e 8). Ancora, la rima B di *spini* (v. 2) ritorna in *fini* (v. 8) componendo nell'equivalenza fonica l'opposizione negatività/positività.

*Unificatori centrali.* A *qui*, legato a verbi di movimento attivo e di ricezione al passato, subentra il superamento del luogo nel presente: *rompo all'aldilà* (vv. 9-10) è ripreso da *oltre* (v. 11).

*Connettori incipientari.* Il nesso si trova nei movimenti compiuti dall'io nel presente con gli arti: *ritraggo* con la mano, *rompo* con le gambe (vv. 1 e 9). In entrambi gli endecasillabi, inoltre, assuonano internamente *ritraggo ratto* e *passo avaro*. Una giunzione semantica si crea fra gli elementi vegetali *erba* (v. 2) e *felci* (v. 10).

*Connettori circolari.* *La man ritraggo ratto* esprime una rinuncia timorosa per l'inaffidabilità della situazione, da *serpe infida* (v. 2); i vv. 13 e 14 invece, parlando di piede (*do di tacco*), di mano (*do a sacco*) e bocca (*si mangia*), dicono l'affondamento deciso in un contesto (*ora*) cambiato.

La trama dei legami, sebbene innegabilmente esistente, non emerge con l'evidenza e l'intensità trovate altrove.

06.3.a. Notevole la quantità di voci verbali: soltanto due endecasillabi (vv. 2 e 12) ne sono privi, mentre tre (vv. 6, 14 e 13) sono costruiti con due e tre predicati. Undici dei sedici verbi su cui si regge il discorso hanno come soggetto "io" a colloquio con un "tu" di autorispecchiamento e di recupero del sé con il vocativo rivolto alla *memoria*, il cui coinvolgimento richiede la transizione al passato remoto *venni-ebbi*. L'irruzione della narrazione separa i primi sei versi dagli ultimi sei, in cui l'assetto temporale ritorna al presente, coniugato alla terza persona soltanto in *sfrangia* (v. 10) e *si mangia* (v. 14). Le altre tre voci sono al presente di seconda persona, mai espressa come la prima. I pronomi

personali occorrono in *mi discorono* e *t'incammini*; nei complementi *meco* (v. 5), *per lei* e *da lei* (vv. 7 e 8), rafforzati da *suoi*.

Si legano alle funzioni verbali il connettivo *mentre* in relazione al presente (vv. 1 e 3), *già* in relazione al passato, *ora* che sottolinea l'imminenza del mangiare; inoltre, il deittico spaziale *qui* in relazione con *aldilà*.

*Aldilà* è l'unico sostantivo connesso alla funzione di soggetto come antecedente di *che*; tutti gli altri sono complementi, singoli o in coppia, come *in fitte e spini* (v. 2), *in falde e felci, oltre le serpi e i pruni* (v. 11). Gli aggettivi sostantivati *lo sparso* e *il fratto*, ai poli del v. 6, fanno parte dei nomi astratti, che nella seconda quartina (più marcata da vaghezza nel denominare) hanno altre due prove, *memoria* e *furore*; *aldilà* (vv. 10 e 12) e *simbiosi* (v. 14) sono ascrivibili allo stesso gruppo. Gli altri sostantivi sono concreti perché indicativi di parte del corpo umano (*man*) o di animali (*serpe*) o perché illustrativi della natura del terreno o di elementi del mondo vegetale.

Gli aggettivi qualificativi sono abbastanza numerosi, anche per i casi di doppia-triplice compresenza (vv. 3-4 e 9): *divini rai serali* e *passo avaro, indocile, acre*. Quasi tutti gli altri, *infida, matto, fini* e *alto*, sono indefinitamente valutativi; infine, *teneri*, precedendo la serie di azioni serrate (vv. 13-14), ne accentua per contrasto la carica di violenza e aggressività.

06.3.b. I lemmi verbali sono vincolati dalla proprietà del movimento, sia intellettuale (*incamminarsi, accordare* e *riconformare* della memoria) sia, e più diffusamente, fisico, attestato da *ri-traggo, venni, rompo* e *zompo*: azioni della psiche e del corpo in relazione con l'ambiente e le membra del bosco, elementi vegetali e animali interdipendenti. Per il primo, valgono *rai serali, notte* e *botro*; per i secondi, compendiati in *erba/serpe*, si citano *felci, spini* e *pruni* (v. 11). Gli ultimi due lemmi attengono al tatto come *man, fitte* (v. 2), e *teneri*, che marciano tale senso in tre strofe: la quartina incipitaria e le due della sestina. Alla percezione tattile si affianca (per il canale visivo bastano *rai serali* e *notte*) quella gustativa che connette *succhi* e *si mangia*.

Riguardo alle varietà linguistiche, accanto alla rarità d'uso di *discorono*, *riconformi* e *botro*, all'«inventività lessicale» di *erba/serpe*<sup>9</sup>, si registrano molte voci fra letterarie e dotte: occorrono *ratto*, *infida*, il poetismo *rai*, la forma pronominale “comitativa” *meco* (Serrianni la considera senza importanza)<sup>10</sup>, *fratto*, *avaro*, nella probabile accezione di “avido”, *sfregio veneri* (il sostantivo significa grazia e bellezza? allude alla sensualità-sessualità?); *indocile* e *acre*. L'ultima parola in genere si relaziona con sapori o odori e suoni, ma in questo caso si accorda con *passo*: movimento del piede o di altro? (Per la prospettiva sugli interrogativi, si rinvia ai paragrafi 06.4 e 06.5, parti finali.) Infine, rientra fra le manifestazioni letterarie anche l'apocope di *man*.

Alcuni elementi lessicali sono tratti da vocabolari specifici: *falde* concerne la geologia, *felci* e *pruni* la botanica; *simbiosi*, termine usato in biologia, richiama *parassita* del titolo, poiché può avvenire una simbiosi “antagonistica” a vantaggio di un individuo rispetto ad un altro; *falsifico* attiene alla filosofia e alla scienza. A proposito dell'ultima terzina che ospita vari lemmi di lessico specifico, Forti osserva che Zanzotto «compie un ennesimo salto espressivo verso la compatta e rimata terzina finale del testo, la sua tutta proiettata e divaricata affermazione»<sup>11</sup>. La divaricazione sembra annunciata da *zompo*, che attesta una varietà diatopica identificata come «verbo romanesco»<sup>12</sup>. Anche Welle esprime il suo pensiero sul lessico, sottolineandone il registro parodico<sup>13</sup>.

06.4. In *mentre* (avvio dei vv. 1 e 3) si legge un accorgimento retorico, che investe significante e disposizione delle parole; *qui*

<sup>9</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1576.

<sup>10</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 159.

<sup>11</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 192.

<sup>12</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 74.

<sup>13</sup> J. P. WELLE, *op. cit.*, p. 77: «Petrarchan lexical items («passo», «avaro», «falde», «serpi», «fondi», «sacco» and «veneri») come together in unexpected patterns. These lines not only express the theme of biological interdependence [...] but also render explicit Zanzotto's poetics of imitation. [...] Zanzotto stresses the symbiotic relationship between Petrarchan models and his parody».

(vv. 7 e 8) emerge come anafora e primo elemento del parallelismo *qui già per lei venni* e *qui da lei ebbi*, che lega i versi narrativi al centro della poesia. In incipit versale, *all'aldilà* (v. 10) si connette per iterazione con *E nell'alto aldilà* (v. 12).

Prettamente dell'ordine, numerose inversioni sintattiche sono attestate fin dal v. 1, in cui si produce una duplice anteposizione: di *la man* rispetto a *d'erba* e quella di entrambi i sintagmi rispetto a *ritraggo ratto*; *prendo in atto* è posposto a *la notte* (v. 4); *con meco* è anteposto a *t'incammini* (v. 5); quasi completamente rovesciato l'ordine dei vv. 7 e 8 fra la prima parte anaforica e la seconda; il predicato *rompo* è posposto al determinante (v. 9); *in falde e felci* anticipa *sfrangia sul botro*; *zompo* è posposto a *oltre le serpi e i pruni*. Più marcata e unitaria è la figura costruita al v. 6, interamente formato dal chiasmo *lo sparso accordi e riconformi il fratto*; fra gli aggettivi sostantivati dei due segmenti si stabiliscono anche connessione semantica e giunzione fonica per assonanza. La seconda persona si relaziona con la personificazione della *memoria*, segnalata come «altra tessera o suggestione di provenienza dantesca»<sup>14</sup>. La memoria, operante in scaglie di narratività nell'*Ipersonetto* anche quando non ne è esplicita la funzione tematica, sorregge la produzione zanzottiana, sebbene in *Totus in illis* sembri non godere più delle condizioni di armonizzare i ricordi<sup>15</sup>.

All'artificio retorico adottato per la memoria si collega il discorso sulle figure di senso. La metafora *mi discorono* rappresenta la perdita auto-procurata dei *divini rai serali* propri di una luce sublime benché al tramonto, per l'assunzione consapevole, *prendo in atto*, del buio in senso lato, di cui *la notte* è un topos. Il *botro* rappresenta il buio della profondità (spaziale e temporale insieme), il limite da varcare. L'*aldilà*, pertanto, connota il cambiamento di luogo, in qualsiasi modo lo si voglia intendere (nella verticalizzazione che *alto* e *fondi* significano) e la possi-

<sup>14</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 168.

<sup>15</sup> Svr, *Totus in illis*, pp. 102-103: *Ora, totus in illis/ torno a pensieri di ieri/ quali frammenti di diamanti-misteri/ imprigionati come in un'apnea./ [...] "Totus in illis-illa" rovesciato/ come vuota bouteille-à-la-mer/ solo a se stessa indirizzata/ e sgomenta di sé.*

bilità di scegliere il rapporto con le *veneri*. Con questa antonomasia, indicativa di grazia e bellezza anche sensuale, cozza *sfregio*, preceduto da *do di tacco*, in opposizione con i *fondi teneri* («metafora erotica»)<sup>16</sup> calpestati.

06.5. Il sonetto V, parlando dei rapporti del Poeta con il corpo e il codice del bosco, si occupa della poesia e del suo codice; ne è spia la *serpe* in agguato nell'erba (o serpe l'erba stessa), insidiosa per la capacità di ferire, *in fitte e spini*, e allarmante. Da ciò la cautela di *la man ritraggo ratto*, di *discoronarsi* e deporre i *divini rai*, forme fuori del tempo e disaggregate.

Il viaggio nel bosco con la *memoria* individuale, culturale e poetica armonizzando i frammenti fa riaffiorare *lei*. Il pronome, alludendo alla donna soggetto-oggetto di erotismo, richiama anche la poesia, la materia di cui il Poeta si nutre, ossia il paesaggio<sup>17</sup>. Zanzotto, sulla presenza della figura femminile nella sua poesia, dichiara:

Appare spesso nella mia opera, più di quanto si creda, ma dissimulata in un quadro di riferimenti indiretti [...]. Direi che [...] è fondamentale; da una parte per l'importanza che vi ha la lingua materna come lingua originaria, dall'altra in una specie di continua moltiplicazione, di rifrazione dentro le quinte del paesaggio o delle situazioni più varie<sup>18</sup>.

Il *passo* irrequieto è quello di chi sente l'esigenza di sperimentare oltre il limite, con la capacità *acre* di penetrazione e attraversamento. Ed ecco l'*aldilà*, il luogo *oltre*, in cui svincolarsi con forza dalle *veneri* canoniche, da rapporti simbiotici.

06.6. Sonetto V ha uno schema metrico originale e la rima molte volte ispessita da una seconda consonante. Il ritmo impresso dagli ictus, ad eccezione delle tre attestazioni di isoritmia, è vario per modulo accentuativo, con prevalenza del tipo *a maggiore*, per

<sup>16</sup> Cfr. L. TASSONI, Commento, cit., p. 72.

<sup>17</sup> Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1595. Con la memoria «implicitamente paragonata al senno di Orlando, si inscena la liberazione da quell'amore che determinava il rapporto simbiotico del soggetto con il paesaggio-beltà (*lei*)».

<sup>18</sup> PrC, *Intervento*, p. 1283.

gli accenti di 1<sup>a</sup> e le ribattute, anche con due occorrenze (v. 7), per l'eccedenza delle parole sdruciole (vv. 12 e 13). Nel ventaglio di proposte, spiccano le soluzioni estreme: endecasillabi lentissimi anche con sei tempi forti (vv. 7 e 8); endecasillabi veloci colpiti da tre arsi (vv. 3 e 5). Ad accentuazione della lentezza o ad attenuazione della velocità, agiscono in genere gli enjambement, gli incontri vocalici, di cui il v. 7 ospita una considerevole pluralità, le figure della sequenzialità, particolarmente fitte nel veloce verso 3. Sul ritmo esercita il suo peso una serie di altri nessi: le allitterazioni, le assonanze, le rime interne. Assumono maggiore rilevanza alcune giunzioni: R-E/I agisce fittamente nella quartina incipitaria da e attorno al nucleo propulsore, *ERba/sERpe*; le combinazioni M/N-I/E insistono nella fronte, p.e. in *o MEMoria con MEco t'INcaMMINI*, spesso associate al nesso F/V-I/E, come dimostrano *INFida IN FittE E spINI, dI-VINI*, ma anche *VENErI*.

La rima interna *tACCO-sACCO*, connessa all'esterna A, suggerisce una riflessione sul sistema dell'assonanza A-O in *ri-trAggO rAttO e pAssO avArO*, e in *lo spArsO accOrdI e riconfOrmI il frAttO*, dove coesiste con O-I. Tali strutture sono formate da verbo e aggettivo, nome e aggettivo, aggettivo sostantivato e aggettivo sostantivato, verbo e verbo interposti<sup>19</sup>.

I nuclei tematici insistono sull'ambiente del bosco, i suoi esseri e le sue regole che al presente sono fatte di insidie; s'impone, pertanto, la ritrazione della mano, per evitare ferite di *erba/serpe* o *spini* e *pruni*. Il presente in bosco comporta il conflitto con la poesia tradizionale, che in un tempo concluso fu capace di placare il furore con *i succhi suoi più fini*. Con la *memoria* si ricompongono i frammenti poetico-esistenziali.

Zanzotto intreccia una serie di figure e allusioni per parlare della poesia ma senza adottare specifici lemmi metapoetici. Si coglie il suggerimento in *divini rai*, cui l'aggettivo attribuirebbe perfezione e da cui invece si decide di *discoronarsi* per un cambiamento radicale con un salto alla conquista dell'*aldilà*. La

<sup>19</sup> Cfr. M. PICCHIO SIMONELLI, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Licosa Editrice, Firenze 1978, pp. 23-28.



spinta oltre il limite rappresentato dal codice, dal legame fra significante e significato, dalle *veneri* (dalla *Beltà*) è pressante ed esplicita almeno fin da *Oltranza oltraggio*, dove dietro il “tu” si legge “poesia”<sup>20</sup>.

L’*aldilà* si conquista con il superamento del *botro*, che comporta un rovesciamento di rapporti fra l’“io” e la materia del bosco-poesia. Il procedimento del sonetto va «dal ritrarsi iniziale al capovolgimento di azione che è quello dell’affondare»<sup>21</sup>: al timore di subire violenza, con il salto si sostituisce la condizione di violare *fondi teneri* e *veneri* con i piedi, *do di tacco*, con mani predatrici, *do a sacco*, con i denti, *ora si mangia*, dopo aver messo alla prova e *falsificato simbiosi* – intendendo con questo, probabilmente, anche il rifiuto della vita completamente *parassitaria*, aggrappata soltanto all’eredità del passato o a quanto si renda immediatamente disponibile. Ciò di cui si nutre l’“io”, la poesia stessa, è frutto di conquista e può portare a nuove ipotesi e a nuove scelte operative.

L’insistenza sulle percezioni sensoriali in tutto l’*Ipersonetto* sottolinea il peso della materialità, su cui si legano, p.e., V e IV: *fitte e spini* (V.2) sono preceduti da *ago, rovo e spina* (IV.1); a *catene alimentari, appetiti e mandibole* (IV.8, 9) corrispondono *simbiosi* e *ora si mangia* (V.14); a *macello senza sangui* (IV.13) si accosta *do a sacco, sfregio veneri* (V.13).

Sul piano delle riprese lessicali, i lemmi del sintagma *divini rai serali* (V.3-4) richiamano da un lato *rai* che *emanano* dalla penna-scrittura (PR.12), dall’altro, *ombre* (PR.2) perché l’attributo *serali* indica una luce prossima allo spegnimento.

<sup>20</sup> LB, *Oltranza oltraggio*, p. 267: *Salti saltabecchi friggendo puro-pura/ nel vuoto spinto outré/ [...] no sei saltata più in là/ ricca saltabecante là/ [...] L’oltraggio. Energica tensione, ripresa altrove e con altri termini: Il cancello etimo, cancellare sbarrare, cui si aggiunge Il grande significante scancellato, in LB, Profezie o memorie o giornali murali XII, pp. 334-335.*

<sup>21</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 72.



07. VI (*Sonetto notturno con fari e guardone*)

07.1.a. Il modulo metrico ABAB ABAB CDE CED<sup>1</sup> riprende nell'ottava lo schema più antico del *sonetus dimidiatus*<sup>2</sup>. Tre lemmi della rima A, *bosco*: [ri]conosco: *tosco*, fanno parte del repertorio petrarchesco<sup>3</sup> e dantesco<sup>4</sup>. La vocale tonica prevalente in rima è la /o/, con quattro attestazioni nella fronte e due nella sirma; nelle quartine, l'alternanza con la /u/ co-semantizza la gravità e la cupezza di *losco*, *tosco* e *arsure*, uno dei nove plurisillabi in rima<sup>5</sup>. I vv. 4, 5, 11, 12, 13 e 14 sono *a minore*, 11, 12 e 14 anche isoritmici; tutti gli altri sono *a maggiore*. Sul piano degli accenti, si segnalano i vv. 5 (1-24810), 6 e 8 (136810), lenti per i cinque ictus, di contro alla scorrevolezza dei vv. 2 e 3 (con *pattern* di 3<sup>a</sup>6<sup>a</sup>10<sup>a</sup>) e 10 (con modulo "giambico" di 2<sup>a</sup>6<sup>a</sup>10<sup>a</sup>), costruiti su tre tempi forti e notevole distanziamento. Si manifesta «la tendenza a non collocare ictus in 8<sup>a</sup> sede», come «la frequenza delle sdruciole in 6<sup>a</sup>»<sup>6</sup>. L'ultima osservazione è valida per *pollini* (v. 6) senza però l'ellissi in 8<sup>a</sup>, evitata dalla sinalefe. Ancora due note sugli ictus: la prima per le sei occorrenze in 1<sup>a</sup> sede<sup>7</sup> (cinque secondo Tassoni<sup>8</sup>) dando rilievo a *spesso* (v. 1);

<sup>1</sup> Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1595. Il critico osserva: «L'alternanza nelle quartine è ben attestata in Della Casa ed è prevalente in Foscolo». Nei sonetti VIII, XVIII, XXIV, XXXVI, XL, LVI di Della Casa la fronte è costruita secondo gli schemi ABAB ABAB/ ABAB BABA; in Foscolo, quattordici testi su ventuno hanno entrambe o una quartina a rima alternata, compresa l'occorrenza ABBA ABAB.

<sup>2</sup> Il *sonetus dimidiatus* è una delle sedici forme descritte da Antonio da Tempo e richiamate in P.G. BELTRAMI, *op. cit.*, pp. 280-282.

<sup>3</sup> Cfr. Per esempio, in *RVF*, son. CXCIV, 2:3:6 e son. CCXXVI, 2:3:6.

<sup>4</sup> Cfr. Per esempio, in *Purg.*, XXV, 128:130:132 (*cognosco*: *bosco*: *tosco*).

<sup>5</sup> Per altre note sulle rime, cfr. M. BORDIN, *op. cit.*, p. 126.

<sup>6</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 17-19, 18 in particolare: «Tale 'ellissi ritmica' fra 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> determina una sorta di lieve aritmia [...] nei secondi emistichi, ovvero un principio ritmico discendente che viene bruscamente soddisfatto dall'attesissimo ictus di 10<sup>a</sup> [...]. Questa clausola endecasillabica contribuisce non poco all'assetto centripeto del verso zanzottiano».

<sup>7</sup> Ivi, pp. 109-110. Gli ictus di 1<sup>a</sup> e le parole sdruciole «assumono in Zanzotto una figurazione straniata perché l'effetto di slancio può venire attenuato dalla densità di ictus del verso in cui compaiono o da altre figure sintattico-retoriche che comportano rallentamento scansionale. [...] questi fenomeni di ritmicità discendente contribuiscono in forte misura a identificare il carattere 'chiuso' e centripeto del verso».

<sup>8</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 78.

la seconda per gli accenti ribattuti in 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> (vv. 5 e 9), connessi «alla frequenza degli attacchi di verso con arsi sulla prima sillaba»<sup>9</sup>.

Non resta che occuparsi degli «enjambements che funzionano in tutto il *continuum* versale, e in più consentono raccordi a eco: *bosco/ o* (vv.1-2) [...], *l'elce/ e* (vv. 12-13)»<sup>10</sup>. Tuttavia, spicca la spezzatura aggettivo/sostantivo, *accesa/ fichina* (vv. 10-11)<sup>11</sup>.

07.1.b. Le combinazioni S-C/G-O occorrono 14 volte, richiamando la seconda sillaba di *boSCO*, con l'alternativa dell'omologa sonora di /c/; le più pregnanti, connesse alla rima A, emergono nell'ottava. Le consonanti nasali abbinata alle vocali anteriori, M/N-I/E, ricorrono in 19 nessi (15 nelle quartine) anche di quattro o più elementi: p.e., in *soMMERsE*, *folLEMENtE* e *rINvENNI* (vv. 1, 3, 10). La rima interna -URE con *cesURE* (v. 2) e *iattURE* (v. 4) potenzia orizzontalmente e verticalmente la rima B. Fra le assonanze, si contano le 9 attestazioni di O-E, in connessione con D; 3 riprese di E-E che anticipano C; 4 di A-I, con risalto di *trArsl* e *AcrI sciAmI*, agli incipit dei vv. 4 e 6.

07.1.c. Moderata, per i 17 casi, la quantità di incontri vocalici EL, di cui fanno sempre parte /i/ od /e/ oppure entrambe; tuttavia il peso è aumentato dai cinque nessi trivocalici (due al v. 13, *l'ornO E Il faggio, fogliA E Il fiore*). Vocali contigue all'interno delle parole ricorrono in testimonianze numericamente modeste, dove la /i/ compare sette volte in un totale di 9. I nessi vocalici intersversali creano sempre eco con *O/ O* (vv. 1-2 e 7-8) oppure *E/ E* (vv. 6-7, 12-13), tranne in *conoscO/ Acri* (vv. 4-5).

<sup>9</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 109-110.

<sup>10</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 78.

<sup>11</sup> Cfr. M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 46. Lo studioso osserva: «Il rapporto dialettico fra metro e sintassi [...] coincide con la stessa segmentazione metrica, dove raramente si assiste a un pieno accordo fra divisione versale e sintassi logico-referenziale».

Qualche endecasillabo è interessato da più tipi di incontri: tre EL, un IL e un EV con il verso precedente (v. 8); due EL, un IL e un EV con il verso precedente (v. 13).

07.1.d. Le figure della ricorsività fonica occorrono in maniera disomogenea per tipo e per numero di vocali minime e massime implicate: quattro impiegate in iterazione sintagmatica e semplice (vv. 6 e 7); tutte in altri casi (vv. 1 e 13) in sequenze di parallelismo e iterazione sintagmatica o duplice costruzione speculare. Notevole anche la strutturazione di dieci vocali al v. 9. Esempi.

acri sciami di pollini, erbe impure  
 A i A i i O i E i U e  
 / . / .

V. 6: iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

là dove sottopalmo e sottofelce  
 A O e o o A e o o E e  
 → ← ×

v. 9: specularità discontinua più specularità continua.

Spesso ove mi sommerse il cuor del bosco  
 E o e i o E i O e O o  
 : . ^ : . ^

v. 1: parallelismo polarizzato e iterazione sintagmatica trifonica bimembre.

e l'orno e il faggio, tra la foglia e il fiore;  
 e O e A o a a O e O e  
 → ← ×

v. 13: specularità polarizzata e specularità continua.

07.2.a. La struttura del sonetto VI ha l'aspetto di un continuum: l'unico punto fermo è usato a conclusione del testo, preceduto dal punto e virgola in punta del v. 13, tra il primo periodo di tredici versi e i successivi molto brevi. Le dieci presenze della virgola, inter- intrastrofica o intraversale, sono variamente di-

struibute: da una e unico segno nella prima terzina a quattro nella seconda quartina.

Quanto alla sintassi, l'unico periodo, che allaccia quasi tutto il testo, colloca al v. 12 la sovraordinata, seguita soltanto da sintagmi nominali, mentre è preceduta dalle subordinate: un ricorso marcato alla prolessi, che rende "circostanziale" la fronte, e anche la prima terzina. Le subordinate hanno per lo più valore locativo, introdotte, tre i casi, dalle congiunzioni *ove* o *dove*; le altre due sono relative esplicitate, entrambe brevi. Tutte le subordinate con funzione locativa sono di primo grado, come la prima relativa, mentre l'altra è di secondo grado. L'ultimo verso contiene due frasi semplici coordinate per asindeto.

*Mi sommerse* dichiara l'incipit narrativo della poesia; ma, subito dopo (vv. 2 e sgg.) si attua una transizione eterogenea, nell'alternanza di passato remoto e presente: quattro avvicendamenti nella terzina incipitaria, singoli fino a *rinvenni*, seguito da tre verbi al presente nella terzina explicitaria commentativa.

07.2.b. *Unificatori frontali*. L'avvio dei vv. 1 e 8 è impostato sulla dimensione temporale: *spesso* indica in modo indeterminato la frequenza; *ore*, parola in apparenza più definita, significa estensivamente "momenti". Al tempo si associa lo spazio, *il cuor del bosco* con le sue *verzure* (vv. 1 e 2) sottoposto a fenomeni atmosferici che, *piogge o arsurre* (v. 8), ne condizionano la vita.

*Unificatori centrali*. *Purissime*, "rigetto" dell'enjambement fra i vv. 6-7, richiama la prima parte della struttura, *erbe*, da cui si possono trarre alimenti dolci come il *mel* (v. 7), e, sempre vegetali, *sottofelce la fragola* (vv. 8-9).

*Connettori incipitari*. La ripetizione di nessi di luogo *ove* (v. 1) e *là dove* (v. 9) insiste sullo spazio *del bosco*, delle sue parti più intime e nascoste, come suggeriscono *cuor* e *sottopalmo e sottofelce* (v. 9). Con il duplice richiamo allo spazio nel passato e nel presente, si sostituisce il carattere bi-dimensionale conferito dalla coppia *spesso ove* (v. 1).

*Connettori circolari*. Il confronto di *spesso ove mi sommerse* (v. 1) e *deluso fa retromarcia* (v. 14) propone il passaggio di

prospettiva dalla prima alla terza persona, *il guardone* del v. 12. È il caso non frequente in cui si collegano incipit e inizio dell'ultima strofa, tanto più perché, nello stesso v. 12, inizia l'elencazione di piante o di loro parti: *l'elce e l'orno e il faggio, la foglia e il fiore*, tutti iponimi di *bosco* e *verzura*.

Risulta abbastanza dimostrata l'esistenza di un tessuto connettivo nei luoghi della composizione che hanno rilievo metrico.

07.3.a. Le prime tre strofe iniziano con una coppia di avverbi spazio-temporali, di cui il secondo funziona sempre come nesso relativo. Da posizione strategica, gli avverbi in funzione propria, quello di tempo *spesso* e quello di luogo *là*, iterato nel secondo e terzo gruppo di versi, indicano frequenza ed area indeterminate; le congiunzioni contigue, quasi identiche, hanno valore locativo: *ove* e *dove*, la cui indeterminatezza spaziale è ridotta dalle originali forme avverbiali *sottopalmo* e *sottofelce*. L'indefinitezza dei primi elementi delle coppie è rafforzata dai nessi relativi: vicini a subordinate con verbo al passato, essi modificano il presente della principale rinviata alla terzina esplicitaria.

I tempi più in rilievo fino al v. 11 indicano azioni e stato del e nel bosco al passato remoto: a *mi sommerse* (v. 1) seguono *tutto che fu mio* (v. 5) e *rinvenni* (v. 10). I predicati al presente, *feriscono* (v. 3), modificato dall'avverbio anteposto *follemente*, e *conosco* (v. 5) hanno valore aspettuale. Con *sfonda* prende il sopravvento il presente, di cui *spesso* dice la consuetudine, che connota anche l'infinito sostantivato *trarsi* (v. 4).

Il soggetto "io" si incomincia a intuire da *mi sommerse*, quando parla di sé come oggetto, è preparato da *mie*, aggettivo pronominale di *venture* (v. 4), annunciato da *mio* preposto a *conosco*; è sottinteso a *rinvenni*. Con *sfonda* si ritorna alla terza persona, il che farebbe presupporre un "io" non protagonista; ma i vari riferimenti pronominali lo smentiscono.

Soggetti di terza persona sono nomi o pronomi: *il cuor del bosco*, cui segue il relativo *che* in rappresentanza di *cesure*; ancora *che*, originalmente proposto come pronomi doppio in rela-

zione con l'indefinito *tutto*; infine, *il guardone* annunciato dal titolo. Gli altri nomi svolgono funzioni diverse, per lo più illustrando concretamente l'ambiente: le *cesure* procurate alle *verzure*, gli *sciami di pollini*, le *erbe*, la *fragola*, nomi di piante e di alcune loro parti. Concreti anche i lemmi *piogge* e *fari*: il primo, ancora elemento di natura ambientale; il secondo, in relazione con l'uomo. Ad entrambi i mondi attengono nomi astratti: p.e., *ore*, *arsure*, *cuor* e *mezzo* al primo; *iatture* e *venture* al secondo.

Il ricorso agli aggettivi è piuttosto parco in incipit e in explicit: *losco* (v. 3) e *deluso* (v. 14). Nel mezzo, invece, se ne contano sette: *acri* e *impure* (poli del v. 6); *purissime* (v. 7) e *preste* (v. 8), entrambi all'avvio; infine, *accesa* (v. 10) e la coppia asindetica *umido lieve* (v. 11). *Purissime* è uno dei casi<sup>12</sup> per cui Dal Bianco nota: «In VOC entrano [...] i superlativi 'leopardiani' in *-issimo* destinati, dopo le *IX Ecloghe* e dopo *La Beltà*, a divenire una delle cifre stilistiche della poesia di Zanzotto»<sup>13</sup>.

07.3.b. Il campo semico di inquadramento, fin da *notturmo* del titolo, è la difficoltà di vedere nel presente, in cui si insinua l'area della ferita. Al buio, riparato e appartato, ombreggiato e quasi nascosto si connettono *cuor*, *mezzo*, *losco*<sup>14</sup>, *sottopalmo* e *sottofelce*. La ferita colpisce le *verzure* con *cesure*, si produce con la scoperta nel sotto- dell'*accesa fichina* e con il taglio nel buio provocato dai *fari*; è indotta dalla sorte con *iatture*. Sembra opporsi al buio il chiaro di *tutto che fu mio conosco*, aspetti piacevoli o difficoltosi e nocivi, tutto percepito dai sensi: la vista per buio, ombra e luce; il tatto per *feriscono*, *sferza in piogge* o *arsure* e *l'umido lieve turgore*; il gusto per *mel* e *tosco*.

Il testo propone varietà linguistiche, per le quali Forti commenta: «Un'apertura dunque polivalente dell'«Ipersonetto», che nel componimento VI [...] prosegue ancora mediamente fra la regolarità rimata dell'attraversamento boscoso a cui danno voce

<sup>12</sup> Un altro superlativo, *freddissimo*, occorre nel sonetto X.1.

<sup>13</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 111.

<sup>14</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 80. Il critico osserva che «*losco*, in rima con *bosco*, indica qualcosa di sotterraneo e nascosto [...], e contemporaneamente impone il campo semico della ferita-cesura-iattura».



qui regolarissima gli improvvisi scarti verso l'alto o verso il basso»<sup>15</sup>: si pensi a *fichina* (v. 11) e *guardone*. Indizi del registro letterario e del vocabolario dotto sono sparsi soprattutto nella fronte. Attestano il primo *ove*, *cuor* e *mel*, apocopato e monotongato<sup>16</sup>; «la concentrazione di lemmi danteschi e petrarcheschi nella sede privilegiata della rima», soprattutto A, costruita da *bosco* a *tosco* (v. 7)<sup>17</sup>, *verzure* (v. 2), *venture* (v. 4), *siccome* (v. 7) e *preste* in relazione con *ore*. Testimoniano il secondo registro *cesure* e *iature* (vv. 2 e 4); *acri* (v. 6) e *turgore* (v. 11).

Sono vocaboli della botanica *pollini* (v. 6) e *l'elce* e *l'orno* e *il faggio* (vv. 12-13); ambito in cui rientra *sottofelce*, neoformazione avverbiale per giustapposizione affiancata a *sottopalmo*. Sono prove dell'intromissione della tecnologia nell'ambiente naturale del bosco le parole *fari*, *retromarcia* e *ripresa*, nella terzina explicitaria. L'ultima, riferendosi al motore dell'automobile e all'operazione cinematografica, è polisemica; *fari* richiama la visione mediata del paesaggio nel secondo Novecento.

Il quadro e la cornice sfumano o diventano finestrini di automobili, di treni e di funicolari. O scompaiono. [...] la finestra diviene strumento di duplicazione [...], di rapporto citazionale con l'antica finestra [...], ma sempre a conferma della "finestra" come soglia d'eccezione: fessura dell'ora e del luogo che ci dice dell'essere<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 192.

<sup>16</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 54: «L'alternanza dittongo-monotongo nella serie palatale è fenomeno del tutto parallelo all'oscillazione propria della serie velare. Tuttavia le forme con *e* mostrano nel corso della tradizione poetica minore vitalità».

<sup>17</sup> Cfr. M. BORDIN, *op. cit.*, p. 164; anche M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 168.

<sup>18</sup> G. BERTONE, *La finestra occidentale*, in *Lo sguardo escluso. L'idea del paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999, pp. 29, 30, 33. Lo studioso anticipa che «l'idea di paesaggio in Occidente nasce e si mantiene legata all'esperienza culturale del vedere qualcosa non direttamente ma con la mediazione di una cornice, vera o finta. [...] resta che un'idea definitoria di paesaggio è indissolubile dalla sua "riquadatura"». E aggiunge: «Nell'universo occidentale la finestra fonda e raggruppa antropologicamente quasi tutte le antinomie: luogo e tempo dell'io e dell'altro; [...] dello spazio interno e dello spazio esterno».

Zanzotto, consapevole dell'importanza della finestra, del suo valore culturale, in *Intervento* esprime la speranza legata ad essa, anche se «la realizzazione dei nostri desideri non è mai totale, dobbiamo sempre rimandarla parzialmente al futuro»; ne costruisce l'immagine «come un quadro che un pittore ridipingerà ogni mattina, in modo assolutamente nuovo, tale da non deludere mai, e sarà un “tra poco”, mai un presente»<sup>19</sup>. Dalla sua finestra, tuttavia, il *guardone*, dovendo rinviare la soddisfazione, rimane deluso.

07.4. Le prime osservazioni sulle figure sono di natura sintattica. È evidente il parallelismo architettonico all'inizio di quartine e terzina incipitaria: *Spesso ove, là dove e là dove*. La relativa *che verzure/ follemente feriscono*, con l'avverbio in rilievo in incipit versale, è costruita in ordine rovesciato; *conosco* segue *tutto che fu mio*; *la fragola* anticipa il predicato *rinvenni*, *turgore* è posposto al suo determinante; sono invertiti i sintagmi della frase *coi fari sfonda il guardone*. La disposizione di *acri sciami ed erbe impure* forma un chiasmo fra nomi e aggettivi connessi da contiguità semantica: vegetali entrambi, entrambi molesti o dannosi. Il v. 6 costituisce la prima parte di una serie enumerativa che si conclude dopo due endecasillabi e rappresenta il passaggio dall'indefinito *tutto* all'indicazione di parti.

Un altro elenco si sviluppa per la vegetazione violata dalla luce dei fari (vv. 12-13) che metaforicamente la *sfondano*. Metafora è anche il *cuor*, che suggerisce la vitalità e il pulsare del *bosco* e «l'insieme dei semi caratterizzanti la foresta-selva (intrico, oscurità, pericolo, ecc.)»<sup>20</sup>; e la *fragola*, la cui immagine prelude al «godimento per la scoperta del sesso femminile»<sup>21</sup>. Altra figura di senso è l'antitesi degli aggettivi *impure e puris-*

<sup>19</sup> PrC, *Intervento*, pp. 1269-1270. Il Poeta legge ad alcuni studenti delle poesie, tra cui, Ecl, *Per la finestra nuova*, p. 212, che termina con i versi: *ancora tutti i tuoi doni non gusto./ Ma tra poco/ tutto mi darai quel che anelavo*.

<sup>20</sup> A. NOFERI, *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico*, cit., p. 38.

<sup>21</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 81. La fragola «è anche il frutto proibito che però [...] è [...] uno dei possibili modi per cibarsi, quindi qui l'associazione fra nutrimento ed eros si impone».

*sime* e dei nomi *al mel siccome al tosco*, con l'inversione di negatività/positività; agisce anche nell'alternativa di *piogge o arsurre*.

07.5. Il richiamo linguistico alla poesia è solo indiretto; si può recuperare nei riferimenti consueti: l'analogia con il bosco; le ferite e le proprietà del *mel* e del *tosco* di entrambi i corpi.

07.6. Il titolo di sonetto VI propone un contenuto che opponendo *fari*, strumento del *guardone*, a *notturmo* dà forte rilievo alla percezione visiva e fornisce indicazioni sullo sfondo ambientale, su un oggetto e un personaggio, nominato con un lemma popolare.

Lo schema di *sonetus dimidiatus*, se da un lato si differenzia da quello petrarchesco, dall'altro, per quanto riguarda la rima A, preleva dalla tradizione, che orienta il dominio delle vocali /o-u/. I quattordici versi, con sviluppo sintattico continuo, sono variamente modulati, a parte le isoritmie in *a maiore* e in *a minore*, per tipo e per numero di accenti (da tre a cinque), per l'ictus di 1<sup>a</sup> (numerose attestazioni) oppure no. Frequente l'incidenza sul ritmo dell'enjambement (quasi sempre con eco delle vocali che si incontrano) il quale prova, con la strutturazione dei periodi e la disposizione dei sintagmi, la scarsa corrispondenza fra metrica e sintassi. Si aggiunge il contributo degli incontri intere intralessematici, dove la /i/ è quasi sempre o prevalentemente presente.

Le allitterazioni più marcate sono date dai suoni di *bosco* e/o dai loro omologhi, occorrenti di più nella fronte, e dalle fricative, presenti in tutte le strofe ma con più spazio nella sirma. Ricorrono altri giochi fonici: la rima interna connessa a B, *cesure che verzure*, concorre alla formazione della specularità; l'assonanza in *acri sciami* (anche iterazione sintagmatica) accoppia musicalmente aggettivo e nome; il nesso allitterativo in *impurel e purissime* è istituito per «ricomporre l'unità semantica

della frase, rotta dall'enjambement» in modo analogo agli impieghi di Petrarca<sup>22</sup>.

La continuità sintattica del sonetto non preclude l'uso di connettori forti; evidentissimi gli incipitari, essi sono attivi anche in altre sedi, p.e., quelle della circolarità, in cui sono presentati i personaggi, l'“io” e il *guardone*, nel bosco oscuro del presente, con i tagli di *cesure* e *sfonda* e i rischi di *pollini* e *tosco*. Gli ultimi due lemmi si connettono a un'escursione dell'io nel passato, alla conoscenza di *erbe purissime al mel* e dei frutti nel sottobosco, p.e. la *fragola-fichina*, che può soddisfare il palato e la tensione erotica del personaggio attivo, ma anche la ricerca di piacere ricettivo con la vista da parte del *guardone* che, frugando con i fari dell'automobile, viola il buio del luogo e del privato.

Sul ruolo dell'“io” due critici forniscono interpretazioni opposte: Tassoni afferma che «la figura del *guardone* non può essere identificata con quella del poeta, la voce io»<sup>23</sup>; per Dal Bianco «il “*guardone*” è il poeta stesso nel momento in cui assume “parassitariamente” un punto di vista esterno (cfr. *Gnessulogo*<sup>24</sup>)»<sup>25</sup>. Si richiama, a questo proposito, che Zanzotto vive e pensa l'“io” come un soggetto che «può sfarsi e “pluralizzarsi”»<sup>26</sup>, «instabile come un fuoco fatuo», ed anche «travolto nella deriva verso l'ambiguo, l'effimero, l'improbabile»<sup>27</sup>. La figura del *guardone* non è nuova nella poesia di Zanzotto che fa affacciare *i guardoni/ da gradini finestre e occhialoni*<sup>28</sup>; mentre il punto di vista panoramico mediato con un dispositivo da ripresa si collega con *ripresa col grandangolare e ripresa,/ rubata a grandangolo*<sup>29</sup>.

<sup>22</sup> M. PICCHIO SIMONELLI, *op. cit.*, p. 48. La studiosa specifica che «Petrarca usa l'allitterazione a scopi ben precisi, di cui due più squisitamente fonici e due più squisitamente semantici».

<sup>23</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 78.

<sup>24</sup> GB, *Clichè, Gnessulogo*, pp. 554-555, 555 in particolare.

<sup>25</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1595.

<sup>26</sup> FA, *Risposte a tre domande su Pessoa*, p. 290.

<sup>27</sup> PrC, *Una poesia, una visione onirica?*, pp. 1290-1291.

<sup>28</sup> SFS, p. 361.

<sup>29</sup> GB, *Clichè, Diffrazioni, eritemi*, p. 556.

Sulla percezione visiva Lucia Conti Bertini sviluppa un'argomentazione basata su un saggio di Groddeck<sup>30</sup> a dimostrazione che Zanzotto nelle sue opere propone «generatore di vita, l'occhio, ma anche di linguaggio»<sup>31</sup>; anche il commento di Giuliana Nuvoli è imperniato sulla vista<sup>32</sup>. In effetti, il nucleo fondamentale del sonetto, il vedere-intuire-conoscere usando tutti i sensi, anche il *sestosenso/terzoocchio*<sup>33</sup>, consiste nella vista.

Percezioni sensoriali e temi legano il sonetto VI al V: gli elementi vegetali, p.e. *felci* (V.10) e *sottofelce* (VI.9), *i succhi suoi più fini* (V.8) ed *erbe impure e purissime* (VI.6-7); il tema erotico-alimentare, richiamato da *fragola* e *fichina* (VI.10-11), si legge in *sfregio veneri* e *si mangia* (V.13-14); alla violenza nei fondi teneri (V.12), corrisponde la luce che *sfonda* (VI.12) il buio e la riservatezza. Le *cesure* inferte alla vegetazione gettano un ponte semantico su PR.13, dove *secando* opera sulla penna-scrittura.

Il significato letterale di *follemente*, che determina l'azione *feriscono* di *cesure* su *verzure* (VI.2-3), anticipa riflessioni che attengono al futuro della poesia zanzottiana, p.e. a *OGM?*, dove il discorso sulla *ordinatissima combustione verde* prosegue con questi versi: *In quante specie di combustioni convulsioni/ che spingono tutto il mondo intorno/ e le cavità caine a un futuro a un rovescio senza ritorno?*<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> G.W. GRODDECK, *La vista, il mondo dell'occhio e il vedere senza occhi*, in *Il linguaggio dell'Es*, Mondadori, Milano 1975.

<sup>31</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, pp. 42 e 45: «L'atto del vedere è distinto in vista esterna ed interna: [...] la seconda [...] trasmette i prodotti della visione eidetica direttamente provenienti dall'Es all'esterno [...]. Ma cultura occidentale e civiltà tecnologica hanno ridotto sempre più il vedere senza occhi, o intuizione».

<sup>32</sup> G. NUVOLI, *op. cit.*, p. 111: «Protagonista si fa il "bosco", con le sue connotazioni di occhio, curiosità, sguardo penetrante, acume, puntura: ed il tutto in una parodia spesso grottesca del sonetto petrarchesco».

<sup>33</sup> GB, *Diffrazioni, eritemi*, p. 559.

<sup>34</sup> Svr, *OGM?*, pp. 45-46.



08. VII (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*)

08.1.a. Il sonetto VII propone l'identico schema metrico dei testi *PREMESSA* e *POSTILLA*: ABBA ABBA CDE CDE. Le rime si caratterizzano per la consonanza di tutti i versi attuata dalla bilabiale /m/, geminata in A o semplice in B, C, D, E; l'ultima vocale in rima è sempre la /a/<sup>1</sup>, anche tonica nelle quartine, mentre le terzine esibiscono le variazioni /o/<sup>2</sup>, /e/, /i/. In verticale, tale successione suggerisce il passaggio da una sensazione di apertura a quella di ingombro e di acutezza. Sul sistema delle rime Falchetta asserisce: «Il sonetto assume quindi, nella rima e nello schema metrico *reducti ad unum*, l'aspetto di un perno, del dritto fuso che regge la matassa» o anche di «spina dorsale» della sezione<sup>3</sup>. Le rime B sono ben attestate in Dante, p.e. nelle coppie *ama: dirama*, *grama: brama*, e nella connessione trimembre *trama: brama: ama*<sup>4</sup>; anche in Petrarca si trovano tre membri: *brama: ama: grama*<sup>5</sup>. Una nota per la /i/ tonica, non solo in E ma anche attraverso il testo: dal centro del v. 1, *sottit tigre*, essa va agli ictus di 1<sup>a</sup> in *spine-yin-si*, a *io* (v. 9), fino ai lessemi contigui *fisima* e *sofisma*; e per la frequenza della /i/ «cosiddetta atona» e «ausiliaria» con apporto al valore iconico della luminosità e della trafittura<sup>6</sup>.

Fra i moduli, si distinguono come *a minore* i vv. 4, 6, 9 e 10, cui si aggiunge con una considerazione retorico-sintattica l'ambiguo v. 14, mentre una motivazione sintattica fa definire *a maggiore* i vv. 7 e 11. Il v. 8, con ictus di 5<sup>a</sup>, è un endecasillabo “non canonico” (135710) da scandire con la dialefe *frangendo*<sup>v</sup>*ogni*. Quanto alla frequenza degli accenti, si nota la lentezza

<sup>1</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 84. Il critico sottolinea il «grande valore percussivo [...] di alcune cellule foniche».

<sup>2</sup> Probabilmente la rima C, *soma: doma*, richiama a Nicola Gardini il ricordo di Foscolo, in N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 229.

<sup>3</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 146.

<sup>4</sup> Cfr. *Par.*, X, 11:13; *Inf.*, XV, 109:111; *Par.*, XVII, 101:103:105.

<sup>5</sup> Cfr. *RVF*, canz. CV, 30:31:34.

<sup>6</sup> G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, «Il Piccolo Hans», VI, luglio-settembre 1978, p. 67; *Id.*, *La lettera della luminosità e della trafittura*, «Il Piccolo Hans», settembre-dicembre 1976, 12, pp. 140-152.

dei vv. 6, 8, 9, 10 e 11 con cinque ictus, la “medietà” della maggior parte, fra cui i vv. 2, 5 e 12, isoritmici (36810), la velocità del v. 13 (2610) con tre lessemi polisillabici. Numerosi gli accenti in 1<sup>a</sup> sede: sei, fra quelli a scansione condivisa (vv. 1, 6, 8 e 9)<sup>7</sup> e altri soggetti o no a scelta di rilievo (vv. 10 e 11). Ai vv. 1 (5-6), 6 (1-2) 9 e 10 (4-5) si leggono arsi in sedi contigue.

08.1.b. Lemmi come *tigre* e *ideogramma* e l’omologia di [g] e [k] inducono alla ricerca delle combinazioni possibili dei suoni C/G-R-A/E: 20 attestazioni, massicciamente presenti nella fronte, dove si raggiunge un raggruppamento anche di cinque elementi in CERCAndo, e con tendenza alla rarefazione nella sirma. Nell’indagine dei fonemi M/N-A/E, l’abbinamento delle vocali è identico al precedente e fa capo ai medesimi lemmi, mentre quello delle consonanti è suggerito dalla proprietà sonora di entrambe. 35 le occorrenze, preponderanti nell’ottava; tuttavia, merita una speciale segnalazione l’insieme fonico *ma* che Zanzotto stesso richiama parlando di «ipertrofia di assonanze»: «C’è un sonetto in cui tutti i versi finiscono in “ma”: ad esempio “Dramma” e poi “Ama”. Non solo la testa del verso, ma anche la sirma. Tutti i versi in “ma”»<sup>8</sup>. A tali suoni in punta di tutti gli endecasillabi, fanno eco altri nove casi in posizione interna ma anche incipitaria (*Ma*, v. 12), con disposizione talora invertita, p.e. in *lame*, a dimostrazione della «espansione semantica [...] da un ridottissimo spettro di significanti fonetici»<sup>9</sup>. La maggiore consistenza di L-A/E (12 attestazioni) nella sestina sembra accentuare il contrasto fra la liquida e «dolciastra» /l/, secondo le categorie di Fónagy<sup>10</sup>, e la durezza delle occlusive /d-t/. L’indagine sulle consonanti e vocali F/V-R-I/A (9 occor-

<sup>7</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 84.

<sup>8</sup> A. ZANZOTTO, *La lingua dell’infinito. Piccolo discorso sulla musica*, a cura di Paolo Cattelan, Pieve di Soligo 6 agosto 2004, p. 5 (manoscritto). Il poeta osserva che la ricerca fonica gli «è servita a mettere in luce l’esistenza dei famosi *Mots sous les mots* della poesia individuati da Saussure».

<sup>9</sup> S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d’analisi*, Rizzoli, Milano 1972, p. 35.

<sup>10</sup> I. FÓNAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, cit., pp. 61-65.



renze) dipende da VI*t*A, FI*A*mmA e FR*A*ngendo. La rima interna -ANDO e l'assonanza A-O sono legate in *trem*ANDO e *cer*-cANDO (vv. 3 e 4), *gr*AffiO (v. 1) e AgO (v. 5); la rima esterna -AMMA è rafforzata dall'iterazione *dr*AMMA a *dr*AMMA (v. 5) e dall'assonanza fra *sost*AnzA (v. 2) e le rime A e B.

Le vocali /a/ ed /i/ toniche in rima occupano rispettivamente 21 e 19 sedi di ictus versali; la tonica /a/ esaurisce quasi la sua funzione nelle quartine, mentre la /i/ è più costante.

08.1.c. I 17 nessi EL sono attestati in quasi tutti gli endecasillabi (ne sono privi soltanto i vv. 3 e 12) ma in maniera disomogenea: uno nella maggior parte dei versi; massimo tre (*cer*candO I *punt*I In cui la vitA È *fiam*ma; *spin*E Unghie, dA Una man chE Ama) ai vv. 4 e 6. Fra le combinazioni, prevale la presenza di /e/ ed /i/, insieme o duplicate, come accade con /a/ ed /o/. Le testimonianze di IL sono per quantità pressoché equivalenti a quelle fra parole: se ne contano 16 nei dieci versi che le contengono. Si trovano in voci di diverso numero di sillabe: oltre la metà in monosillabi, sei volte pronominali come *cui*, *tuo* e *io*, a dimostrare l'intenzione di aumentare il vocalismo già notata da Dal Bianco<sup>11</sup>; poi in bisillabi e, in misura un po' inferiore, trisillabi. Una sola attestazione di EV, *l'entimem*A/ *E* del tuo stral (vv. 13-14), agganciando i versi con la congiunzione, lega con più forza *Te-tuo* (vv. 12 e 14).

Gli endecasillabi con varietà e numero maggiore di incontri sono il v. 4, con tre EL e due IL; il v. 6, con tre EL e un IL.

08.1.d. Il v. 14 è il più sguarnito di sequenze vocaliche: solo quattro fonemi legati nell'iterazione semplice. Negli altri sono costruite figure con vocali da sei (v. 11) a dieci (vv. 3 e 7). Esempi.

<sup>11</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 117. Il critico, occupandosi della metrica nelle prime opere di Zanzotto, osserva: «Frequentissimo è il pronome di prima persona *io*, [...] spesso immesso nella testura più per incrementare il tasso di arduo 'vocalismo' che per esigenze semantiche specifiche [...]. Pronomi personali [...] e pronomi e aggettivi possessivi (soprattutto quelli al singolare e dittongati: *mio tuo suo*) risultano enfatizzati dalla loro stessa ricorsività».

e del tuo stral deliro più che in prima.  
 e e u A e I o U i I a  
 : : . .

v. 14: iterazione semplice bimembre.

qual se Cupido a mille in me s'imprima;  
 A e u I a I i E i I a  
 → ←

v. 11: specularità di parallelismi.

sotto tal man, sotto tal tigre estrema,  
 O o a A O o a I e E a  
 ^ ^ / / ^ ^ : :

v. 10: iterazione semplice bimembre.

cercando i punti in cui la vita è fiamma,  
 e A i U i u a I e A a  
 \_\_\_\_\_ . v . v \_\_\_\_\_

v. 4: parallelismo polarizzato e iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

di yin e yang tremando nella trama,  
 i I e A e A o e a A a  
 . . : / : / : / /

v. 3: iterazione polarizzata diafonica, iterazione sintagmatica bifonica trimembre.

meridiane linee in me dirama  
 e i iA e I i E i A a  
 \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_

v. 7: parallelismo ravvicinato più parallelismo allontanato.

08.2.a. La fronte e la sirma del sonetto VII formano due blocchi discontinui delimitati dal punto fermo. Notevole il ricorso alla demarcazione anche di singoli endecasillabi: vv. 2, 3, 4, 10 e 13 con la virgola; vv. 5 e 6 con la lineetta; v. 11 con il punto e virgola. Le marche interpuntive intraversali sono inferiori di numero e monosegniche: una virgola ai vv. 1, 9 e 10; due al v.

13, l'ultima delle quali seguita dalla congiunzione *e*, che rivela l'intenzione di Zanzotto di sdoppiare il fuoco informativo.

L'ottava è costituita da un periodo nella cui sovraordinata, fra il soggetto al v. 1 e il predicato al v. 7, s'incassano cinque subordinate (due relative, due gerundive e una temporale) in una gerarchia fino al terzo grado; una gerundiva di primo grado conclude il periodo, inciso al v. 6 da una parentetica<sup>12</sup> con sovraordinata nominale (enumerazione asindetica di sinonimi) che regge una brevissima proposizione relativa. Nella terzina incipitaria, ad una frase semplice segue un periodo con sovraordinata nominale, reggente di una proposizione comparativa di analogia. L'ultima sequenza inizia con un periodo composto da sovraordinata e completiva soggettiva; si conclude con la coordinazione di una frase semplice.

La temporalizzazione assegna il testo interamente al mondo commentativo: sette casi di presente indicativo, accompagnati da tre voci al gerundio presente, ed una, *fia*, al futuro.

08.2.b. *Unificatori frontali*. Si pone l'accento, prima di tutto, sulla strettissima coesione fonico-rimica della fronte del sonetto: soltanto due i fonemi in rima negli otto versi, /a/ e /m/. Sul piano semantico, il *graffio*, atto doloroso, tracciato grafico rappresentativo di un concetto come l'*ideogramma* (v. 1) opera sul corpo dell'io, *la mia sostanza grama* (v. 2), con violenza, sia pure allo scopo terapeutico proprio della medicina orientale. Alla cultura orientale, al taoismo, si connettono i principi *yin e yang* (v. 8); ad essi si associa un'azione di forza, quella del *frangere*, della rottura del *diaframma* (v. 8), di ogni separazione dovuta al tracciato di *linee*, a congiunzione delle polarità, come

<sup>12</sup> Sulla funzione della parentesi, Cignetti osserva: «La presenza di una parentesi [...] produce l'interruzione del *focus* di un enunciato, in quanto essa possiede un *focus* proprio, di minore intensità rispetto al primo: [...] è fattore di "polifocalizzazione" testuale. La posizione parentetica permette, inoltre [...] di evidenziare [...] un altro elemento linguistico: [...] è fattore di "defocalizzazione" testuale». Cfr. L. CIGNETTI, *La [pro]posizione parentetica*, cit., pp. 110-111.

con le *meridiane* (v. 7). Il *diramare* di esse ha come oggetto indiretto il corpo dell'io, *in me* (sempre al v. 7).

*Unificatori centrali.* Il corpo, che *in me* implica, è esplicitamente ripreso con *il mio torpido soma* (v. 9) il cui stato di quasi immobilità, sottoposto al tracciato di *linee* e al graffio di *tal tigre*, è in antitesi con il dinamismo di *frangendo*.

*Connettori incipitari.* Giunture lessicali e semantiche si individuano in *tigre* (che opera il *graffio*), *sottil* (v. 1) o *estrema* (v. 10), e nell'iterazione del corpo, *sostanza grama* (v. 2) e *torpido soma* (v. 9): sostantivo più aggettivo, in ordine di comparso invertito nei versi interessati, istituiscono i due nessi.

*Connettori circolari.* Si corrispondono le estremità extratestuali superiore e inferiore: il lemma *agopuntura* e il suo ideogramma. Nel testo, *graffio di sottil tigre*, certamente doloroso ma a scopo *curativo* del corpo (vv. 1 e 2), diviene *stral* per il quale l'io *delira* (v. 14), si entusiasma, manifesta insensatezza o esce dalle vie tracciate. Si attua, quindi, considerando *la fisima*, *il sofisma*, *l'entimema* (v. 13), lo spostamento dal corpo dell'io al piano intellettuale, del ragionamento più o meno vero.

Dai sèmi del graffio, della ferita e dello strale si dirama la rete di congiunzioni che salda le strutture portanti del sonetto VII.

08.3.a. *Graffio*, prima parola del sonetto, apre la ricerca sulla categoria dei nomi, privi di articoli in più casi nell'ottava: *ideogramma*, *spine unghie lame* (v. 6), *meridiane linee*. Sono interamente nominali, oltre a *graffio di sottil tigre*, *ideogramma* (v. 1), *sotto tal man*, *sotto tal tigre estrema* (v. 10) e *la fisima*, *il sofisma*, *l'entimema*, altre prove della propensione di Zanzotto all'accumulo anche asindetico, e continuo al v. 6. In tale verso, la struttura trimembre è indice della concretezza di parte dei nomi, tutti quelli che, p.e., attengono alla sfera del tatto, come *graffio*, *ago* (v. 5), *man* (v. 10); ma sono usati anche nomi astratti: p.e., *yin e yang* e *la fisima*, *il sofisma*, *l'entimema*.

Gli aggettivi qualificativi sono soltanto sei, due in ogni strofa incipitaria, uno nelle esplicitarie: *sottile* e *grama*, *torpido* ed *estrema*; *meridiane* e *doma*. La scarsità è attenuata dallo spessore, anche dei primi due che parlano di limitazione e carenza; an-

che *torpido* dà un senso di mancanza, mentre *meridiane* ed *estrema* connotano amplificazione e assolutezza.

All'amplificazione confusiva, psico-intellettuale, si congiunge l'ultimo verbo del sonetto, *deliro*, la cui intensità è rafforzata dall'espressione avverbiale *più che in prima*. Il tempo presente di *deliro* è lo stesso di tutte, tranne una, le altre voci verbali, che si tratti di indicativo, *do* ed è (vv. 2, 4 e 12), *fruga*, *ama* e *dirama* (vv. 5, 6 e 7), *sent'io* (v. 9); o di congiuntivo *s'imprima* (v. 11); o dei tre gerundi circostanziali che marciano la fronte: *tremando* (v. 3), *cercando* (v. 4) e *frangendo* (v. 8). Per il primo, Giorgio Orelli si sofferma su una funzione aggiuntiva: «Il "tremando" di Zanzotto [...] muove [...] una trama di correlazioni non sempre bilaterali [...], che jakobsianamente chiamo figure fonico-semantiche»<sup>13</sup>.

L'eccezione al presente, senza per altro intaccare l'omogeneità dell'atteggiamento linguistico ma soltanto la prospettiva<sup>14</sup>, è *fia* (v. 12), predicato con soggetto di terza persona espresso da nomi, come *s'imprima*, *frangendo*, *dirama*, *fruga* ed è *fiamma*, o da sostituti pronominali, come nel caso di *man che ama*. Il soggetto degli altri verbi è "io", sottinteso a *do*, a *tremando* e *cercando*, espresso in *sent'io* (v. 9), al centro di una serie di nessi fra i vv. 2-11. Il primo segnale è l'aggettivo *mia*, cui seguono la particella *mi* (v. 5), due pronomi complemento equifunzionali, uno nella fronte e l'altro nella sirma, *in me* (vv. 7 e 11); ancora un possessivo, *mio* (v. 9). Il "tu" è immesso nel discorso in funzione di complemento da *di Te* (v. 12) e dall'aggettivo *tuo* in relazione con *stral*. Dunque, c'è una «persona non-*io*», «alla quale la prima si rivolge», una seconda per-

<sup>13</sup> G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, cit., pp. 64-65.

<sup>14</sup> H. WEINRICH, *Tempus*, cit., pp. 78-80. Lo studioso traccia il concetto di «prospettiva linguistica» distinguendo «tempo reale» e «tempo testuale»: «Il tempo reale [...] è il momento o il decorso del contenuto della comunicazione. Il tempo testuale può coincidere con il tempo reale. [Ma] essi possono anche essere sganciati l'uno dall'altro»; considerazioni che valgono sia per il mondo commentato sia per il narrato, dove «tempo testuale e tempo reale possono essere sincronizzati, per esempio, in modo fittizio» oppure può esserne segnalato lo scarto con l'impiego dei «tempi verbali della retrospezione o dell'informazione da recuperare, in dipendenza del tempo reale, [...] retrospezione e previsione [...] saranno comprese insieme sotto il concetto di prospettiva linguistica».

sona «che presuppone o suscita una “persona” fittizia e istituisce con ciò un rapporto vissuto tra “io” e questa quasi-persona»<sup>15</sup>. La relazione dell’“io” con il “tu” è rafforzata dalla posizione dell’avverbio di negazione fra due congiunzioni avversative: *ma non... però... doma*.

08.3.b. Il termine *agopuntura* nel titolo anticipa il campo semantico più esteso della poesia: la ferita per scalfittura o penetrazione, in cui convergono *graffio*, *ago* e *stral*; oppure la ferita si produce *frangendo*. Tutte le ferite hanno un segno sottile, *trama* (v. 3) o *punti* (v. 4), *diramato* in forma di *linee* da *spine unghie lame*. Un altro campo semico, su cui operano trafittura e ferita, è il *soma in bosco*; vi si connettono *sostanza grama*, *dramma a dramma* e *torpido soma*, sottoposto a stimoli di *agopuntura*. L’*ideogramma* dell’*agopuntura* collega corpo e pensiero, che rischia di perdersi tra *la fisima*, *il sofisma*, *l’entimema* e *il delirio*.

Diversi critici si soffermano sul lessico, che in associazione con la sintassi induce Orelli a una valutazione generale del sonetto VII<sup>16</sup>. Specificamente sul lessico, Welle nota che la poesia rappresenta l’acuta giustapposizione di un lessico moderno con un lessico petrarchesco, riferendosi a dati del testo: p.e., *sottil*, *tigre*, *grama* e *tremando* si trovano accanto ai termini moderni *agopuntura*, *ideogramma*, *yin e yang*<sup>17</sup>. Gli ultimi provano l’estrema originalità di Zanzotto e «l’eleganza dell’anamnesi su temi di assoluta novità orientale nella nostra poesia»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> É. BENVENISTE, *op. cit.*, pp. 276-277.

<sup>16</sup> G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, cit., p. 62: «Ben si discerne il dosaggio sintattico-lessicale dell’ultimo Zanzotto, molto bravo adesso nell’afferrarsi al sonetto, a “forme” antiquate, orientandosi tuttavia verso una lingua “irreale” degna del “paziente” che egli è: operazione sottile per una operazione sottile [...], probabilmente per la levità (*le-vi più che tigre* è nel son. LVII del *Canzoniere*) e più per motivi semiotici, di *tigre*».

<sup>17</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 74: «“(Sonetto del *soma in bosco* e *agopuntura*)” typifies the subtle juxtaposition of a modern lexicon with the Petrarchan lexicon. [...] In this instance, Zanzotto employs lexical items that can be found in the *Canzoniere* [...] alongside modern terms».

<sup>18</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 192.

Esaminando le varietà linguistiche, diacroniche, sincroniche e diatopiche, si traggono osservazioni a cominciare dalle parole del titolo. *Agopuntura* è voce dotta che richiama la cultura orientale come *yin e yang*, lemmi della lingua cinese; *soma* è vocabolo della biologia, zoologia e medicina, cui appartiene anche *deliro*, mentre *diaframma* attiene all'anatomia; sono attinti da vocabolari specifici anche *ideogramma*, dalla linguistica, *meridiane*, dalla geografia, *sofisma* ed *entimema*, dalla filosofia. Molte altre voci di registro alto si individuano tra fronte e sirma: *trama*, *dramma*, *torpido*, *tigre estrema* e *s'imprima*. In particolare, l'analisi rileva i seguenti lemmi del codice letterario e poetico: *grama*, nell'accezione di "dolente"; *tremando*, nell'accezione di "palpitare"; *frangendo*; *sì*, come abbreviazione di "così"; *doma*; *stral*, voce poetica e poetismo per l'apocope, attestata anche da *sottil*, *man* e *tal* iterato (vv. 6 e 10). Di *fia*, si assume una definizione: «Il più importante poetismo è costituito dalle forme suppletive di futuro, tratte dal paradigma lat. FIERI: *fia* e *fiano* (*fian*) attraversano tutto l'Ottocento poetico»<sup>19</sup>. Zanzotto invece lo riesuma nella seconda metà del Novecento.

08.4. Rilievi sul significante: due lemmi sono iterati e connessi, *tigre* e *man* (vv. 1 e 6), *man* e *tigre* (v. 10); «con "fisima-sofisma" torna ad appagarsi l'impulso anagrammatico»<sup>20</sup>.

Tra le figure dell'ordine, Orelli segnala i parallelismi: «A Sì... sì tien subito dietro sotto tal... sotto tal» (vv. 9-10); attribuisce funzione unificante ad altri<sup>21</sup>, anche in enumerazione. I secondi emistichi dei vv. 2 e 9, *la mia sostanza grama* e *il mio torpido soma*, formano una duplice figura: parallelismo e chiasmo per l'incrocio di nome e aggettivo; per di più, *torpido soma*

<sup>19</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 207.

<sup>20</sup> G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, cit., p. 69.

<sup>21</sup> *Ibid.* Il critico sottolinea la «equivalenza sintagmatica e semantica dei secondi emistichi in *me dirama* 7 e in *me s'imprima* 11. Al nudo avvio di catalogo *spine unghie lame* [...] risponde, con non men meditato articolo definito, la nuova terna nominale del v. 13, *la fisima*, *il sofisma*, *l'entimema* (il tre è suggerito dallo stesso ideogramma dell'agopuntura argutamente posto sotto il sonetto)».

è uno «stilema-fossile»<sup>22</sup>. Altre marcature: *di yin e yang* è prolettico rispetto a *tremando nella trama* (v. 3); in *meridiane linee in me dirama* tutti i sintagmi sono rovesciati; *s'imprima* è avanzato rispetto a *Cupido* (v. 11); *deliro*, invece, è preceduto da *del tuo stral*.

Per le figure semantiche, è palese «la serie metonimica di omologhi e intercambiabili» composta da «il graffio di tigre, i punti, l'ago, l'agopuntura, le spine, le unghie, le lame, gli strali di Cupido»<sup>23</sup>. Se *graffio* è metafora della scrittura, *fiamma* lo è di un sentimento intenso e appassionato, ripreso dalla similitudine *qual se Cupido*, il dio con le frecce dell'immaginario collettivo, che può trafiggere con innumerevoli colpi, iperbolicamente *a mille*, tanto da abbattere ogni barriera rappresentata da *diaframma*. Con l'azione del ferire è personificata la *tigre* dotata di *man*; poi tocca alla poesia, interpellata con la lettera maiuscola: *Te*.

08.5. L'*ideogramma* in funzione appositiva descrive e determina il *graffio*: poiché esso è un carattere della lingua sia pure straniera, il determinato si riferisce al sistema della scrittura. Quindi, a *trama* può essere attribuito il significato di organizzazione compositiva, attestandosi sui «punti "caldi"»<sup>24</sup>, quelli *in cui la vita è fiamma*, è «energia dipanatrice» tratta dall'«amour-poésie», che «è la corrente stessa della vita, il diritto della vita ad autoproclamarsi»: le parole usate da Zanzotto in *Éluard dopo dieci anni* pongono in relazione oppositiva il poeta recensito e i «tempi ormai [...] disposti ad uno sguardo raggelato sulla realtà valutata "in sezione orizzontale" piuttosto che dinamicamente»<sup>25</sup>. L'osservazione può essere estesa alla concezione zanzottiana della poesia identificabile con la vita. I «punti-fiamma»<sup>26</sup>, poi, rimandano alla definizione della poesia in *Un libro di eclo-*

<sup>22</sup> Cfr. *Supra*, par. 01.3.b, nota n. 30.

<sup>23</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 86.

<sup>24</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 127.

<sup>25</sup> FA, *Éluard dopo dieci anni*, pp. 115-116.

<sup>26</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 128.



*ghe*, testo introduttivo della silloge<sup>27</sup>; d'altra parte, essi possono essere un sia pur «pallido riflesso divino»<sup>28</sup>.

Le linee *diramate* sono quelle della tessitura, che abbatte vincoli e limiti, *frangendo ogni diaframma*. Forse proprio per questo, la poesia-io-sonetto trafitta da Cupido, l'«amour-poésie», è presa dal vortice «delle argomentazioni, come accade nella figura dell'*entimema*»<sup>29</sup>, e portata a delirare. Il delirio riporta a Éluard e alla poesia di Zanzotto, il *Te*, da cui proviene la suggestione del nesso «“je fortifierai mon délire”»<sup>30</sup> -*deliro più che in prima*.

08.6. Il centro della corona di sonetti propone, oltre allo schema metrico petrarchesco, lemmi dantesco-petrarcheschi in sede di rima (e altrove), la cui peculiarità però è la costante *-ma/mma*, ossia il fatto che «il pedale allitterativo è spinto al massimo»<sup>31</sup> o che si è di fronte ad una «ipertrofia di assonanze»<sup>32</sup>. Tale sonorità si dilata all'interno dei versi con il concorso di /n/, variamente coniugata e a volte vicina alla sua corrispondente nasale, «questo tridente» attestato trentotto volte<sup>33</sup>. Le vocali /a/ ed /i/ «si propagano con tenacia nel testo [...] con esiti di eco semantica», toniche non solo in rima (soprattutto la pri-

<sup>27</sup> Ecl, *Un libro di ecloghe*, p. 201: *Faticosa parentesi che questo isola e reggi/ come rovente ganglio che induri nell'uranico/ vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri.*

<sup>28</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 127.

<sup>29</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596.

<sup>30</sup> FA, *Éluard dopo dieci anni*, p. 117: «Il mondo conta perché è possibile attingervi il colloquio e l'unione; si realizza così l'aspetto più profondo dell'amour che, nato per forza propria, trova la sua giustificazione appunto nel colloquio, diventa "giusto" in esso. Il délire, lo "sragionare" da poeta moderno, ritorna in Éluard come vero "ragionamento" [...] Éluard [...] può dire "je fortifierai mon délire" nella sicurezza che il suo delirio è in ultima analisi il sopra-razionale "ragionamento d'amore". Un continuo delirare dal solco delle abitudini, di ciò che scade e s'immobilizza, la scoperta della linea della legge che si cela sotto il falso ordine di una ragione non amorosa, il riscatto di parole e cose interdette, di improbabili ma necessarie verità che si coagulano in una "cogitatio" rovente».

<sup>31</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>32</sup> Cfr. *Supra*, par. 08.1.b e nota n. 8.

<sup>33</sup> G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, cit., p. 66: «Colpiscono soprattutto due fatti: la straordinaria invadenza di /m/ nella seconda Q. e la presenza di una sola /m/ nell'ultimo verso (ultimo lessema)».

ma) ma preminenti l'una nel secondo emistichio e l'altra nel primo; dualità sintetizzata in *yin e yang*. In tali termini, la «riso- nanza poi si materializza iconicamente, ribadita per di più nella dieresi che incide sul dittongo di “meridiane” per cui la sonorità rallenta e si dilata nei due fonemi in causa»<sup>34</sup>. All'opposizione fonica corrisponde l'opposizione fra senso di apertura e chiusu- ra, rotondità e sottigliezza-acutezza. L'azione dei principi che sottendono a *yin e yang* – «i due principi dell'essere nell'antica filosofia cinese»<sup>35</sup> – si svolge al v. 8, centro esatto del sonetto numero 7; il che porta Piero Falchetta a definire il componimen- to come «una scatola intermedia di un gioco di scatole cinesi che si articola e trova la propria chiave lungo le arcane connes- sioni del numero 7»<sup>36</sup>.

Ancora sull'assetto metrico-ritmico, la libera successione di endecasillabi *a maggiore* ed *a minore* è abbastanza consueta, co- me la coesistenza di un andamento prevalente di media lentezza o lento con un modulo accelerato da tre arsi; lo è anche l'impiego di ictus ribattuti e in 1<sup>a</sup> sede. Si ha, invece, la prima occorrenza nell'*Ipersonetto* dell'endecasillabo “non canonico” di 5<sup>a</sup>.

Sul ritmo incidono i fonemi vocalici e consonantici. Non lo altera sensibilmente la quantità abbastanza consistente degli in- contri El e IL perché, p.e., essi trovano posto in versi già lenti;

<sup>34</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 167. Vi si legge anche: «Tra i suoni /i/ ed /a/ con- trapposizione emergente e ben rilevata nella continuità fonica di /i-n/».

<sup>35</sup> Zanzotto fornisce la definizione in SFS, Note, p. 375. Si legga inoltre SFS, p. 371: *Precedevamo, staffette in macchinette e trombetta/ con scimmie e yin e yang e pingpong*; e P. ODIFREDDI, *Il Vangelo secondo la Scienza*, Einaudi, Torino 1999, pp. 67-68, in cui si ricavano richiami e osservazioni sui medesimi due poli: «Per indicare l'unità sostanziale che sta oltre la molteplicità apparente, i taoisti usano il concetto di complementarità degli opposti, simboleggiato da due poli: lo *yin*, femminile, intuitivo, passivo, e lo *yang*, maschile, razionale, attivo. Rappresentati in forma di segmenti spez- zati e continui, le loro combinazioni generano la serie dei 64 esagrammi degli *I Ching*, nei quali sono codificati in modo simbolico tutti i possibili aspetti della realtà [...]. E la complementarità degli opposti è una costante del pensiero moderno, dalla dialettica di Hegel al decostruzionismo di Derrida».

<sup>36</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 147. Il critico, inoltre, osserva: «Ma ciò che serve no- tare non è tanto l'incerto significato di questa parola ai limiti della formula sciamanica [...], quanto piuttosto l'aspetto ludico, anche sacrale se si vuole, ma non religioso del brano che pronuncia proprio qui la vanificazione della norma».

invece, abbastanza interessante è il risultato dell'analisi delle sequenze di vocali: numerose figure evidenziano la concomitanza di /a/ ed /i/, polarizzate, contigue o comunque connesse.

Nel sistema delle allitterazioni, appaiono piuttosto marcati, principalmente nella fronte, i nessi formati dai suoni duri delle velari /c-g/, della vibrante /r/ e della dentale sorda /t/<sup>37</sup>, cui si aggiunge l'effetto delle fricative, talora contigue come in *la VItA è FIAMMA*; il medesimo effetto si produce nell'ultima terzina, nella quale, però, le occorrenze del fonema liquido /l/ si oppongono all'asprezza di /r/. Da menzionare anche l'assonanza A-A che si realizza con *sostanza*, connessa e di rinforzo alle rime A e B; l'assonanza e la rima interna A-O, -ANDO, che con *graffio*, *tremando*, *cercando* e *ago* contrappuntano A e B.

Il *graffio* e l'*ago*, con la /a/ aperta e tonica, feriscono il *torpido soma*, la *sostanza grama* immersa nel corpo del bosco, in maniera estesa e indiscriminata, *frugando dramma a dramma* alla ricerca dei punti «caldi», attraverso i quali gli artigli di *sottile tigre* e le *spine* possano conficcarsi. L'alternanza fra /a/ e /i/ sembra preparare il passaggio dal corpo alla psiche, connessi strettamente e quasi inscindibili, come succede per la rottura del *diaframma* ad opera di *yin e yang*. La violenza che il corpo psiche subisce è l'atto d'amore di *una man che ama*, stimolante e dolorosa come la trafittura della /i/, che occorre in *vita*. Secondo Orelli, in Baudelaire «tante luci» sono accese dal «semanatismo luminoso di *i* (soprattutto tonica) preceduta o seguita da *v*»: ciò significa che il lemma *vita* è reso più luminoso ed acceso dai due fonemi insieme. Subito dopo, però, lo studioso aggiunge documentando la sua affermazione: «Non vedo sostanziale differenza tra una *i* acuminatamente luminosa e una *i* pungente, lamentosa, dolorosa, [...]: una *i* sempre incisiva [...], sempre quasi ossidricamente espressiva»<sup>38</sup>. In questo senso, /i/ vs /a/ rappresenta una scelta di Zanzotto alla ricerca

<sup>37</sup> G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, cit., p. 67: «Aggiungo qui soltanto che l'«ago» è più duramente, metallicamente frugatore con l'occlusiva dentale sorda /t/, talora geminata, che con la labiodentale densa /t/».

<sup>38</sup> G. ORELLI, *La lettera della luminosità e della trafittura*, cit., pp. 141, 146, 147.

«dell'appuntito e del marcato» e dell'estremo<sup>39</sup>, espresso con *tigre estrema* e *stral* che affonda nel corpo.

Fin da *ideogramma*, il Poeta, in modo gradualmente più avvertibile, prospetta la valenza metapoetica del sonetto, il tema della scrittura-poesia cui si rivolge il pensiero delirante fra un cumulo di argomentazioni, come l'*entimema*, «sillogismo di cui la prima parte resta incerta, nascosta (rimossa)»<sup>40</sup>. L'agopuntura-scrittura segna il *soma* e la psiche con una *trama*, con *linee* che rimangono inestricabili, indecifrabili, indecidibili<sup>41</sup>: a causa della rottura del diaframma, limite e norma insieme? Permane il «circolo vizioso dell'astrazione»<sup>42</sup>; permangono i poli *yin* e *yang* dell'intera realtà, «simboli del dualismo, della dialettica fondamentale che regge l'universo (luce e ombra, maschile e femminile, montagna e lago, vita e morte, ecc.)»<sup>43</sup>. Resta il fatto che il «gioco fonico-visivo, magari raffinato» non esclude la «tensione drammatica o francamente tragica che accompagna l'ironia zanzottiana», tensione suggerita dall'*ideogramma* dell'*agopuntura*, che «ad occhi profani si mostra composto da una stilizzazione vagamente umana minacciata da due forme tridentate»<sup>44</sup>.

Il sonetto VII, con struttura sintattica bipartita tra fronte e sirma e abbondanza di figure della disposizione, è costruito con forti nessi di continuità tematico-lessicale e rappresentativa. Primo fra tutti quello tra *graffio* e *stral* sul tema ricorrente della ferita, che congiunge anche ottava e sestina con l'operazione di *frangere* svolta da *yin* e *yang* sul *torpido soma*.

La compattezza, l'unitarietà compositiva al di là dell'aspetto sintattico, è antitetica al dualismo, al vuoto di certezze<sup>45</sup>, che

<sup>39</sup> FA, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, p. 267. Il Poeta concorda con Contini sul «lavoro compiuto da Petrarca nel *Canzoniere* a vantaggio (estremistico) del non-estremo, dell'omogeneo, di una denegazione dell'appuntito e del marcato».

<sup>40</sup> GB, Note, p. 648.

<sup>41</sup> Cfr. L. TASSONI, *Commento*, cit., pp. 88-89.

<sup>42</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596.

<sup>43</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 146.

<sup>44</sup> V. ABATI, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Bagatto, Roma 1991, p. 154.

<sup>45</sup> Cfr. P. FALCHETTA, *op. cit.*, pp. 146-147.

espone costantemente agli strali e rappresenta un dramma, sia pure trattato ironicamente e in modo giocoso. Drama ed ironia coinvolgono, oltre al corpo-psiche anche il corpo della poesia, il testo, che

non è mai «nato abbastanza» per potersi staccare dal corpo-psiche mediante il quale è stato reso possibile, e del quale, forse, è soltanto una proiezione, anziché una vera filiazione. 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<sup>46</sup>.

In VII «è il linguaggio stesso, nel suo graficizzarsi, a *grafifiare*: a pungere come *ago* nella carne»<sup>47</sup>: sensazione che colpisce anche il lettore.

Sulla ferita per aggressione o sul timore di essa, corre un filo attraverso tutti i sonetti; ma appaiono più palesi le corrispondenze fra IV, V e VII, a cominciare dalla /i/ tonica: in tutti e tre è impiegato il medesimo lemma, prima *spina* (IV.1) e poi *spini* preceduto da *fite* (V.2), infine *spine* (VII.6); *sottil* (IV.1, VII.1) si connette con *fini* (V.8); un nesso a due è costruito con *ago* (IV.1 accanto a *rovo*; VII.6). È individuabile un altro richiamo: *per lei venni in furore e matto* (V.7) si riferisce al rapporto con la poesia, allusa con un pronome di terza persona, nel passato; *del tuo stral deliro più che in prima* (VII.14) esprime, invece, un rapporto attuale con la poesia-scrittura nel ruolo di interlocutrice.

Dal centro dell'*Ipersonetto* al testo di *PREMESSA*: i *bollori d'ingredienti* (PR.8) divengono *i punti in cui la vita è fiamma* (VII.5); al vocativo di *segno* (PR.14) corrispondono *graffio di sottile tigre, ideogramma* e *di Te*, con il passaggio alla seconda persona (VII.1, 12).

<sup>46</sup> PrC, *Vissuto poetico e corpo*, p. 1250.

<sup>47</sup> A. CORTELLESA, *Geiger sull'erba*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 158-159.



09. VIII (*Sonetto di sterpi e limiti*)

09.1.a. Il sistema rimico (ABBA ABBA CDC DCD) ha disposizione incrociata nelle quartine e alternata nelle terzine. La vocale tonica in 10<sup>a</sup> sede varia fra l'ottava, dove ricorre soltanto /e/, e la sestina, in cui è impiegata /i/. Facile la rima B, desinenziale, mentre A è giocata sull'ambiguità di *serpi*, verbo/sostantivo (vv. 1 e 8); e sulla zeppa in *sterpi* e *scerpi* (vv. 4 e 5). In C, la rima *limite* (v. 9) è sdrucciola, senza collegamento per episinalefe con il verso successivo; *ti limi* (v. 11) è ricca e stabilisce paronomasia e anagramma con *limite-limiti*. Riguardo alle fonti, Dal Bianco osserva: «L'attacco ricorda R.V.F. LIII (*Spirto gentil*) ma la sostanza lessicale, in seguito, è più dantesca (*s'imprenta, m'immischio*)»<sup>1</sup>. I tre lemmi della rima A sono un'acquisizione dalla *Divina Commedia*<sup>2</sup>; emergenza tanto evidente che «il dantismo lessicale in rima è così notevolissimo»<sup>3</sup>.

Fra gli endecasillabi, se ne individuano cinque *a minore*, vv. 1, 2 e 9 (gli ultimi due isoritmici, 2-4-8-10) 8 e 13, e tre, vv. 3, 7 e 14 (tutti in isoritmia, 2-4-6-8-10) ambigui. Sembra opportuna la proposta di una lettura *a maggiore* per il v. 3, *a minore* per il v. 14; meno decidibile appare l'orientamento sul v. 7. I vv. 2, 5, 8, 9 e 11, colpiti da quattro ictus, hanno ritmo medio; la lentezza caratterizza i vv. 1, 3, 4, 6, 7, 10, 13 e 14 scanditi da cinque arsi; al v. 12, quattro monosillabi asemantici determinano la rarefazione delle battute (3610). Sulla frequenza degli accenti e sul ritmo, influiscono le quattro attestazioni di contracenti: ai vv. 1 (7-8), 10 (2-3), 13 (1-2); l'ultimo caso, attivo al v. 4 con “ribattuta in clausola” (9-10), «forse il meno canonico», è uno schema con «un buon numero di presenze in Dante, [...] evitato dal Petrarca, che preferisce ribattere gli accenti sulla quarta e quinta sillaba»<sup>4</sup>. Cifra zanzottiana il ricorso alle arsi in 1<sup>a</sup> sede, con cinque occorrenze (vv. 1, 5, 6, 8 e 13): l'incipit degli ende-

<sup>1</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596. La rima D *-ischio*, è quasi integralmente presente in *Par.*, XXV, 131:133:135.

<sup>2</sup> *Inf.*, XIII, 35:37:39 (*scerpi: sterpi: serpi*).

<sup>3</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 169.

<sup>4</sup> A. PINCHERA, *op. cit.*, p. 82.

casillabi è costituito da sostantivi bisillabi, tranne al v. 6 avviato da *me*.

Dalla ricerca degli enjambement, figura «avvertita nella sua piena valenza espressiva quando coinvolge due unità sintagmatiche fortemente agglutinate, come nome e aggettivo, soggetto e verbo, ecc.»<sup>5</sup>, risultano tre spezzature del gruppo del predicato che lascia il verbo in punta e colloca il complemento oggetto all'inizio del verso successivo, p.e., *scerpi/ me* (vv. 3-4); l'ultima inarcatura, *al limite/ del furbo* (vv. 9-10), vede la sospensione di un costrutto preposizionale.

09.1.b. «Una fittissima e come paradossale successione di suoni, di rime, di iterazioni»<sup>6</sup> guida, nella ricerca della portata diffusiva di gruppi di suoni o anche di singoli fonemi, alla scelta di tre lemmi-base, *erbe*, *serpi* (v. 1, ma il secondo incluso in *sterpi* è anticipato nel titolo) e *limite/limiti*, sul cui impiego protratto al v. 9 il titolo crea senso d'attesa. Numerose le riprese per iterazione di ERBE SERPI (soprattutto del secondo), ma fittissima la rete di giunzioni formata da frammenti semantici, maglie quasi squame costituite in molti casi da tre, spesso quattro fonemi e perfino cinque, senza considerare le parole di riferimento. Dimostrazioni di ciò sono *StERPI* (v. 4); *aRBuStI* e *SrRIGo-Ilo* (v. 8); *PERmanERE* e *RISchI* (vv. 9 e 11); *SoPRaSSalto PRImI* (v. 13). Anche le attestazioni dei suoni di LIMITI sono consistenti ma non paragonabili con le precedenti. Le occorrenze dei fonemi consonantici (l'unica vocale co-operante è la /i/), costellando il testo, mantengono pressappoco lo stesso peso che hanno nel lemma: come in *limiti*, la dolcezza che connota /l/ e /m/<sup>7</sup> sembra coalizzata a svantaggio della durezza di /t/. La rima -ERPI di A occorre altre due volte con l'interna *serpi* (vv. 4 e 7); *oriENTA* (v. 3), iterando la rima del v. 2, riprende B; *enig-*

<sup>5</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 47.

<sup>6</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 192.

<sup>7</sup> Cfr. I. FÓNAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, cit., p. 64. L'autore argomenta: «Nel caso della nasale M la metafora del "soave" e del "dolce"» potrebbe essere «motivata dall'*investimento orale* di questo gesto fonatorio»; inoltre: «La "più dolce delle semi-vocali", la liquida L, è ugualmente prefigurata nell'atto di suzione».



*ma* è rima identica interna (vv. 2 e 3). Varie le assonanze: 2 occorrenze di I-O in *sgulsciO* e *gulzzO* (vv. 1 e 2) anche allitteranti; 6 riprese discrete e distanziate di E-E che imbastiscono il componimento con *ErBE* (v. 1), *vEdE* (v. 4), *quiEtE* (v. 5), insistono con *mEntE* e *permanErE* (v. 9), s'allungano fino a *sErpE* di v. 14; *oriEntA* (v. 3) e *ErBA* (v. 6) intrecciano fili orizzontali e verticali con la rima B.

Quanto agli ictus, circa i due terzi (41) cadono su vocali anteriori, i cui timbri dominano il sonetto potenziando l'effetto semantico e quasi ossessivamente omogeneo prodotto da *serpi-sterpi*, dove coabitano consonanti dure e costrittive, /p/, /t/, /r/, /s/, e vocali «chiare» e «distinte»<sup>8</sup>. Delle due vocali, /e/ è più frequente di /i/ ma il suo vantaggio, forte nell'ottava (18/10) si riduce di molto nella sestina, dove la priorità passa a /i/ (8/5).

09.1.c. Gli incontri EL ammontano a 28, con una frequenza però disomogenea: il v. 12, non ne presenta affatto; altri ne hanno da uno ad un massimo di tre, in cinque membri (vv. 3, 6, 10, 13 e 14) l'ultimo dei quali contiene una delle giunzioni trivocaliche, *OmbRE E Agguati*; la seconda appartiene al v. 11, *rischi E A limiti*. In tredici collegamenti è coinvolta la /o/ in varie combinazioni o iterata; gli incontri speculari /o-i/, /i-o/ dominano in vv. 10 e 13: forse un modo per la dislocazione e l'emersione dell'«io» sottinteso. 20 incontri IL impiegati in undici endecasillabi evidenziano un'occorrenza superiore al consueto del fonema /u/, vocale posteriore dal timbro scuro spesso in coniugazione contrastante con vocali anteriori o comunque aperte e chiare; una giunzione abbastanza insistente è il gruppo *-ie-* utilizzato perfino in parole iterate o quasi fonicamente sovrapponibili, come *orienta*, *vie-vien* (vv. 7 e 14), e che occorre come unico nesso IL per tre volte, *vie* e *vie* e *annienta*, al v. 7; le stesse vocali fanno parte del gruppo a tre in *quiete*. Una nota a parte per i casi in cui (vv. 2, 7, 10, 12 e 14) «l'incontro vocalico interno in-

<sup>8</sup> Ivi, p. 70: «Le vocali anteriori (palatali) sono avvertite come più «chiare» e [...] più «distinte» rispetto alle vocali «scure» posteriori (velari)».

teressa il lessema finale del verso»<sup>9</sup>; di essi il sonetto VIII fornisce cinque esempi: *orienta*, *annienta*, *rischio*, *immischio* e *fischio*, ai vv. 2, 7, 10, 12 e 14. Gli incontri vocalici intersversali sono 4: ai vv. 2-3; ai vv. 8-9, *serpI/ E tua*, in cui /e/ riprende la vocale con ictus in clausola; ai vv. 10-11, *rischiO/ O tu*, con effetto a eco; ai vv. 11-12.

Sei endecasillabi (vv. 3, 5, 6, 7, 10 e 14) si distinguono per addensamento di figure: il v. 3 annovera tre EL, un IL ed è interessato da EV; nel v. 5 si contano un EL, tre IL; il v. 6 esibisce tre EL, due IL; il v. 7 ospita due EL, tre IL; il v. 10 contiene tre EL, un IL, l'avvio di EV; al v. 14, si bilanciano tre EL, tre IL. Talora capita (v. 7) una parziale coincidenza di incontri diversi.

09.1.d. Il v. 8, con soltanto quattro fonemi disposti a parallelismo, è il più scarso di figure della ricorsività vocalica. Altri coinvolgono fino a dieci elementi (vv. 5 e 6); tollerando una piccola coincidenza, al v. 12 sono implicate tutte le vocali metriche.

Esempi.

luci ed arbusti, in sfrigolio di serpi;  
 U e a U i i o I i E i

v. 8: parallelismo ravvicinato di iterazione semplice.

nausea, che da una debil quiete scerpi  
 A a e u a E i E e E i

v. 5: parallelismo ravvicinato e specularità continua.

me nel vacuo onde ogni erba qui s'imprenta,  
 E e A o o E a I i E a  
 : / ^ ^ : / . . : /

v. 6: iterazione sintagmatica più iterazione semplice.

<sup>9</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 115.

e non posso mai far che non m'immischio,  
 e o o o a A e o i X o  
 ^ ^ / / . .

v. 12: parallelelismo allontanato, iterazione semplice bimembre e specularità continua.

09.2.a. Il punto fermo si incontra soltanto all'estremità del v. 14; le tre strofe precedenti sono segnate due volte dal punto e virgola (vv. 4 e 8) e una volta dai due punti (v. 11): nella demarcazione di blocchi aperti/chiusi, il punto e virgola (forza affievolita al v. 8 dalla congiunzione *e* all'avvio del v. 9) svolge una funzione seriale di strutturazione sintattica; anche i due punti sono alleggeriti dalla *e* successiva che anticipa il comportamento dell'io del Poeta. La virgola ricorre come unico segno inter- e intraversale: tre in ogni quartina e nella terzina incipitaria, una nell'ultima sequenza. L'attestazione al v. 3 precede *e pur spaventa*: un'altra determinazione di doppio fuoco informativo<sup>10</sup>.

Tutte le strofe, tranne l'ultima, sono strutturate in un unico periodo che esordisce con una sovraordinata nominale: la quartina incipitaria prosegue con due relative esplicite di primo grado e una loro coordinata sindetica, da cui dipende un'altra relativa (secondo grado), reggente a sua volta di una relativa implicita di terzo grado; la quartina successiva, dopo la sovraordinata nominale consistente in un sostantivo, continua con una relativa esplicita e con una diversificazione di subordinate, due relative (la seconda introdotta da *onde*) ed una causale, con incassatura progressiva dal primo al terzo grado; la prima terzina, formata per lo più da sintagmi nominali, termina con una relativa esplicita. L'ultima strofa consta di due periodi: nel primo, la sovraordinata è dotata di predicato e regge una consecutiva esplicita; nel secondo, la sovraordinata, ancora nominale, regge una condizionale.

<sup>10</sup> Le altre attestazioni raccolte si trovano nei sonetti *PREMESSA*, III, VII, VIII, IX, X (con lineetta), XII, XIV e *POSTILLA*.

L'attestazione esclusiva di verbi al presente iscrive la poesia nel mondo commentativo: undici le occorrenze all'indicativo, con la massima concentrazione, cinque, nella quartina incipitaria.

09.2.b. *Unificatori frontali*. Il primo dato è la ripetizione di *serpi* in rima (vv. 1 e 8): la prima voce esprime il movimento caratteristico della seconda, usata in senso proprio o figurato. Il comportamento sfuggente della serpe è espresso con i sinonimi *sguiscio* e *guizzo*, mentre *sfrigolio* (v. 8) rende l'effetto acustico durativo. «L'immagine della serpe» secondo Tassoni è «un vero e proprio connettore semiotico»<sup>11</sup>. Un nesso è costruito sul bosco ricco di vegetazione: *erbe* (v. 1) o *arbusti* (v. 8).

*Unificatori centrali*. Il rischio che si può correre fisicamente, *in vie e vie di serpi* (v. 7), annunciato dal rumore continuo dello *sfrigolio* (v. 8), si sposta al pericolo che corre *mia mente* (v. 9) persistendo sulla soglia, *al limite/ del furbo orrido incavo incastro rischio* (vv. 9-10).

*Connettori incipitari*. A *sguiscio* o *difficil guizzo* (vv. 1 e 2), il secondo dei quali strettamente collegato ad *enigma* anticipa lo spostamento della «attenzione verso la mente come ricettore»<sup>12</sup>, corrisponde *tu mia mente*, pericolante nell'azzardo dell'*incavo incastro*, nell'affrontare l'enigma che il lavoro-gioco su e con le parole comporta.

*Connettori circolari*. Lo sviluppo del testo è compreso fra estremità saldamente connesse (anche a livello fonico), *sguiscio*, primo lemma al v. 1, e *fischio*, ultimo al v. 14. Si tratta di sostantivi esprimenti azioni distintive della *serpe* nominata al v. 14, fonicamente e semanticamente anticipata al v. 1 dal verbo *serpi*: l'utilizzazione di diverse categorie grammaticali crea ambiguità. Contiguo a quello di serpe è il concetto di insidia, di *agguati*, che si preparano da una tana o nascondiglio, situato *fra mezzo erbe* (v. 1) e/o fra *ombre* (v. 14).

<sup>11</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 91.

<sup>12</sup> *Ibid.*

L'architettura del sonetto VIII manifesta, nei versi metricamente importanti, il dominio lessicale e semantico della *serpe*.

09.3.a. Si conferma la tendenza di Zanzotto all'accumulo linguistico nella disposizione di lemmi non contigui, come i vocaboli che avviano le prime tre strofe, *sguiscio gentil, nausea, e tu mia mente*, cui si aggiunge *difficil guizzo*. La forma forse più zanzottiana è però l'impiego di coppie o terne di parole, nomi e aggettivi in polisindeto: *in vie e vie*, seguita da *luci ed arbusti* (v. 8); poi *a rischi e a limiti* (v. 11) e *da ombre e agguati* (v. 14). Altre ricorrenze, in asindeto e senza soluzione di continuità, sono la coppia aggettivale *furbo orrido*, che precede la terna nominale *incavo* [aggettivo sostantivato] *incastro rischio* (v. 10 interamente nominale) e *nervi occhi orecchi* (v. 13, primo emistichio). In entrambe le terne è omissa l'articolo.

Fra gli aggettivi qualificativi, usati singolarmente e in numero esiguo, tre in tutto oltre alla coppia, poiché *vacuo* (v. 6) è nominalizzato, il primo, *gentil* (v. 1), è in posizione non marcata, mentre sono anteposti *difficil* (v. 2) e *dehil* (v. 5).

Le voci pronominali *tu mia* (v. 9), nel relazionarsi al sostantivo *mente*, creano un nodo inestricabile fra seconda e prima persona; inoltre, l'aggettivo possessivo preposto in un'allocuzione, nel Novecento, forma «una sorta di tecnicismo della sola lingua poetica, più esattamente: della sola lingua della lirica [...] dove l'opposizione primaria e pertinente non è tanto con la lingua d'uso, ma con la restante lingua letteraria»<sup>13</sup>. Esso rimanda all'"io" che designa il "tu" sottinteso a *serpi* (v. 1) e *scerpi* (v. 5), azione subita da *me* (v. 6). "Tu" è soggetto espresso nella frase nominale della prima terzina; ha, come vocabolo, funzione di antecedente del relativo *che* soggetto di *ti limi* (v. 11). Del soggetto "io" si hanno spie fino al v. 12, dove i verbi *non posso mai far* e *m'immischio* lo indicano come sottinteso.

<sup>13</sup> F. BRUGNOLO, *Ancora sull'anteposizione del possessivo nelle allocuzioni*, «Studi Linguistici Italiani», X, 1984, p. 168.

Gli altri verbi, sei e tutti al presente con transizione omogenea nell'atteggiamento e nella prospettiva linguistica, sono coniugati alla terza persona singolare il cui soggetto sono nomi: *enigma* di *orienta* e *spaventa* (vv. 2-3), *ogni erba* di *s'imprenta* e *annienta* (vv. 6 e 7), *il fischio* di *vien* (v. 14); ma un pronome relativo, con antecedente *il cor*, di *vede mutar* (v. 4).

Degli avverbi impiegati, *qui* (v. 6) e *mai* (v. 12), l'uno è indicatore deittico spaziale, l'altro temporale, col carattere di indefinitezza proprio di ciò che non ha limite, espresso con più negazioni che ribaltano il significato di immischiarsi: *non... mai... non* equivalgono a "sempre" *m'immischio*; *al soprassalto* si riferisce al luogo e al tempo o all'estemporaneità di un'azione.

09.3.b. Si delineano due campi semantici interdipendenti, in rapporto di causa-effetto: il primo si connette all'idea della serpe, il secondo all'impressione generata dalla vista, dall'udito o dal pensiero del rettile. Attorno a *serpe* ruotano i movimenti che le sono propri: oltre al *serpere*, lo *sguiscio* e il *guizzo*, gli *agguati*; i suoni, *sfrigolio* e *fischio*; l'ambiente di vita, *fra mezzo erbe*, *incavo incastro* e *ombre*; il comportamento *furbo*; ciò che le somiglia nella forma fisica e fonicamente, *sterpi*. Nella sfera delle emozioni si collocano *spaventa il cor* (vv. 3-4), *nausea, che da una debil quiete scerpi me* (vv. 5-6), *orrido [...] rischio* (v. 10), *mia mente [...] ti limi* (vv. 9-11), e tutto il v. 13, *nervi occhi orecchi al soprassalto primi*; sentimenti legati anche ad *enigma* (vv. 2 e 3).

Fra le scelte di Zanzotto, colpisce l'abbondanza delle voci letterarie: il verbo *serpere*, il quasi omonimo e arcaico *scerpere* e l'arcaismo *s'imprenta*; si uniscono *vacuo* e le congiunzioni *onde* e *però che*. Le forme apocopate attestano la presenza più massiccia del codice letterario con otto voci di varie categorie grammaticali (quindi, «predicibilità dell'apocope»<sup>14</sup> a parte), di cui cinque concentrate nella quartina incipitaria: *gentil, difficil,*

<sup>14</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 109. Lo studioso spiega: «La predicibilità dell'apocope nel verso [...] muta a seconda delle parole».

*pur* (v. 3), *cor* e *mutar* (v. 4). I troncamenti si diradano nelle strofe successive: *dehil* (v. 5), *far* (v. 12) e *vien* (v. 14). Le voci dotte, in notevole quantità, occorrono più nella sestina che nell'ottava: *enigma*, *nausea*, attinto dalla medicina ed usato nel senso lato di "avversione"; e, fra i vv. 9-13, *permanere*, *orrido*, *al limite* e *limiti*, *ti limi* e *nervi*, voce dell'anatomia. Infine, è fornito un dato di varietà diatopica con il lemma toscano *sguiscio*.

09.4. Il sonetto VIII è strutturalmente innervato dal parallelismo degli incipit versali nelle prime tre sequenze, con le allocuzioni *sguiscio gentil*, *nausea* e *tu mia mente*, rafforzato da *difficil guizzo*; un'altra corrispondenza è data dalla congiunzione e all'incipit dei vv. 9 e 12. Un parallelismo sintattico con inversione fra emistichi si realizza fra *incavo incastro rischio* e *nervi occhi orecchi* (vv. 10 e 13, segmenti conclusivo-incipit); un altro, con iterazione di lemmi, è costruito fra emistichi contigui, *che un enigma oriental che nullo enigma orienta* (vv. 2-3); il parallelismo all'incipit dei vv. 1 e 2 costituisce anche un incrocio fra nome e aggettivo. Sul piano figurale-sintattico, si raccolgono numerosi altri dati più o meno marcati: *fra mezzo erbe* anticipa il determinato *serpi*; *vede mutar sterpi* è posticipato a *in serpi*; *da una debil quiete* precede *scerpi*; *ti limi* segue a *rischi e a limiti*; *primi* è preceduto da *al soprassalto*; la costruzione del v. 14 è completamente rovesciata.

Frequente la figura dell'iterazione, non solo con la tecnica sinonimica che si esplica, p.e., nell'adibizione di *sguiscio* e *guizzo* e nella dittologia *ombre e agguati*, quanto soprattutto nella ripetizione di lemmi che con *serpi-serpe* segna tutte le strofe, tranne la prima terzina: *serpi* è interno ai vv. 4 e 7, si singolarizza al v. 14. La stessa voce, inoltre, funge da nucleo propulsivo per altre figure di parola dimostrate da *sterpi* e *scerpi*. Sono attestate riprese di altre parole o raggruppamenti di lemmi-sintagmi, come nel caso di *enigma orienta*, iterato ai vv. 2 e 3, ma in opposizione per i determinanti *un* e *nullo*; *erbe* (v. 1) ritorna con *erba* (v. 6); *in vie e vie* è duplicazione continua; *al limite* (v. 9) diventa *a limiti* (v. 11).

Sul piano del significato, si prendono in considerazione le enumerazioni ai vv. 11 e 13: la seconda, *nervi occhi orecchi*, segnala un crescendo dell'attenzione e della circospezione; la prima è composta da un punto di vista categoriale e si relaziona con una coppia di aggettivi. Da ciò, un duplice procedimento analitico: da un lato, i primi due lemmi della terna nominale *incavo incastro rischio*, classificabili come concreti, si possono ritenere complementari, mentre il terzo, astratto, rappresenta l'effetto prodotto dai precedenti; dall'altro, le voci della coppia *furbo orrido*, che connotano una progressione peggiorativa, possono essere esaminate singolarmente. Il primo aggettivo, in relazione con *incavo incastro*, attribuisce secondo i punti di vista (della serpe o della persona) una connotazione positiva oppure negativa; il secondo, in relazione con *rischio* ma anche con ciò che lo provoca, sembra connotare negativamente il nome. Il tutto è connesso alla *serpe* prima personificata e poi metaforizzata, come osservano Stefano Dal Bianco<sup>15</sup> e Luigi Tassoni<sup>16</sup>.

09.5. Il tema metapoetico, non toccato apertamente come accade in altri testi, si rintraccia sotto immagini e figure retoriche. Il fischio della *serpe*, l'avvertimento della sua vicinanza, è come un richiamo insidioso che provoca spavento, ma nello stesso tempo attrattivo e sollecitante l'esposizione al rischio, espressa con *m'immischio*. Vi si legge l'atteggiamento nei confronti della poesia, del suo farsi, quindi nei confronti del *mutar sterpi* (oggetti secchi, inerti e spinosi) *in serpi* dinamiche e scattanti, da cui si può ricevere del male o star male per esse. Il loro procedere sinuoso che disegna tratti del corpo concavi e convessi, il muoversi o acquattarsi nell'ombra o balzare alla luce, rappresenta il codice del bosco e il codice poetico: «intermittenza di luce e d'ombra» che «ha valenza ancipite, forse subdola»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596: «La metafora della serpe si coniuga al tema della scrittura come *rischio* esistenziale, sul *limite* o sul fondo dell'abisso».

<sup>16</sup> L. TASSONI, Commento, cit., p. 94: «Il connettore *serpe* ha nel sonetto di Zanzotto sia il valore designativo del limite sia quello del rischio che porterebbe al di là del limite».

<sup>17</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 232.



La capacità modificante delle serpi, anche letteralmente intese, è ben nota a Zanzotto, che in un racconto scrive:

Le serpi, dicono, si sono scavate nell'orto le loro buche e i loro cunicoli, hanno avvelenato le radici e le scorze degli alberi, fors'anche hanno mutato la stessa costituzione del terreno, cosicché da quel recinto sono rimasti esclusi non solo gli uomini, ma anche ogni specie di animali<sup>18</sup>.

Manotta coglie un'analogia fra il racconto e il sonetto:

L'orto recintato del racconto, a distanza di anni, si è trasformato nella forma chiusa del sonetto, anche essa piantata su un terreno malfido, pieno di insidie per il piede incauto che osi attraversarlo. Il pericolo è forse quello dell'annullamento nel puro gioco della forma? Ma è la forma che resiste (sussiste) pur essendo librata sul nulla<sup>19</sup>.

L'interrogativo è fondato, anche perché il Poeta richiama due volte il nulla con *nullo enigma* e *vacuo*; ma forma è anche quella che assume una moltitudine di serpi, la *lunga catena*<sup>20</sup>.

Ad un anello della catena di serpi Zanzotto assimila i libri di poesie, con un'immagine persistente nella raffigurazione dell'atto poetico, del fondamento da cui esso trae l'impulso.

I libri di poesie sono come il serpente che si morde la coda [...], l'ultimo verso è uguale a quello iniziale o lo richiama talmente che dà l'idea di qualche cosa che rientra in se stesso [...]. Il nostro discorso si infrange di fronte alla complessità dell'essere, della realtà ciononostante rimane in noi il desiderio di approfondire la conoscenza delle cose, di rendere sulla pagina il groviglio della realtà così come è, senza edulcorarlo [...]. Purtroppo la realtà ci offre continuamente sassi nella minestra ed anche il discorso poetico non può che essere cosparsa di cattiverie di questo genere<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> SA, *La lunga catena*, p. 975.

<sup>19</sup> M. MANOTTA, *op. cit.*, p. 138.

<sup>20</sup> SA, *La lunga catena*, p. 977: «E di notte le serpi squittiscono sotto le stelle, pendono a grappoli dagli alberi, formano catene. Una lunga catena che fu detta senza termine, capace di trascinare a morire nel fiume o addirittura nel mare».

<sup>21</sup> PrC, *Intervento*, p. 1258.

Il discorso poetico, tuttavia, ed anche il pensiero, *tu mia mente*, sono disposti ad affrontare i *rischi* del nuovo e dell'ignoto – *un enigma-nullo enigma* – superando spavento e *nausea*, e contemporaneamente a limarsi accettando/subendo i *limiti*.

09.6. Il sonetto VIII, al centro del «cerchio magico»<sup>22</sup> insieme al VII, è inserito nell'elenco dei «pochi campioni assai rappresentativi, per apprezzare l'entità [...] della citazione, da Dante [...] e da Petrarca»<sup>23</sup> relativa alla rima. L'effetto delle parole in rima è amplificato da altre figure foniche come l'ambiguità-omonimia e la paronomasia; p.e., *serpi-sterpi-scelpi*. Le vocali toniche in rima, prima /e/ e poi /i/, inducono a formulare una duplice ipotesi: a) su di esse agiscono come connettori i fonemi corrispondenti dei lemmi tematici del titolo ripresi nel testo, *sterpi* e *limiti*; b) esse marcano entrambe le vocali di *sterpi* o meglio di *serpi*. Oppure i moventi interagiscono.

L'analisi della metrica porta a condividere il giudizio che essa è «tutto sommato regolare all'interno delle eccezioni-regola in Zanzotto, ovvero con i frequenti ictus in *prima sede*»<sup>24</sup>. Tanto più per le numerose occorrenze in isoritmia, sia fra gli endecasillabi *a maggiore* sia fra gli *a minore*, e la diffusa uniformazione ad un ritmo lento, in cui solo il v. 12 emerge per la rarefazione degli accenti. Sulla lentezza influiscono, anche questo è un artificio «regolare», gli incontri vocalici, soprattutto la notevole quantità di EL che tralasciano soltanto il già veloce v. 12, sul quale per altro agiscono pervasivamente, nella stessa misura dei vv. 5 e 6, le figure della ricorsività vocalica.

Per quanto concerne gli altri artifici fonici, la ricerca dei nessi allitterativi è partita assumendo come base i fonemi di qualche lemma-chiave. La scoperta di un'intricata e diffusa trama di ricorrenze conferma che detengono il massimo rilievo fonosemantico i suoni costituenti di ERBE SERPI; fra le derivazioni-conessioni di senso, LIMITI rappresenta il contrasto fra

<sup>22</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 171.

<sup>23</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 168.

<sup>24</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 91.

il significato della parola e la dolcezza che i fonemi consonantici prevalentemente infondono. I fili plurimi delle rime interne, talora identiche, e delle assonanze svolgono funzioni che sono l'una il contrario dell'altra: -ERPI ed E-I rafforzano la rima A, soprattutto con la ripresa avanzata di *nErvI* ed *orEcchI* (v. 13); la stessa cosa vale per -ENTA ed E-A, rispetto a B. I nessi ENIGMA, I-O, E-E, A-O<sup>25</sup>, invece, si pongono come controrime; anche il secondo, perché la prima rima D, *rischio*, è posticipata e troppo avanzata. Inoltre, l'assonanza I-O è in relazione con il precedente *sguiscio*, situato ad una estremità dell'asse al cui polo opposto corrisponde *fischio*: entrambe azioni proprie della serpe. La differenza fra incipit ed explicit è data dalle connotazioni: da *gentil* proviene il senso di discrezione e delicatezza, anche se presto ridimensionato da *difficil* e da *enigma*; *ombre e agguati*, invece, suggeriscono l'insidia e la possibile aggressione.

Ci si può orientare oppure no nella soluzione dell'enigma, del mistero esistente nello spazio del bosco; certamente, però, esso ha il potere di spaventare a tal punto *il cor* da fargli avere delle visioni e animare gli *sterpi*. La nausea, per effetto di saturazione e avversione, sottrae da un equilibrio precario, *debil quiete*, annebbia o cancella *luci ed arbusti*, punti di riferimento nel bosco. Il passaggio dalle descrizioni ambientali alle condizioni psico-intellettive appare naturale conseguenza, in stretta correlazione palesata dalla debole pausa sintattica (il punto e virgola seguito dalla *e*) tra fronte e sirma. La connessione, quasi identificazione, si può dire dichiarata dalla congiunzione di *tu mia mente*, oscillante fra il *permanere* della *debil quiete* e la tentazione del rischio, ossia dello *sguiscio* e del *guizzo* della *serpe*. La serpe può scivolare sinuosamente, insinuarsi nei cunicoli della mente dell'"io" e nella scrittura poetica, impossessandosene ed esponendola ad un rischio *orrido* e insieme *furbo*, repellente e attraente, come tutti i rischi e i misteri, il cui *fischio* è

<sup>25</sup> L'assonanza A-O accoppia due nomi, *incavo incastro* (v. 10), prolungando la musicalità e l'allargamento a eco del primo nel secondo, ed è accentuata dall'allitterazione INC-. Cfr. M. PICCHIO SIMONELLI, *op. cit.*, pp. 24 e 48.

un campanello d'allarme per i sensi, pronti ad agire e reagire sempre: *e non posso mai far che non m'immischio*. La mente, sulla soglia di due versanti, è caratterizzata dal *permanere* divisa, in bilico fra il qua e l'aldilà: il qua della *debil quiete*, del rimanere entro i *limiti* (del canone? della tradizione?); l'aldilà dell'affrontare i *rischi* delle mutazioni. La soluzione non è una scelta definitiva e univoca: la mente è corrosa sia dalle barriere imposte dal canone sia dall'attrazione verso il rischio del nuovo.

L'immagine della serpe rappresentativa della poesia è anticipata in (*Biscia carbone o cavaróncol*), dove i limiti sono i *ceppi che ti chiudevano*<sup>26</sup>. Lo stesso nome è impiegato in *La lunga catena*, alla vista di «quei corpi lunghi sbucar tra il folto, e le bisce-carbone incedere con grazia proterva tra i cespugli e le vipere sapientemente arrotolate e assai grasse giacersi come in riposo»<sup>27</sup>. È un'immagine costante nell'opera di Zanzotto, che si ripropone in *Bianche luci di vitalbe invernali: Le vitalbe soffocano e si aggrovigliano/ come serpi e bisce e capelli pazzi che gridano,/ non lascian posto a niente che non sia loro/ per boschi e forre, nel buio e nei colori*<sup>28</sup>. Fili connettivi evidenti passano fra il sonetto VIII ed altri che lo precedono: innanzitutto la parola *serpe* (II.10); poi i lemmi *erba/serpe infida* e *oltre le serpi* (V.2, 11); *moti e modi [...] troppo radi/ o fitti per qualunque fede o mente* (III.1-4) suggerisce il legame, oltre che con la *mente* di VIII, anche con i *limiti* (*fitti*) e con i *rischi* di cadute o sprofondamenti (*radi*).

La mente-memoria è alla base dei «connettori metaforici» segnalati da Michele Bordin: «[*Galateo come razionalità*] VIII.9 *E TU MIA MENTE, o PERMANERE* + VIII.11 *O TU CHE*, si possono connettere, per trasformazione, a V.5 *O MEMORIA, con MECO T'INCAMMINI*». Nel primo caso si proietta un principio razionale stabile, mentre nel secondo si percepisce la mobilità<sup>29</sup>. Lo studioso, poi, mette in relazione i

<sup>26</sup> GB, (*Biscia carbone o cavaróncol*), p. 589.

<sup>27</sup> SA, *La lunga catena*, p. 975.

<sup>28</sup> Svr, *Bianche luci di vitalbe invernali*, p. 115.

<sup>29</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 131.

sonetti VII e VIII, con la precisa osservazione che «questi due testi si connettono per l'intenzione programmatico-dichiarativa dei rispettivi vv.12: VII.12 *MA NON È CHE di Te fia doma* e VIII.12 *MA NON POSSO mai far CHE non m'immischio*, dall'impianto sintattico assai simile»<sup>30</sup>. Si potrebbe aggiungere o specificare che, fra la negazione che agisce su *doma* e l'affermazione risultante in *m'immischio*, si stabilisce una sorta di analogia semantica.

<sup>30</sup> *Ibid.*



10. IX (*Sonetto di Linneo e Dioscoride*)

10.1.a. Il sonetto, strutturato secondo il sistema ABBA ABBA CCD EED, impiega per la rima A quattro parole sdrucchiole, la cui sillaba eccedente non è mai assorbita all'avvio del verso successivo; C, D, E invece hanno doppia presenza consonantica. Per quanto attiene alla vocale tonica, il dominio appartiene ad /o-u/ per l'esclusiva presenza nelle quartine (per B, *lume: fiume: costume: acume*, Paltrinieri richiama gli ipotesti di Dante e Petrarca<sup>1</sup>), cui si unisce /o/ in D.

Gli endecasillabi sono in netta prevalenza *a maggiore*; nessuno di essi, infatti, è subito classificabile come *a minore*, mentre è frequente la co-occorrenza di ictus di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, con la combinazione di accenti di 7<sup>a</sup> o 8<sup>a</sup>: vv. 2, 6 e 4, 9, 10, 14 (isoritmici con modulo 2-4-6-8-10). La proposta esecutiva annovera i vv. 2, 6, 9 e 10 nella categoria *a minore*, mentre i vv. 4 e 14 nell'*a maggiore*. Compaiono numerose le arsi di 1<sup>a</sup>, ai vv. 1, 2, 3, 6 e 8; elenco da cui è escluso il v. 9 (compreso invece in Tassoni) sul quale sembra più opportuno il primo accento di 2<sup>a</sup>, sia perché «nelle sinalefi si considera norma l'incorporamento della è tonica, terza persona del verbo 'essere'»<sup>2</sup>, anche nelle attestazioni di protrazione come *fecondo^ è^il far vostro*, sia perché, nel caso contrario, si configurerebbe un contraccento non necessitato<sup>3</sup>. Contraccenti che appaiono ineludibili in altri casi: al v. 3, in clausola; al v. 5, in 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> sede; al v. 6, in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. Riguardo alla frequenza, otto endecasillabi hanno una spiccata densità accentuativa (cinque occorrenze), cinque un andamento moderatamente lento (quattro arsi); al v. 11, il ritmo è reso veloce dal ritardo e dalla

<sup>1</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 169: «Dante *Inf. III fiume/costume/lume e Par. I fiume/lume/acume*, Petrarca *VII costume/lume/fiume*». In particolare, *Inf.*, III, 71:73:75; *Par.*, I, 80:82:84; *RVF*, son. VII, 4:5:8 ed anche son. CLXII, 9:11:13, *fiume: lume: costume*.

<sup>2</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 98.

<sup>3</sup> Cfr. M. PRALORAN, *op. cit.*, pp. 27-28. Lo studioso considera «atoni quei monosillabi verbali proclitici del tipo: *son contento*»; e, riguardo agli ausiliari, «sprovvisti di ictus anche quelli bisillabici qualora l'accento linguistico venisse a trovarsi in contiguità con l'ictus dell'elemento lessicale successivo».

rarefazione degli accenti (4610) generata dall'impiego dei tre lessemi plurisillabici.

10.1.b. La ricerca di echi fonici inizialmente è dettata dai suoni che compongono tre lemmi, due nel titolo e uno al v. 14 che ne è invaso: *Linneo e Dioscoride e immondo*. Le stesse parole condividono, fra consonanti e vocali, almeno tre fonemi. LINNEO: una serratissima disseminazione che pervade in maniera pressoché omogenea tutti gli endecasillabi, tranne i vv. 9-10 in cui le occorrenze sono allentate di molto e date per lo più da vocali anteriori. La consistenza dei casi è tale che appare poco rilevante l'indicazione numerica precisa: le parole piene ma non solo accolgono in varia quantità "semi" della parola di riferimento, e nella loro quasi totalità; ne sono escluse soltanto *stacca* (v. 2), *far* (v. 6) e *squama* (v. 10). DIOSCORIDE: la diffusione dei suoni contenuti nella seconda chiave fonica è forse più incalzante, per la maggiore estensione ed eterogeneità compositiva della parola, e più uniforme. Ne risultano, come elemento differenziante di rilievo, occorrenze con una quantità veramente considerevole di fonemi: fino a cinque in un numero cospicuo di parole, p.e., *flORIDE*, *DulCEDO*; anche fino a sette, p.e. *v'InCHIOSIRO* (/ch/ = [k]). Alcuni lemmi, inoltre, sono formati interamente da suoni del vocabolo di riferimento: *RORIDE* (v. 1), *CONCHE* (v. 4) e *OCCHIO* (v. 5). IMMONDO: il lemma semina, anzi pre-semina i suoi suoni più fittamente ed omogeneamente nelle strofe explicitarie di fronte e sirma, dove due sole parole autonome, *far* e *testa* (v. 12), sono esenti da qualsiasi ripresa. Anche in questo caso, emergono concentrazioni di tutto rilievo: con cinque elementi fonici, p.e. in *fIDaNDO*; sei, p.e. in *INvIDIO* e *DĪOscOrIDe*; sette, p.e. in *cIrcONfONDO*; qualche parola e quasi un verso ne sono costituiti per intero: *INNODO* (v. 11), *NON MONDO O IMMONDO IO*; *Né MaI pur MONDO* (v. 14). In aggiunta, la fricativa labiodentale sorda o sonora, isolata o associata alle vocali anteriori, F/V-I/E, occorre 15 volte, ma molto più fittamente nella quartina incipitaria. Variante nasale /m/ a parte, gli altri fonemi di LIN/IM-C/G sono



un segmento di Linneo combinato con /c-g/, scelta che si giustifica con la lettura dei dati, 16 ricorrenze variamente distribuite: p.e., sei nella seconda quartina; una sola nella terzina explicitaria. Quattro includono le occlusive palato-velari, in LINGua, CLItorIde, sChIeNa, IN Che v'INChiostro.

La ricerca del connubio fra nasale e dentale sorda/sonora, -N-T/D- in posizione di consonanza interna, approda a 10 occorrenze, cui si uniscono le 15 del solo fonema occlusivo. Per le rime interne: LUME (v. 1), identica alla rima B del v. 2; 2 riprese di SERPE (v. 10); connesse alla rima D, le 3 ricorrenze di M-ONDO, soprattutto al v. 14. Per le assonanze: in contiguità, stAccA e scavAlcA<sup>4</sup> (v. 2); 4 riprese di O-O, in eco assonante con la rima D, con cui costruiscono una catena; 5 casi di O-E, quattro dei quali, compresi cOnchE fOstE<sup>5</sup> (v. 4), creano un reticolo connesso con la vocale tonica di A; 3 occorrenze di E-O l'ultima delle quali in tEstO, speculari a vOcE (v. 12); 7 riprese di E-A, che con vEngA a pEnnA al v. 13 duplica l'effetto sonoro e il legame con la rima C.

10.1.c. I 31 incontri EL, attestati in tutti gli endecasillabi, sono davvero ingenti: in particolare, quattro sono formati da tre vocali, che ripropongono nello stesso ordine /o-e-i/ (p.e., fecondO È Il far vostrO, E Il costume, al v. 6); otto riproducono ad eco la medesima vocale (cinque con la /a/, due con la /e/ ed uno con la /o/); quattro, due dei quali in O ImmondO Io, vedono contigue /o-i/ suggerendo la riproduzione speculare di "io". La più parte delle 18 congiunzioni IL ha sede in voci mono- e bisillabiche, due in plurisillabiche; il nesso più marcato, con cinque riprese, è -io-: parola autonoma all'ultima attestazione, è fonicamente anticipata in l'occhio, invidia, Dioscoride, e v'inchiostro. A questa rete fonosemantica si può collegare mia, che trova il suo anagramma in mai. Soltanto due gli incontri vocalici EV, di cui lu-

<sup>4</sup> Tale nesso, realizzando l'accoppiamento di due verbi, rientra fra gli aspetti studiati in M. PICCHIO SIMONELLI, *op. cit.*, p. 24.

<sup>5</sup> Caso fra quelli esaminati da Maria Picchio Simonelli. *Ibid.*

*mE:/ Erba* forma una duplicazione da aggiungere a quelle delle giunzioni interlessematiche.

Numerosi i pluri-incontri: due EL e due IL (v. 3); due EL, quattro IL e sdrucchiola in clausola (v. 5); tre EL e due IL (v. 9); tre EL e tre IL (v. 10); due EL e due IL (v. 14).

10.1.d. Le sequenze costruite impegnano variamente le vocali: p.e., cinque ai vv. 7 e 12 con specularità e parallelismo; nove fonemi al v. 10; tutte le vocali metriche al v. 5, le cui sequenze implicano sempre /i/ insieme ad /o/ oppure /e/.

Esempi.

molteplice e l'aspetto, e i nomi acume  
 o E i e a E e O a U e  
 → ←

v. 7: specularità discontinua.

di serpe, squama e schiena a serpe è questa  
 i E e A e E a E e E a  
 : : X : : :

v. 10: specularità continua o specularità continua più iterazione isofonica.

di Linneo l'occhio invidio e Dioscoride  
 i i E O i I e io O i e  
 → ←

v. 5: parallelismo allontanato e polarizzato più specularità discontinua.

10.2.a. Tre punti fermi demarcano i confini fra ottava e sestina, terzina e terzina, l'explicit, segnalando il netto stacco sintattico tra fronte e sirma e la quasi perfetta corrispondenza fra architettura del testo e struttura metrica. Il punto e virgola segmenta il primo e l'ultimo verso, i due punti e il punto e virgola segnano le estremità dei vv. 2 e 13: i punti e virgola coordinano per asindeto, i due punti hanno valore esplicativo. Fra le nove virgole che il testo propone, una è interstrofica e una intersversale. Due

delle rimanenti, collocandosi prima di *e il costume* e di *e i nomi acume* (vv. 6 e 7) creano un triplice fuoco.

Per quanto riguarda l'articolazione sintattica, dalla segmentazione della fronte risultano una frase semplice, un periodo la cui sovraordinata con accumulo verbale regge una gerundiva, una sovraordinata interstrofica incisa da una relativa esplicita; poi, si individuano una frase semplice con valore consecutivo, due frasi nominali, la seconda delle quali più espansa e diversificata nelle funzioni dei sintagmi. Le strofe della sestina, con inizio simmetrico, sono così strutturate: due frasi semplici, seguite dalla sovraordinata di una relativa esplicita con accumulo verbale polisindetico; una frase semplice seguita dalla sovraordinata di una relativa esplicita e da due frasi nominali all'ultimo verso. Nel suo insieme, la sintassi delle terzine «ha un peso specifico notevole, con effetti polisemici anche divaricati»<sup>6</sup>.

La caratteristica di mondo commentativo, attribuita dai tempi verbali, conosce una sospensione con *foste* (v. 4), la cui utilizzazione, unico caso fra i quindici al presente, introduce il mondo narrativo e l'eterogeneità della transizione osservata da Bordin<sup>7</sup>.

10.2.b. *Unificatori frontali*. L'incipit e l'explicit delle quartine si caratterizzano per il richiamo dei sensi e della sensualità: la vista con *il lume*, iterato ai vv. 1-2, e *l'aspetto* (v. 7); il tatto con *prore roride* (v. 1), di cui la *lingua* (v. 8) condivide il tratto di bagnato; il gusto con *lingua* e *dulcedo* (v. 8).

*Unificatori centrali*. Lo stacco sintattico fra i due gruppi versali sembra sottolineato in incipit del v. 9 dall'avversativa *ma*, pur sempre tuttavia in funzione di congiunzione coordinante. All'*acume* dei *nomi* (v. 7) corrisponde la *punta* della *testa* (v. 9): *nomi* e *testa* condividono i tratti dell'acutezza e della sottigliezza. *Punta* può riferirsi anche a *lingua*; quindi assumendo dai suoi significati anche quello di "parola", ad essa si connette la terna di predicati al v. 11, in particolare *inchiostrò* per la sua

<sup>6</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596.

<sup>7</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 133.

pertinenza alla lingua scritta. Questa ipotesi comporta l'eccezionale estensione dei luoghi in cui cercare i nessi.

*Connettori incipienti.* Il *lume* proprio della vista si intende anche come facoltà dell'intelletto, della *testa*-lingua.

*Connettori circolari.* Nel primo e nell'ultimo verso interviene il cambiamento di soggetto: dalla terza persona alla prima e in proposizione nominale. Sul piano semantico, l'azione del *lume*, data già *allentata* (v. 1), non produce chiarezza nella condizione dell'io, che si connota per tre volte in negativo: *non mondo o immondo io; né mai pur mondo* (v. 14). Le negazioni, del resto, sono disseminate in tutta la terzina explicitaria.

Il sistema coesivo non sembra attenuare vigorosamente lo stacco sintattico né agire più efficacemente che nei testi continui.

10.3.a. La categoria dei sostantivi si arricchisce di due nomi propri, appartenenti a personaggi storicamente esistiti, annunciati fin dal titolo e inseriti nel discorso al v. 5. Gli altri lemmi nominali, numerosi come al solito, sono impiegati alcune volte in dittologie o più ampi raggruppamenti, già dal v. 3, con *erba e fronde*, coppia subito seguita da *vorago marea fiume*, in modo che l'intero endecasillabo assume la concretezza delle parole che lo formano; *colmi e conche* (v. 4) suggeriscono anch'essi la tangibilità e la visibilità della morfologia terrestre. Altri quattro nomi con le inserzioni degli aggettivi *vostro* e *molteplice* – il generico *far*, poi *il costume*, *l'aspetto*, e *i nomi* (vv. 6-7) – sono tutti classificabili come astratti, tanto più in considerazione del fatto che il primo della lista è un infinito sostantivato; *squama e schiena* (v. 10) attuano la ripresa del concreto, confermato nell'ultima dittologia, *voce o testo* (v. 12). Dei restanti nomi singoli, *il lume*, *prode*, *l'occhio*, *clitoride*, *testa*, *serpe* e *gola* rappresentano oggetti concreti, rilevabili nell'ambiente esterno o nel corpo umano o animale; concreti nel loro significato letterale, ma appartenenti ad un altro ambito, anche *punta* e *penna*; infine, *lingua*, che, secondo il significato attribuito, può essere concreto o astratto. Gli unici nomi singoli classificabili come astratti si trovano in explicit dell'ottava: uno *acume* (v. 7), si ar-

monizza con l'astrattezza del raggruppamento che lo precede; l'altro, *dulcedo* (v. 8), situato fra *lingua* e *clitoride*, interrompe la loro concretezza o affianca l'astrattezza del primo mentre si contrappone alla caratteristica dell'altro. Non v'è dubbio che «la nominazione ha qui un ruolo relevantissimo»; indica l'esigenza del «riconoscimento delle cose, i referenti e in definitiva il mondo»<sup>8</sup>. I nomi impiegati nelle quartine sono in molti casi accompagnati dall'articolo determinativo, che in altri è o-messo, come lo è sempre nelle terzine.

La funzione modificante degli aggettivi qualificativi si esplica soltanto in sei occasioni, di cui quattro nella fronte: due in punta dei vv. 1 e 4, con *roride* e *floride*, attribuzioni accomunate dall'accento di parola e dalla connotazione positiva. A tale condizione si connette *fecondo* (v. 5), e probabilmente *molteplice*, nel senso che le caratteristiche di ricchezza e rigoglio si traducono in quantità e varietà. Gli ultimi due aggettivi, *mondo* e *immondo* (v. 14), si inseriscono in una perifrasi ambigua in relazione con "io". All'estrema rarefazione di qualificazioni nella sirma supplisce l'impiego di tre deittici, due in punta di verso: *questa* (v. 10) e *questo* (v. 13); il terzo, ancora *questa*, in posizione avanzata e seguito soltanto da *testa* (v. 9).

L'"io" prima espone usando la terza persona nella sequenza descrittiva, e assegnando la funzione di soggetto ad elementi spaziali; poi, al centro dell'ottava (vv. 4 e 5), sono inseriti il "tu" plurale sottinteso a *foste* e "io" sottinteso a *invidio*. Il pronome di prima persona è espresso soltanto al v. 14, in cesura. La voce dell'"io", oltre ad essere implicata dalla seconda persona, si palesa anche nel complemento *a me* (v. 4) e nel possessivo *la mia*, riferito a *testa*. Con il "voi" implicito, invece, si relazionano prima l'aggettivo pronominale *vostro* (v. 6), poi la particella *vi* preposta a *inchiostro* e *innodo* e *circonfondo* (v. 11).

Gli ultimi lemmi, prova di accumulo verbale, richiamano l'attività della scrittura al presente di consuetudine, cui si lega la parte argomentativa che nella sestina si regge soprattutto

<sup>8</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 102.

sull'uso del verbo essere. Il presente si impone dall'incipit determinando l'omogeneità di fondo, da cui si differenzia soltanto il tempo narrativo *foste* (v. 4) che, insieme al determinatore *per me*, propone uno stato, espresso da *floride*, definitivamente concluso, forse non più recuperabile dall'"io".

Come note finali, l'interiezione *ahimè*, che segue la prima occorrenza di *testa* esprimendo dolore morale e deprecazione insieme, e le negazioni, le quali (tralasciando il valore del prefisso che forma *immondo*) puntellano la terzina explicitaria con avverbi. Se ne contano sei, rappresentati quasi sempre da *non* (vv.12-14); nel secondo emistichio dell'ultimo endecasillabo si combinano *né mai pur*. Se ne deducono l'ambiguità di fondo e l'impossibilità di definizione del soggetto di prima persona. Del resto, Zanzotto avverte il problema dell'identità in maniera sempre più consapevole e dolorosa. In *Autobus di sera* scrive:

Sei qui, cominci a risvegliarti e a muoverti, altro me stesso, mio cattivo genio [...] il mio fradicio «doppio» tutto perduto in un ragionamento unico, di evidenza e potere mortale), ma anche se da tanto tempo ti conosco non riesco ad affrontarti. Ho soltanto terrore [...], mi sento polverizzato in esso dal cervello al midollo alle gambe [...]. Tremo senza respiro, i limiti del mio vero io sono sempre più compressi, ridotti ad un solo punto.

Ma questo punto esiste, è dolore e sgomento ma c'è, io ci sono. Mi continuo e resisto<sup>9</sup>.

E, in *Premesse all'abitazione*, l'io «sfilacciatissimo ma resistentissimo e feltrato così da ammortizzare ogni attrito» chiama in causa nello specifico la scrittura in prosa, come «solo un modo di essere [...]; è un dato che al fondo di tanto stare e muoversi arriverebbe allo spogliarsi lucido e completo di un grumo, di un nodo. O meglio, autofilarsi in bozzolo [...] senza più nulla al centro, che tuttavia sarebbe di un nulla "infinitamente definito"»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> SA, *Autobus nella sera*, pp. 964-965.

<sup>10</sup> AL, *Premesse all'abitazione*, p. 1028.

10.3.b. Nel sonetto IX, il cui titolo focalizza due scienziati (di *Dioscoride Zanzotto* dà informazione nelle note)<sup>11</sup>, la parola-chiave dell'ottava è *occhio* (v. 5): predomina la percezione visiva, come dimostrano *lume* (vv. 1 e 2), *colmi e conche* (v. 4) e *aspetto* (v. 7). Una spia, *acume* (v. 7), indirizza ad intendere la visione anche come capacità intellettiva; e ad attribuire doppia accezione a *lume*. Nella sestina proseguono i richiami alla visione, di cui *testa* accentua il significato figurato; ma il campo semico prevalente è la scrittura, che contiene, p.e., *punta* (v. 9), *inchiostrato* (v.11), *penna* (v. 13) e *testo* (v. 12).

Con la premessa che *Linneo e Dioscoride* danno un'impronta scientifica al componimento, nel sonetto IX sono utilizzati molti lemmi del lessico comune, indicativo dell'ambiente naturale, come *prode, erba e fiume*; del corpo umano, come *testa e gola*; di strumenti, come *penna*. Sono però molte anche le parole di registro alto; alcune di vocabolari specifici. Fra le voci dotte si annoverano *vige, lume, roride* (tutte al v. 1); *floride* (v. 4); *fecondo e molteplice*, semanticamente legate (vv. 6 e 7); *acume* (v. 7), lemma più precisamente del registro letterario; *circonfondo* (v. 11); *testo* (v, 12); *mondo o immondo* (v. 14), nel rapporto di primitivo e derivato. Fra gli ultimi due in funzione di aggettivo e *mondo* in funzione di sostantivo in punta di verso, si crea un equivoco che Zanzotto provvede a risolvere<sup>12</sup>. L'ambiguità del rapporto io-mondo si propone in *Al mondo*, dove il Poeta scrive: *Mondo, sii, e buono;/ esisti buonanamente,/ fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,/ [...]/ non accartocciarti in te stesso in me stesso*<sup>13</sup>. Altrove, invece, è usato "mondare" con richiamo evangelico<sup>14</sup>. Le parole attinte a vocabolari specifici sono due: *clitoride*, usata in anatomia, e *squama*, propria della zoologia.

<sup>11</sup> GB, Note, p. 648: «*Dioscoride*: è "il buono accoglitore del quale", recensore di tutte le qualità, a tutti i livelli, delle piante» (la citazione e il nome sono tratti da Dante, *Inf.* IV, vv. 139-140).

<sup>12</sup> *Ibid.*: «*mondo...mondo*: il primo è aggettivo, il secondo sostantivo».

<sup>13</sup> LB, *Al mondo*, p. 301.

<sup>14</sup> SFS, p. 368. Di || *voglio: sii mondata* ||, si trova la spiegazione in SFS, Note, p. 374: «"voglio: sii mondata": evangelico».

Un discorso a sé meritano, per ragioni opposte, *innodo* da un lato, *vorago* e *dulcedo* dall'altro. La prima voce è un neologismo parasintetico, suggerito probabilmente da motivi fonici; per gli altri due, «poetismi nominativi» accomunati dalla loro appartenenza ad una lingua seconda, vale l'osservazione che «il drappello di reliquie popolari del nominativo latino [...] s'incrementa nel linguaggio poetico di alcuni cultismi»<sup>15</sup>.

10.4. Fra le figure di parola, le maggiori emergenze sono le ripetizioni. Mentre nelle quartine si registra la sola ripresa di *lume*, nelle terzine ve ne sono molte: due occorrenze di *testa* (vv. 9 e 12), che istituisce una paronomasia con *testo*, in punta del v. 12; due evenienze di *serpe* (v. 10); tre attestazioni di dimostrativi, *questa* (v. 9 e punta del v. 10), *questo* (punta del v. 13); infine, la ripetizione *mondo-immondo-mondo*, con aggiunta di antitesi e ambiguità. Ambiguità si percepisce anche fra le parole *testa* e *testo*; *questa* e *questo* (rime C, E), che «si distinguono solo per la vocale atona e interessano parole in rapporto equivoco o poliptotico»<sup>16</sup>.

Piuttosto frequenti le dittologie e le serie enumerative, sia di nomi sia di verbi, sindetiche e polisindetiche: *stacca e scavalca* (v. 2), che stabilisce nesso per assonanza; *erba e fronde* (v. 3); *colmi e conche* (v. 4); *il far vostro, e il costume molteplice e l'aspetto, e i nomi* (vv. 6-7); *squama e schiena* (v. 10); *v'inchiostro e innodo e circonfondo* (v. 11), altro caso di nesso per assonanza; *voce o testo* (v. 12); *non mondo o immondo* (aggettivi al v. 14). Solo *vorago marea fiume* (v. 3) è costruita per asindeto e in continuità, benché essa sia riferita ad epoche storiche della Terra, con la conseguente «mutabilità del paesaggio»<sup>17</sup>.

Sul piano retorico della costruzione, l'accostamento diretto di *nomi* ad *acume* per ellissi del predicato produce una condensazione ed amplificazione di senso, rendendo prominente l'atto

<sup>15</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., pp. 136-137.

<sup>16</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596.

<sup>17</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 100.



del nominare. Emerge il parallelismo, costruito a cominciare da *ma è testa* (incipit del v. 9) che si relaziona con *questa testa*, al polo opposto; poi, *ma non testa*, all'incipit del v. 12. Disposizione parallela hanno anche, [*a serpe*] è *questa* e [*a gola*] *non è questo* (explicit dei vv. 10 e 13). L'ordine dei sintagmi nelle frasi e nei versi subisce variazioni di cui si possono portare numerosi dati. Il soggetto *il lume* (v. 2) segue tutti i sintagmi della frase all'interno della quale *a sé* anticipa *fidando*; al v. 4, l'inversione agisce su tutti i sintagmi poiché *foste floride* normalmente si collocherebbe dopo il pronome relativo; al v. 5, l'ordine è quasi totalmente rovesciato perché lascia al suo posto soltanto *Dioscoride*; *a lingua* precede *dulcedo di clitoride* (v. 8); lo scambio di posizione fra il soggetto *questa* e il nome del predicato *squama e schiena* modifica quasi interamente l'assetto sintattico (vv. 10 e 11). Anche in *ma non testa è la mia* il nome del predicato occupa il posto del soggetto; situazione quasi identica si crea con l'avanzamento di *questo* fino alla punta e la sua posposizione alla copula e a tutto il resto, che comportano l'iterazione dell'avverbio negativo (vv. 12 e 13).

Per le figure di senso, si segnala la polisemia di alcune parole: quella già accennata di *lume* e di *occhio*, poi la «doppiezza di “lingua”»<sup>18</sup>, nell'accezione di “organo corporeo” e “sistema grammaticale”, di *serpe*, usata anche per scrittura, e di *testa*, indicativa di una parte del corpo e della capacità intellettuale e creativa. In *testa di serpe*, immagine della natura e della poesia, Stefano Dal Bianco coglie il nesso con due versi di *Pasqua di maggio*<sup>19</sup>: *nella luce-di-testa morta/ nella falsa vivipara*<sup>20</sup>.

10.5. Il verbo *vige*, usato in relazione a norme e principi, suggerisce che *il lume* è la guida della poesia e dei suoi motivi ispiratori provenienti dal paesaggio; poesia che avrebbe bisogno come il Poeta (*invidio*) di nomi, classificazioni e precise categorie. L'impiego del lemma *nomi*, richiamando le categorie gram-

<sup>18</sup> Ivi, p. 102.

<sup>19</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1596.

<sup>20</sup> Pq, *Pasqua di maggio*, p. 437.

ticali, fa da ponte e da chiave di lettura per *lingua*, che significa organo muscolare, impegnato in varie attività della bocca tra cui la fonazione: lingua che serve alla lingua strumento di comunicazione. La *testa di serpe* è un'immagine connessa alla scrittura: la *punta*, la forma della testa (v. 9) è riferibile a *penna* (v.13) come a *v'inchiostro* e *innodo* (v. 11), che restituisce l'immagine dell'intreccio, della "textura".

Alla "non testa" consegue il "non testo". Il testo nel pensiero metapoetico di Zanzotto è dotato di autonomia ed energia, non soltanto dopo la sua composizione, ma anche prima<sup>21</sup>. Recentemente il Poeta ha riproposto la sua concezione sull'origine del testo e «i tempi dell'organizzazione: grammaticale, sintattica, fonica... Potremmo dire che si parte da un insieme di forze che sono autoctone, cioè che si autocreano di momento in momento. L'interesse al significare e a dare un significato è qualche cosa che appare in un secondo momento»; in altre parole, soltanto «quando c'è lo scritto, quando qualcosa è sceso sulla pagina bianca e si ha la visualizzazione di un processo interiore, si può cominciare a ragionarci sopra. Diremo che resta sempre da verificare quella energia primordiale che porta all'espressione e resta sempre un problema aperto»<sup>22</sup>.

10.6. Nel sonetto IX, all'eccedenza sillabica costante della rima A corrisponde la pesantezza delle consonanti delle rime nella sirma, che in E condividono con A la tonica /o/ contribuendo alla prevalenza delle vocali oscure – l'altra è la /u/, che connette parole degli ipotesti dantesco e petrarchesco – rispetto alla /e/.

<sup>21</sup> PrC, *Vissuto poetico e corpo*, cit., p. 1249: «Non sappiamo bene che cosa sia un "testo", né se davvero esista. [...] non v'è dubbio che gli sia propria un'indipendenza da ciò che lo ha fatto esistere, in un processo di genesi e quindi separazione. Anche se lo si vuole considerare un detrito, un relitto, una secrezione o escrezione, il testo va comunque per conto proprio, parte "per la tangente" [...] ed entra in maldefinitibili orbite. Il testo è anche di certo "un alieno", di quelli che in SF vengono da "fuori", si impadroniscono di un vivente, [...] vi s'incistano e lo possiedono, così da far tutt'uno con esso. Il quale a sua volta modifica un po' l'ufo [...] e ne vien fuori una specie di chimera o di minotauro, che è qui e fuori di qui a un tempo».

<sup>22</sup> A. ZANZOTTO, *Perché l'infinito abbia forma*, a cura di P. Ciarlantini e G. Giuliodori, «Caffè Michelangiolo», 2, maggio-agosto 2007, pp. 4-5.

Nella varietà dei moduli accentuativi, per tipo di endecasillabo e frequenza di ictus, questa poesia contiene sei versi di tipo ambiguo in prima lettura: quattro isoritmici, esemplari della maggiore densità relativa all'interno del testo; due costruiti in contiguità (vv. 9 e 10) prima dell'accelerazione al v. 12. Attestazioni di accenti in prima sede si trovano in cinque versi, due dei quali esibiscono ribattute, che comprendono il contraccanto in clausola (v. 3)<sup>23</sup> praticato da Dante ma non da Petrarca, senza sinalefe e con, invece, spessore semantico della parola su cui cade l'accento di 9<sup>a</sup><sup>24</sup>.

Alla lentezza abbastanza generalizzata dell'andamento ritmico concorrono altre scelte, come gli endecasillabi eccedenti della rima A, la disposizione delle vocali e le altre giunzioni consonantiche e vocaliche. Gli incontri vocalici sono di numero elevato, soprattutto fra parole, e particolarmente affollati in alcuni versi; si osservano la maggiore frequenza di qualche vocale e gli effetti ad eco. Per riprendere gli aspetti più marcati, dagli incontri inter- e intralessematici costituiti da /i-o/ oppure /o-i/, si desume il nesso con "io", confermato da diverse sequenze di vocali, in specularità o iterazione sintagmatica (vv. 1, 5, 8 e 11). I nessi allitterativi, a partire dagli elementi fonetici di lemmi con grande rilievo semantico, come LINNEO e DIOSCORIDE, sono talmente numerosi e spesso talmente estesi che le parole disgiunte sono quasi eccezioni; i suoni di IMMONDO, pervasivi del v. 14, sono disseminati in modo massiccio nella seconda e quarta strofa. Altre riprese sono costituite dalle fricative, dalle combinazioni di nasali, liquida e palato-velari. Nella tessitura fonetica si rintracciano altre trame: dalle rime interne, LUME, SERPE, M-ONDO (anche identiche), alle consonanze -N-T/D, alle numerose assonanze molto spesso

<sup>23</sup> Una precedente ribattuta in clausola è attestata nel sonetto VIII.4.

<sup>24</sup> La segnalazione di questa caratteristica si trova in A. PINCHERA, *op. cit.*, pp. 81-82. L'autore commenta: «Quest'ultimo schema è forse il meno canonico, ma non è raro. Già situata nella posizione più nevralgica del verso (potremmo chiamarla: "ribattuta in clausola"), acquista maggior rilievo [...] nei casi in cui non si debba fare sinalefe tra la nona e la decima sillaba, e la nona sillaba sia la tonica di una parola avente un certo spessore semantico», «qualche spessore semantico all'interno del discorso».

in accordo con una delle rime esterne, ma talvolta (*stAccA e scavAlcA*) in un'armonia contrastante.

Il testo, sotto l'aspetto sintattico-strutturale ma anche contenutistico, è «bipartito idealmente fra quartine e terzine»<sup>25</sup>, ossia, è una «struttura a due piani – il primo della percezione, il secondo della conoscenza»<sup>26</sup> e della riflessione; oppure ha la naturale «bipolarità esprimibile in termini» vari<sup>27</sup>, senza però il «principale»<sup>28</sup>. Fra le due sequenze tuttavia agiscono i connettori; in particolare, fra gli unificatori centrali *punta*, lemma attraverso il quale si attua il passaggio dalla materialità del paesaggio alla materialità della scrittura, resa con *penna*, *v'inchiostro* e *testo*. *L'occhio*, così efficace nelle operazioni di nominazione, classificazione e categorizzazione, condotte da Linneo e Dioscoride sulle molteplicità della vegetazione, *erba e fronde*, significa sia la percezione visiva sia l'intuizione. Pertanto, è in rapporto con *lume* (luce ambientale e lume della regolamentazione, della ragione) che è stabile se *vige*, ma può anche vacillare se *s'allenta*, compiere balzi e passare oltre: *stacca e scavalca*.

Una chiarezza-conoscenza propria della storia personale, come indica *foste floride*, in cui si coglie la giunzione in senso peggiorativo con il futuro della poesia di Zanzotto, là dove si parla di *quell'intimo splendore/ di "c'era una volta" e che/ da dirupati anni mi resta diviso*<sup>29</sup>. Propria anche del passato geologico richiamato da *vorago marea fiume*, che significa

<sup>25</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 98.

<sup>26</sup> R. FASANI, *Legami lessicali*, «Studi e problemi di critica testuale», XXI, ottobre, 1980, p. 167.

<sup>27</sup> Cfr. A. MENICCHETTI, *op. cit.*, p. 13. I termini sono: «“Erwartung”-“Erfüllung”, “Spannung”-“Entspannung”, “Voraussetzung”-“Folgerung”, “Verwicklung”-“Lösung”, “Behauptung”-“Beweis”, “Analyse”-“Synthese” (Mönch) e così via: ma la diffusa credenza che il primo polo coincida quasi sempre esattamente con l'ottava e il secondo con la sestina va incontro a frequenti smentite almeno nella pratica dell'inventore del sonetto».

<sup>28</sup> R. FASANI, *op. cit.*, p. 172. L'autore osserva: «Il Menichetti, citando il Mönch, parla di “attesa”-“adempimento”, “tensione”-“distensione”, “premessa”-“conseguenza”, “complicazione”-“soluzione”, “tesi”-“dimostrazione”, “analisi”-“sintesi” riguardo al rapporto fra quartine e terzine. Resta da aggiungere il principale, che si può definire “esposizione”-“interpretazione” o “fatto”-“presa di coscienza” o “percezione”-“ragione”».

<sup>29</sup> Svr, *LIGONÁS* (I), p. 13.

l'«arretramento nella storia, o nella preistoria»<sup>30</sup> e il collegamento con le *cose del tempo/ quando il Montello era un frondoso mare...*<sup>31</sup>; passato che alimenta la *lingua*, la possibilità e la *dulcedo* di usarla «con un risvolto seducente-erotico»<sup>32</sup>, prodotto dall'associazione con *clitoride*. Il *lume* però è minato dalla confusione del molteplice, che gli abissi-*vorago* rendono indistinguibile alla *testa-non testa* e al *testo-non [...]* *testo*, all'«io», indefinibile in positivo: *non mondo o immondo* e neanche il *mondo*. Quindi, se ne dà l'indefinitezza, l'essere «naturalmente l'uno e l'altro, egli stesso una mescolanza, e di conseguenza un mondo che, anche per effetto dell'ambiguità polisemica, non è solo il cosmo ma anche l'uomo mondato»<sup>33</sup>.

Le connessioni intertestuali, sia tematiche sia lessicali, sono numerose. Fra le più evidenti, figurano queste: la *pennascrittura*, *intricando [...]* *nodi* (qui *innodo*) e *dulcedini* di PR.6, 1; *l'occhial scientifico* (I.5) diventa *l'occhio* di Linneo e Dioscoride, mentre *viste più sottili e lincee linee* (I.4-5) richiamano l'invidiato *acume*, «l'acutezza dello sguardo di Linneo e Dioscoride»<sup>34</sup>; a *ma è testa ahimè [...]* *di serpe-ma non è testa la mia* corrisponde *Ahi che testa non fui [...]* *di fera o serpe* (II.9-10); *serpe* ricorre anche in V.2, 11 e, con varie iterazioni, in VIII, dove tra l'altro a *testa* si collega *mente* (v. 9). Inoltre, il tema erotico, che nel sonetto IX.8 è inserito con *più che a lingua dulcedo di clitoride*, è esplicitamente anticipato da *sfregio veneri* (V.13), *accesa fichina e guardone* (VI.11-12).

<sup>30</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 102.

<sup>31</sup> GB, *Diffrazioni, eritemi*, p. 558.

<sup>32</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 102.

<sup>33</sup> Ivi, p. 103.

<sup>34</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 173.



11. X (*Sonetto di furtività e traversie*)

11.1.a. Falchetta segnala lo schema ABBA ABBA CDE EDC come «caro a Cavalcanti»<sup>1</sup>. La rima di A *avvento* (v. 8) è inclusiva di *vento* (v. 1), lemma del rimario dantesco come *mutamento*. Le rime ipermetre *plurime* e *tossiche* (vv. 9 e 10) sono connesse alle piane *oscuri* e *fossi* (vv. 14 e 13); l'eccedenza della seconda sdrucchiola è assorbita all'incipit del verso successivo, mentre l'altra non si corregge. Le rime A, D, E appesantiscono l'explicit di otto endecasillabi con due consonanti.

I vv. 1, 3, 10 e 13 sono *a minore*; altri quattro richiedono ipotesi di esecuzione e considerazioni di natura sintattica, da cui scaturisce la proposta *a minore* per i vv. 7 e 14, *a maggiore* per i vv. 2 e 8 da aggiungere ai sei certi. Il ritmo è caratterizzato da lentezza andante (quattro ictus) in sette casi e spiccata (cinque accenti) in altri quattro, da rapidità in tre segmenti: il v. 4 con tre arsi (2610) che creano «una distribuzione omogenea: 3+4+4»<sup>2</sup>; il v. 11 (3610) che richiama il «tipo singolo di endecasillabo più frequente in assoluto nella versificazione del primo Zanzotto»<sup>3</sup>; il v. 9 con notevole ritardo della prima battuta (6-710). Ictus di prima occorrono ai vv. 1, 7 e 10; evenienze di contiguità si hanno ai vv. 3 (3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>)<sup>2</sup>, 5 e 9 (6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>), 12 (2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>); infine, il v. 14 esibisce una vera e propria concentrazione (6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>): «grazie al gioco ripetuto delle sinalefi possono coesistere in realtà più di due tempi forti consecutivi». All'impossibilità riscontrata «sul piano della sperimentazione fonologica» di «una serie di tre rallentamenti consecutivi», Praloran oppone la diversa costruzione di endecasillabi dove singoli elementi godono «di un'autonomia pressoché inattaccabile»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 141.

<sup>2</sup> M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 48. Lo studioso sceglie esempi con struttura sintattica atta a contraddire «il concetto tradizionale di *cesura* secondo il quale sarebbe obbligatoria la presenza di una sola pausa ([...]) nello spazio dell'endecasillabo»: ve ne sono due «di valore uguale».

<sup>3</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 18.

<sup>4</sup> M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 28.

Scarti sul piano della corrispondenza fra metro e sintassi si leggono ai vv. 1-2 nell'enjambement *vento/ ondando*, con l'azione contemporanea di stacco sintattico e ripresa fonica; più marcata l'inarcatura ai vv. 3-4, *fidi/ aspetti*; dello stesso tipo e consistenza sono *plurime/ serpi* (vv. 9-10) e *tossiche/ invenzioni* (vv. 10-11); di apprezzabile marcatura, *stridi/ orgasmi* (vv. 7-8) interrompe la serie di sostantivi.

11.1.b. La prima scelta per la ricerca di allitterazioni cade sui lemmi del titolo *furtività* e *traversie*, che condividono molti fonemi; e su *intime*, in rapporto semantico stringente con il primo. FURTIVITÀ: la disseminazione dei suoni è tale che quasi nessuna parola piena non ne riprende affatto; molte ne attestano quattro, p.e. *FReddIssImo* (v. 1), *mUTAmenTo* (v. 4), *AngUsTie* (v. 7); almeno una ne contiene sei, *TRAVeRsIe* (v. 10) e sette, *ImpREndIbIITÀ* (v. 9); A TUTTI consta soltanto di fonemi del lemma di riferimento. TRAVERSIE: la diffusione di fonemi appare ancora più fitta (nessuna parola autonoma ne è esente del tutto); si formano accumuli di quattro elementi in molte voci; di cinque in diverse, p.e. *AnguSTIE* (v. 7), *AVVenTo* (v. 8), *ToSSIchE* (v. 10); sei, p.e. *fREddISSImo*, *ASpETTI* (vv.1 e 4); sette, *fuRTIVITÀ* (v. 14), o otto elementi, *ImpREndIbIITÀ* (v. 9); infine, *IERI* consta soltanto di suoni di *traversie*. INTIME: nasali, occlusiva sorda e vocali anteriori attraversano fittamente il sonetto, segnando tutte le parole piene tranne *fuga* (v. 8); alcune hanno quattro riprese, p.e. *IMMoTo* (v. 2) e *sospINTE* (v. 10); ma anche sei, *MuTaMENTo* (v. 4), sette, *INvENzIoNI* (v. 11), perfino otto, *IMprENdIbIITÀ* (v. 9); *NIENTE* (v. 11) ne è formata per intero.

Le 12 riprese di consonanza N-D/T mostrano un uso equilibrato dell'occlusiva sonora/sorda. Fra le rime interne, si evidenziano le 3 identiche di *ERBE*; 2 casi di *-ANDO* nei gerundi *ondANDO-scolorANDO* (vv. 2 e 3) assonanti con *mAggiO* (v. 1); 2 abbastanza distanti di *-ITÀ* (vv. 9 e 14), con eco duratura perché si tratta di rime tronche portatrici del primo e protratto ictus di verso; *-OSSI* (v. 14), in accordo con la rima esterna D, ne





v. 9: parallelismo polarizzato più specularità discontinua.

così quanto imprendibile a me stesso  
 o I A i → e ← I i a e E o  
 : :  
 . .

v. 12: specularità discontinua e iterazione semplice.

scolorando erbe e de le fronde i fidi  
 o o A E e e e O i I i  
 ^ ^ : : : : . . .

v. 3: iterazione semplice pervasiva.

serpi sospinte a traversie, di tossiche  
 E i o I a a e I i O i e  
 → ←

v. 10: specularità polarizzata.

furtività per dossi orme echi oscuri.  
u i i A e O O E o U i  
 ×

v. 14: parallelismo polarizzato più specularità continua.

11.2.a. La sintassi è continua: l'unico punto fermo si colloca in chiusura. Pause abbastanza forti esistono fra le quartine, il punto e virgola, e fra le terzine, i due punti. La separazione con il punto e virgola sembra annullata o attenuata dalla *e* all'incipit della seconda quartina; i due punti anticipano l'esplicazione conclusiva. Nella prima strofa due virgole su tre racchiudono una subordinata, l'altra separa la principale dalla subordinata successiva; la seconda quartina è divisa in due parti dalla virgola, che precede un accostamento ininterrotto di nomi fino alla lineetta in punta del v. 8, correlata alla virgola del verso successivo: il discorso è rafforzato dalla sottolineatura del sintagma nominale, in posizione parentetica fra due segni diversi ma equivalenti. Il trattino seguito da *e* ha lo stesso ruolo, o più evidenziato, della virgola nella medesima posizione: sdoppia il fuoco informativo. Nelle terzine, un'altra virgola (v. 10) è impiegata fra due costruzioni sintattiche pressoché omogenee; quattro delimitano altrettanti segmenti (v. 13).

La prima strofa è formata da un periodo: una gerundiva anticipa la principale seguita da due gerundive coordinate; sulla seconda quartina si estende una frase semplice con i suoi sintagmi e la lunga serie sinonimica. La terzina incipitaria consta di un periodo con proposizione nominale e subordinata con valore relativo; nell'ultima strofa la principale dubitativo-interrogativa è incisa da una comparativa.

Il deittico *ieri* introduce il passato, che, pur recente, «inserisce l'azione entro coordinate temporali nette, marcandone la compiutezza, lo stacco rispetto al presente»<sup>5</sup>, testimoniato dal passato remoto *vidi*, un mondo narrativo confermato da *era*. Il presente indicativo nella sirma (v. 11) interrompe l'omogeneità.

11.2.b. *Unificatori frontali*. Il movimento prodotto dal vento sulle erbe, *ondando* (v. 2), cui si oppone l'io *immoto*, si ripresenta esasperato, disorganizzato e procedendo in sensi opposti nell'espressione *in cieca fuga in cieco avvento* (v. 8). La sensazione fisica di *freddissimo* (v. 1) si trasforma in sentimenti e sofferenze interiori, *intime angustie* (v. 7).

*Unificatori centrali*. La sirma si lega alla fronte con *imprendibilità*, conseguenza del doppio movimento *cieco*, la cui oscurità colpisce chi lo compie, ma offusca anche chi vi assiste immaginando *serpi* sguiscianti sottoposte a *traversie* (v. 10); il che rimanda ad *angustie strisci sfasci stridi* (v. 7).

*Connettori incipitari*. L'agitazione di *erbe in erbe* da parte del vento (vv. 1 e 2) provoca l'*imprendibilità* delle *serpi* (vv. 9 e 10) che procedono con moto sinuoso.

*Connettori circolari*. L'io con il suo predicato è in «simmetria, ma solo microsintagmatica»<sup>6</sup> ai vv. 2 e 13. Con *io fossi* si sostituisce l'incertezza del congiuntivo imperfetto alla certezza e puntualità del passato remoto *io vidi*; alla staticità di *immoto* (v. 2) si oppongono *imprendibile* e *furtività* (vv. 12 e 14).

Le giunzioni del sonetto X formano un reticolo abbastanza sostenuto, ma forse meno marcato di quello di altri testi.

<sup>5</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., p. 471.

<sup>6</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 135.

11.3.a. Incipit ed explicit dei vv. 1 e 2, ponendo l'accento con *ieri* e *vidi* sulla narratività, creano un'apparente incongruenza fra i due poli: da un lato il deittico avverbiale (seguito dall'indicazione del mese, *maggio*) riferito a un tempo recente, dall'altro il passato remoto. Zanzotto autocommenta la persistenza del mondo narrativo nella propria poesia – «non è mai mancata una certa narratività» – in *Tra passato prossimo e presente remoto*, da cui si trae la suggestione che la disarmonia fra *ieri* e *vidi* rappresenti «il senso di perdita di uno stato, una cadaverizzazione della nostra storia»<sup>7</sup>, un «segnale di avvertimento, nei confronti di una realtà che va sempre più scomparendo nella sua fuga in avanti» e che produce la dissonanza fra «il tempo storico e il tempo biologico o, ancor meglio, geologico e cosmologico»<sup>8</sup>. I tre gerundi *ondando*, *scolorando* e *sconvolgendo* (vv. 2-4), esprimono contemporaneità nel passato come *era* (v. 5), «tipico tempo “aspettuale”»<sup>9</sup> e descrittivo insieme. Il primo tempo presente di modo finito, *si va*, in posizione avanzata, è seguito soltanto da *è* e *io fossi* (v. 13). Nell'insieme, il numero delle occorrenze verbali è esiguo, tanto più dopo la quartina incipitaria: un solo dato nella seconda e terza strofa, due nell'explicitaria.

Soggetti dei verbi di modo finito sono *io* di *vidi* e di *fossi*, ripreso da *a me* con il rinforzo del dimostrativo d'identità *stesso* (v. 12); e la terza persona, *lo stento* di *era*; *si va* è un costrutto impersonale. Altre occorrenze di pronomi sono concentrate ai vv. 11-13, dove trovano impiego gli indefiniti con la sostantivazione di *niente* e il nesso *tutto-tutti-tutto*, al cui proposito Michele Bordin osserva che «la *geminatio* dell'indefinito struttura anche foneticamente il verso»<sup>10</sup>.

I nomi, spesso senza articoli, sono ben rappresentati (anche accumulati): a carattere calendaristico, *maggio*, e atmosferico,

<sup>7</sup> PrC, *Tra passato prossimo e presente remoto*, pp. 1366-1367.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 1369 e 1371.

<sup>9</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., p. 468. L'autore precisa: «O, meglio, un'azione passata le cui coordinate (momento d'inizio, conclusione, ecc.) restano inespresse».

<sup>10</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 134.

vento; con le denominazioni diffuse di elementi del paesaggio, *erbe, fronde, luci, nidi*; e ancora con *serpi* e *dossi orme echi*. Con interruzioni e interposizioni trovano posto i nomi astratti: p.e., *aspetti, mutamento* e *stento* (vv. 4-5); *angustie, sfasci, orgasmi, fuga* e *avvento* (vv. 7-8); il deaggettivale *imprendibilità*, e poi *traversie, invenzioni* e *furtività* (vv. 9-14).

All'astrattezza dei nomi corrisponde in certi casi la vaghezza di aggettivi come *imprendibile* legato al sostantivo al v. 9, poi *plurime* e *oscuri*. Tale lemma richiama il tema di *Il Galateo in Bosco* che trova espressione in (*Perché*)(*Cresca*)<sup>11</sup>: *oscuro* o *scuro*, nominalizzato ma anche in funzione aggettivale, vi è iterato quarantaquattro volte per insistere sulla *pluralità innumerevole di modalità dell'oscuro*<sup>12</sup>, sull'«indifferenziato [che] si lessicalizza come "oscuro" (sostantivo)»<sup>13</sup>. Procedendo a ritroso ed omettendo i sinonimi, nella sezione eponima di *Filò*, si legge: *...tutto quello che ci sta attorno/ nemico immenso e oscuro/ che sta da sotto da sopra da dovunque/ ci viene addosso*<sup>14</sup>. Inoltre, in  $\cup \bar{a} \cup \bar{e}$  di *Pasque*, *oscuro* è parola-chiave delle sei strofe<sup>15</sup>. Ancora sugli aggettivi, si segnala l'affinità con *oscuri* del superlativo *nei più riposti* (v. 6), di *intime* (v. 7) e soprattutto di *cieca-cieco*; di valore oppositivo, invece, il nesso *oscuro-cieco/acri*, riferito a *luci*. *Tossiche*, preposto ad *invenzioni* (vv. 10-11), sembra di significato autonomo, ma condivide con quasi tutti gli altri aggettivi citati il tratto del patimento, per cause in apparenza diverse. Risalendo il testo, restano *fidi* (v. 3) e *fred-dissimo*<sup>16</sup>: il primo esprime tranquillità, cui attenta la manifestazione dell'altro, insolita per la stagione ed enfatizzata dal super-

<sup>11</sup> Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, pp. 1592-1593. Il critico afferma: «L'*Ipersonetto* è il centro o microcosmo collettore dei temi di GB, con rimandi anche alla produzione precedente».

<sup>12</sup> GB, (*Perché*) (*Cresca*), pp. 587-588. L'insistenza su «oscuro» è detta «ossessiva ripetizione», in A. NOFERI, *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico (II)*, «Paradigma», 10, 1992, p. 67.

<sup>13</sup> S. AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, p. XXXVII.

<sup>14</sup> FI, pp. 527, 529.

<sup>15</sup> Pq,  $\cup \bar{a} \cup \bar{e}$ , p. 453.

<sup>16</sup> Cfr. *Supra*, par. 07.3.a, note nn. 12-13.

lativo. La posizione degli aggettivi è eccezionalmente non marcata, ossia al seguito dei nomi con cui concordano, solamente nei casi di *acri* e *oscuri*.

Ultima nota: la preposizione *de le* e la congiunzione *e pur* (vv. 3 e 5) sono forme analitiche. Luca Serianni dice della prima: «La lingua scritta e, in particolare, la lingua poetica, hanno oscillato a lungo tra i tipi *de la* e *della*. E non è in gioco solo l'univerbazione ma anche la connessa alternanza tra scempia e doppia»; poiché «dal XVII secolo il tipo *de la* si ritrae sempre più dall'uso scritto»<sup>17</sup>, nel XX questa forma è obsoleta.

11.3.b. Il lessico riguarda circostanze spazio-temporali: nella prima parte soprattutto gli aspetti dinamici del paesaggio; nella seconda, aspetti interiori e riflessività. Lo spazio è percepito prevalentemente con la vista (*io vidi, scolorando, luci, orme e oscuri*); ma anche con l'udito (*stridi ed echi*) e il tatto (*freddissimo vento e imprevedibilità*); *acri*, riferibile a gusto tatto olfatto udito, è polivalente sul piano sensoriale. Si aggiungono percezioni psicofisiche e immaginative: *lo stento, intime angustie, orgasmi e tossiche invenzioni*.

Il tema del movimento (contrapposto alla fissità di *immoto*) raccoglie la maggior parte dei lemmi, fin dall'inizio con *vento ondando, sconvolgendo il mutamento* per arrivare a *cieca fuga-cieco avvento*. Un movimento con caratteristiche analoghe ritorna in *Sere del dì di festa: È dèi/in avvento/in fuga/in disguido/ in eterno ritorno al nido/ [...] TUTTO SI APRE A SBARAGLIO di luci-lotte/ [...] con noi marginali non magnanimi distimici tipi*<sup>18</sup>. Nella sestina, il nesso del moto continua con *imprevedibilità e imprevedibile, sospinte a traversie, si va appresso e furtività*.

Lemmi comuni come *tutto, vento, fronde, nidi* e *orme* si combinano con molte voci dotte: *acri, avvento, plurime, tossico e furtività*; più precisamente letterarie, *ondando* (perfino arcai-

<sup>17</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 135.

<sup>18</sup> Svr, *Sere del dì di festa* 1, pp. 21-22.

smo), *immoto* (v. 2) e *fidì; onde* (v. 11) è un poetismo, come la forma analitica e tronca e *pur*.

11.4. Fra le prime figure compare «la sintassi nominale che regge endecasillabi come [...] X.7 *intime angustie strisci sfasci stridi* (146810), tipo nel quale la serie di quattro sostantivi è appena variata da un solo aggettivo»<sup>19</sup>. Un altro aspetto visivamente percepibile è l'iterazione in parallelismo della congiunzione e all'avvio della seconda e terza strofa, preceduta dalla disposizione simmetrica di *ondando* e *scolorando* (incipit dei vv. 2 e 3) e seguita da due lemmi polisillabici ossitonici in incipit versale: *imprendibilità* (v. 9) e *furtività* (v. 14); *in cieca fuga in cieco avvento* è un parallelismo interno al v. 8. Molte occorrenze dimostrano il ricorso abituale all'inversione, adottata non solo fra *io vidi* ed *immoto*, ma soprattutto fra il predicato, il suo complemento oggetto e la proposizione gerundiva fondata su *ondando* (vv. 1-2). Un rovesciamento completo investe la gerundiva che ha come fulcro *sconvolgendo*, in posizione intermedia fra soggetto e complemento oggetto, *i fidì aspetti* (posticipato a *de le fronde*). Inversione fra determinato e determinante si verifica in *di luci acri lo stento* (v. 5), come con l'anticipazione di *del folto* (v. 6) e la prolessi di *al niente* (v. 11). Infine, il predicato nominale è posposto a *imprendibile* e ai sintagmi che, a cominciare da *a me stesso*, lo modificano (vv. 12-13). Il v. 13 ospita iterazioni lessicali, *tutto-tutti-tutto*, di cui si hanno altre prove con le tre attestazioni di *erbe* (vv. 2-3).

Passando alle figure di senso, la quartina incipitaria, dominata dal movimento, è costruita su *ondando-sconvolgendo il mutamento* da un lato, e *immoto* dall'altro; antitesi che si ripropone con *luci acri/i più riposti nidi*, violati nella loro intimità (anche quella dell'unione sessuale cui allude *orgasmi*) dalla rimozione del riparo. Il contrasto si crea anche nelle conseguenze dello sconvolgimento fisico e di equilibri psicofisici; si tratta di movimenti in direzioni opposte, *fuga* o *avvento*, che solidarizzano

<sup>19</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 152.

nell'essere *cieca-cieco*, confusi per il rimescolamento dei sensi espresso da sinestesie: *luci acri* che coniuga la vista con altri sensi, *echi oscuri* che accorda udito e vista. Le due figure stabiliscono a distanza una duplice immagine: l'ordine di nomi e aggettivi riporta alla sintassi; l'opposizione chiarezza/tenebre, implicando percezioni sensoriali diverse, agisce sul significato.

11.5. La ricerca di nessi con la metapoesia è resa ardua da indizi "oscuri". Presupponendo l'assimilazione del bosco-paesaggio all'"io"-psiche-poesia, si legge il significato di "forme canoniche" della scrittura in *i fidi aspetti* determinati da *fronde*, elemento della coppia cui è rivolta l'allocuzione *di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice* (PR.2). A tale ipotesi si lega una concatenazione di conseguenze. Il *mutamento dello statu quo* dovuto al movimento del *vento* provoca la confusione fra ciò che si allontana o è allontanato, *cieca fuga* (in relazione, per il tratto semantico del "non esserci più", con *secare* di PR.13), e ciò che, nuovo e ignoto, *cieco avvento*, si introduce o è introdotto, contribuendo all'instabilità e inafferrabilità generale: non solo degli oggetti nello spazio, ma anche del "sé" del Poeta e della poesia, che, sgucciante come le *serpi* per sua natura, è spronata *a traversie*, ossia ad abbandonare situazioni-acque tranquille.

11.6. Nel sonetto X, il cui titolo propone due nomi astratti, l'uno connesso all'agire l'altro al subire, si passa dalla «serie di eventi più che altro meteorologici di un maggio freddissimo», alla «trasformazione di quella che pareva un'impressione, in un più profondo stato d'animo»<sup>20</sup>. Da questa sintesi, si riprendono e annodano i fili dello studio condotto per livelli.

Sullo schema metrico, in cui la tradizione del sonetto si manifesta nella successione delle rime e in alcune parole, interviene nella sestina il tratto stilistico zanzottiano di impiego delle sdruciole *plurime* e *tossiche* (vv. 9 e 10), di cui una compensata, l'altra eccedente; inoltre, le rime A, D, E sono numericamen-

<sup>20</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 193.



te pesanti. I moduli degli accenti segnalano un ritmo lento-andante o lento nella maggior parte dei versi, sia *a maggiore* sia *a minore*, in taluni casi con ictus di 1<sup>a</sup> o scontro di arsi (perfino di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>, al v. 14), mentre è accelerato da tre accenti in tre segmenti, tutti *a maggiore*, con ribattuta di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> in uno di essi. La velocità di uno di questi versi è attenuata dall'enjambement *plurime/serpi* (vv. 9-10); figura che, invece, rallenta ulteriormente i vv. 7 e 10, il secondo dei quali fra l'altro termina con una sdrucchiola. Sul ritmo esercitano poi la loro influenza i nessi di vocali, incontri e sequenze. Sulla quantità degli incontri inter- e intralessematici (in evidenza l'impiego sia di /i-e/ sia di /i-o/), la cui consistenza è in genere confermata, spicca l'eccezionalità numerica delle contiguità intersversali (otto) che producono effetti ad eco ai vv. 1-2 e 6-7. Nell'ambito della ricorsività vocalica, l'attenzione cade su due aspetti: la conferma di /e-i/ prevalenti nella costruzione di sequenze, per una probabile influenza fonica di *ieri* e *traversie*; la combinazione di /u-i/ (estremità del v. 14), vocali che, condividendo il tratto della chiusura, rappresentano l'opposizione *cupezza*/chiarezza, istituita semanticamente da *luci* (v. 5) e *oscuri* (v.14).

Marcature foniche diffuse sono anche i nessi allitterativi fitamente disseminati a partire dalla composizione sonora di lemmi-chiave: TRAVERSIE, che supera ma non di tanto FURTIVITÀ; INTIME, i cui suoni hanno un'incidenza inferiore a quella delle prime due voci, ma tale da interessare tutte le parole piene, tranne *fuga*. Altra giunzione allitterativa e/o di consonanza è quella formata da N-D/T, più attiva nella quartina incipitaria anche perché lega i gerundi temporali risultandone appesantita<sup>21</sup>; giunzione che concorre alla costruzione della rima interna *ondANDO-scolorANDO*. Tale rima, che assuona con *mAggiO*, è una delle poche forme in controcanto con le rime esterne, funzione svolta insieme alla rima identica ERBE e alla tronca che lega *imprendibilità* e *furtività*, plurisillabi incipitari.

<sup>21</sup> Cfr. S. DAL BIANCO, PPS, p. 1597.

La *furtività* può essere causa dell'inafferrabilità, della fugevolezza di ciò che è ondivago, addirittura inconsistente come il *niente* cui *si va appresso*, in seguito ad *invenzioni* dannose perché *tossiche*. Il *freddissimo vento* è un fenomeno destabilizzante di *maggio* per gli esseri viventi, *erbe* e *fronde* da un lato, *nidi*, *intime angustie*, *orgasmi* e *serpi* dall'altro, la cui sorte è soggetta a *traversie*. L'*imprendibilità* del vento, che connette i vv. 9 e 1, si ripercuote su tutti gli oggetti dell'ambiente boschivo, rendendoli ciechi con un'inconsueta luce pungente, da cui la violazione di *riposti nidi*, le conseguenti *intime angustie*, gli *stridi* e i movimenti inconsulti di *fuga* e *avvento*, l'eccitazione e l'ansia estreme. Gli *orgasmi*, tuttavia, come i *più riposti nidi*, significano il «movimento di un mutamento biologico [...] o il vero e proprio “nido d'amore” dove le dolcezze petrarchesche son divenute effetti erotici di veri e propri accoppiamenti [...] là dove il piacere, il dolore, e il mutamento biologico fanno tutt'uno»<sup>22</sup>. Sovrasta però *lo stento* di tutti gli esseri per il cambiamento dei colori, *scolorando*, per una luminosità intrusiva, per la cupezza di *dossi orme echi oscuri*: in definitiva, per il sommovimento causato da una violenza inaspettata che vanifica perfino le antitesi semantiche.

La gradualità del passaggio dalla percezione sensoriale dello spazio esterno (con tutti i sensi in azione riassunti dalle sinestessie, soprattutto *luci acri*) all'ascolto interiore è agevolata dalla fluidità della struttura sintattica che fa dell'*imprendibilità* il concetto coesivo tra fronte e sirma, fra esterno (*il tutto*) e interiore (*me stesso*) talmente sfuggente da essere ridotto a *niente*, come le *serpi sospinte a traversie*, pertanto reso dinamico ma insieme svuotato, rispetto all'*immoto io*. Un io al quale «la perdita di identità causata dal mutamento» può «rendere difficile o addirittura negare la riconoscibilità [...] e anche la relazione» con «le cose»<sup>23</sup>. Questa è «la negatività nel duplice senso di

<sup>22</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 108. Lo studioso dimostra tracce ipotestuali e “dolcezza petrarchesche” richiamando i sonetti CCLXXX e CCXLV del *RVF*: ivi, pp. 106-107.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 108-109.

“male” e di “inconsistenza”<sup>24</sup>; interpretazione più dura e netta di quella proposta da Welle<sup>25</sup>. Nell’“io” di *vidi e fossi*, nell’io-serpe/i si legge anche la poesia, i cui *fidi aspetti* vengono a mancare, per lasciare al loro posto tentativi ciechi di *fuga* e/o di *avvento*, l’esposizione a *traversie* che potrebbero renderla *imprendibile*. Per questa lettura sono utili le parole di Zanzotto:

Quanto alla poesia [...], nei suoi percorsi più o meno carsici, nelle sue radici folli-infantili, nel suo rivolgersi sempre a un futuro in termini di *verbum* [...], nel suo essere ferita e farmaco (modesto) fuori mercato [...], si trascinerà avanti con la sua ebbrietà di ostinazione e umiltà da contatto col nulla, continuerà i suoi tentativi fraintesa, compresa, e anche creatrice a volte del fraintendimento...<sup>26</sup>

Quanto all’analisi intertestuale, il filo della *serpe*, con la sua «presenza ossessivamente costante nella serie»<sup>27</sup>, occorre in II.10 (*fera o serpe*), V.2 (*erba/serpe*), VIII.4, 8, 14, IX.9-10 (*testa, di serpe e schiena a serpe*); il nesso vegetale più comune costituito da *erba-erbe* è attestato in II, V, VI, VIII, IX; il richiamo erotico agisce in V.13 (*sfregio veneri*), VI.11-12 (*fragola-fichina e guardone*), IX.8 (*dulcedo di clitoride*); e, ancora, *vige il lume* (IX.1) si lega a *luci acri* (X.5). Riguardo all’intreccio di movimento e mutazione, se è vero che «i sonetti VIII, IX e X sono legati da una fitta trama intertestuale»<sup>28</sup> – p.e. in VIII.1, 2, 4, 12, *sguiscio, guizzo, mutar sterpi e m’immischio*; in IX.2, 11 *stacca e scavalca e v’inchiostrò e innodo e circonfondo* – è altrettanto evidente il legame con i sonetti III.1, 11 (*moti e modi e cederanno furor per altre regole*), IV.9 (*catene alimentari vanno al trogolo*), V.11 (*oltre le serpi e i pruni zompo*); in VII.5, 11, moto e conseguenze riguardano corpo e mente dell’io (*l’ago mi fruga e deliro*). Le terzine explicitarie di IX e

<sup>24</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 48.

<sup>25</sup> «In “(Sonetto di furtività e traversie)”, [...] Zanzotto suggests the Protean malleability of the subject and the difficulty of representing the essence of its innumerable transfigurations»: J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 101.

<sup>26</sup> PRC, *Tra passato prossimo e presente remoto*, p. 1375.

<sup>27</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 135.

<sup>28</sup> *Ibid.*

X, infine, caratterizzate dalla negazione (fittamente ripetuta in IX.12-14: *non testa, non voce o testo e non mondo o immondo io; né mai pur mondo*; unica in X.12, *imprendibile*) rappresentano l'io indicibile in positivo nel primo caso, non riconoscibile-inafferrabile nell'altro: non si può dire ciò che non si conosce, non si conosce ciò che non si può dire.

12. XI (*Sonetto del che fare e che pensare*)

12.1.a. Nel modulo ABBA ABBA CDC EDE, si rileva la simmetria delle tre rime nelle terzine, data dalla centralità di D. Una prima lettura coglie la presenza ponderosa di rime desinenziali, quasi tutte nell'ottava e tre nella sestina. Tranne *fai* (v. 11) che con *mai* (v. 9) forma una rima di sole vocali, tutte le altre includono almeno due consonanti; le rime ricche 2:6, *distinguo: estinguo*<sup>1</sup>, e 4:5, *intarla: riattarla*, condividono anche due/una consonante precedente la vocale tonica. In A, C, D ricorre come tonica /a/, prevalendo su /i/ ed /e/: in particolare, nelle quartine le attestazioni di /a/ ed /i/, apertura vs chiusura, sono alla pari; nelle terzine /a/ supera /e/ semiaperta<sup>2</sup> (vv. 12 e 14).

Gli accenti, percorrendo tutto il sonetto, formano endecasillabi *a minore* ai vv. 1 e 13; endecasillabi ambigui al v. 3, ai vv. 7 e 9 isoritmici (246810), 11 e 12 ancora isoritmici (146810). L'esecuzione e rilievi di strutturazione sintattica suggeriscono di riconoscerli come *a minore*, tranne il v. 3. Tutti gli altri sono *a maggiore*. La densità degli ictus, quattro o cinque elementi, conferisce un ritmo moderatamente o marcatamente lento. Il primo caso si dà ai vv. 1-6, 8, 10 e 14, costituendo l'andamento dominante; del secondo si hanno attestazioni ai vv. 7, 9 e 11-13. L'ictus più avanzato risulta in 4<sup>a</sup> sede (v. 3), sebbene per Tassoni la prima arsi «addirittura ai vv. 2 e 7 sarebbe in sesta sede, a meno che non si voglia far cadere l'accento su una delle due sillabe iniziali»<sup>3</sup>: in questo caso, è preferibile evitare l'eccessiva rarefazione degli ictus<sup>4</sup> facendo assumere un tempo forte a *che* ai vv. 2 e 7. Gli accenti di prima cadono su diversi endecasillabi (vv. 8 e 11-13); anche per le ribattute si considerano quattro at-

<sup>1</sup> Le domande richiamano il famoso inizio del sonetto CL del *RVF*; «di sapore dantesco sono però le rime in *-inguo* e il parasintetico *intarla*»: S. DAL BIANCO, PPS, p. 1597. In Dante si rinvencono: *lingua: s'impingua: distingua* (*Par.* XI, 23:25:27); *distingue: pingue: lingue* (*Inf.* XI, 68:70:72).

<sup>2</sup> Per le definizioni in base alla posizione di lingua e labbra e all'organo fisso vicino, cfr. F.A. LEONI, P. MATURI, *op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 111.

<sup>4</sup> Cfr. *Supra*, par. 06.1.a e nota n. 5.

testazioni: di 5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (v. 5), di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (al v. 6, dove appare necessitata dalla regolarizzazione dell'endecasillabo, e al v. 14), di 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> (v. 13).

Il primo enjambement (vv. 3-4) detiene una potenza duplicata da una doppia sospensione: con *il vacuo impinguo/ del paese* si produce la spezzatura del costrutto preposizionale e l'intromissione del predicato. Altre inarcature operano la separazione del gruppo del predicato, *illinguo/ questo* (vv. 7-8), e lo stacco di aggettivo e sostantivo, *intensi/ moti* (vv. 12-13).

12.1.b. I fonemi di cui cercare prima di altri i nessi sono i componenti di *pensier* la cui radice, impiegata a partire dal titolo, ricorre in tutte le parole categorematiche del verso conclusivo. PENSIER: i suoi fonemi permeano di sé il testo, con particolare insistenza nelle strofe incipit-explicit; numerose le combinazioni tetrafoniche (*dIStINGuo*, v. 2; *PaESE*, v. 4; *m'EStINGuo*, v. 6; *PENSa*, v.14); anche a cinque elementi, sia interlessematici, p.e. in *PER RIattaRla* (v. 5), sia intralessematici, p.e. in *cEREcEcÈ* (v. 2), sia in voci intere, come, ovviamente, *PENSI*, iterata ai vv. 1, 9 e 14; e a sei suoni in *INtENSI* (v. 12). A partire dai fonemi iniziali di *fai* e considerando anche la fricativa sonora, 9 occorrenze di F/V-A punteggiano le strofe. CHI/E: 17 attestazioni con le palatali occlusive, quasi la metà delle quali nella quartina incipitaria, con una particolare concentrazione, quattro, al v. 1.

Fra le rime interne, si segnalano le 5 evenienze di tronche imperfette, sia in vocale sia in consonante -È/-ER (vv. 2, 13, 14); 3 casi di -AI, *fAI* (v. 1) e *mAI* (vv. 1 e 9) che anticipano le rime C. Fra le assonanze, si contano i 3 nessi di A-O che si esauriscono nella fronte (vv. 3, 5 e 8); 4 attestazioni di O-I, la prima meno percepibile nella sdrucchiola *lOGIca* (v. 6), poi *fOStI* (v. 9), *vOcI* e *mOtI* (vv. 12 e 13); 4 CASI di O-O, in *intOrnO*, *pOrgO* (vv. 4 e 5) e in *sOgnO* iterato (vv. 10-11).

12.1.c. 16 nessi EL: abbastanza ridotti in confronto ad altri testi. Si osserva tuttavia che le giunzioni di /e/ ed /i/ richiamano le vocali di *pensi-pensier*, occorrendo tre volte nella quartina inci-

pitaria, una al v. 12 (dove c'è la forte impronta di *pensi-pensier*); altro fonema marcante è la /a/, contraddistinta dal tratto semantico dell'apertura e della chiarezza. Gli incontri IL ammontano a 27, di cui quello in *eloquio* (v. 8) raggruppa tre fonemi; appare confermata la funzione rilevante di /a/, anche tonica, p.e. nei lemmi iterati *fai* e *mai*, cui si oppongono le sei occorrenze caratterizzate dal timbro /u-o/, come in *distinguo* (v. 2). Infine, scarsamente attestati gli incontri EV: *s'intarLA?/ A chi* (vv. 4-5) e *m'estinguO,/ A che* (vv. 6-7), la seconda vocale dei quali ha la funzione di introdurre la ripresa o il proseguimento del sistema delle interrogazioni. Gli incontri vocalici più fitti avvengono ai vv. 3, 6 e 12: tre IL più due EL; quattro IL, un EL, parte di un EV; tre IL e un EL.

12.1.d. Gli endecasillabi 6 e 9 hanno sequenze vocaliche con quattro fonemi soltanto; il v. 3 impiega sette /i/ in iterazione isofonica. La maggiore quantità di suoni ricorsivi, con l'organizzazione di nove elementi, si trova al v. 1; si arriva a dieci al v. 7, ma con una parziale sovrapposizione. Esempi.

Che pensi tu, che mai non fosti, mai  
 e E i U e A o O i Ai  
 : : ^ ^

v. 9: iterazione semplice bimembre.

con che stillii di rivi il vacuo impinguo  
 o e i I i I i A i I o  
 . . . . .

v. 3: iterazione isofonica.

Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?  
 e A e E e a i A i A a  
 . / . /

v. 1: parallelismo ravvicinato più iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

a che e per chi di nota in nota illinguo  
 a E e I i O i O i I o  
 : : . . ^ . ^ ~~·~~ ~~·~~

v. 7: iterazione semplice, iterazione sintagmatica e specularità continua.

12.2.a. Il punto interrogativo demarca ottava e sestina e le singole strofe, segmenta il v. 1; al v. 14, sono impiegati i due punti con valore esplicativo-iterativo. L'ultimo segno è la virgola attestata nelle singole strofe: una nella prima, con funzione coordinante di proposizioni; quattro nella seconda fra proposizioni coordinate ed in enumerazione per asindeto; sei nella terzina incipitaria, prevalentemente in successione enumerativa; cinque nell'ultima strofa, quattro delle quali in duplice serie enumerativa.

Metà della prima quartina è costruita con tre frasi semplici interrogative, cui segue un periodo con principale interrogativa reggente di una relativa esplicita. La seconda quartina si sviluppa in due periodi: sempre interrogative le sovraordinate, nel primo caso rispetto ad una finale implicita e ad una relativa esplicita di primo grado, e nel secondo soltanto rispetto ad una relativa esplicita. La terzina incipitaria è formata da un periodo con la principale interrogativa reggente di una relativa esplicita e da una frase semplice interrogativa. L'ultima strofa inizia con una sovraordinata nominale reggente di una relativa esplicita; prosegue con una frase semplice dotata di predicato e una frase semplice interrogativa.

Nell'impianto commentativo predominante per i verbi al presente indicativo, si inserisce il mondo narrativo con due predicati al passato remoto (vv. 8 e 9), fra i quali si colloca un presente.

12.2.b. Il sonetto XI manifesta le interrogazioni e la ridondanza di alcuni lemmi quali elementi unificanti diffusi; ma anche l'autonomia sintattica delle singole strofe.

*Unificatori frontali.* Alla strutturazione sintattica omogenea che i segni interrogativi dimostrano, si aggiungono il nesso se-



mantico che combina il verbo *parla* (v. 1) con *illinguo* (v. 7) e quello fra *cerececè* (v. 2), *canto*, *eloquio* e *ciarla* (v. 8).

*Unificatori centrali.* Si intrecciano pronomi interrogativi complemento riferiti a persona o cosa, *a che e per chi* (v. 7) e *che [pensi]* (v. 9), ripresi fonicamente dai *che* relativi (vv. 8-9) soggetti dei verbi al passato remoto. Sul piano semantico, *di nota in nota illinguo* (v. 7) ed *eloquio* (v. 8) si legano a *in segno* (v. 9) per il riferimento al codice-lingua, al discorso.

*Connettori incipitari.* All'avvio dell'ottava e della sestina, la insistita strutturazione sintattica e grammaticale interrogativa si arricchisce della ripresa lessicale in *che pensi?* (v. 1) e in *che pensi tu?* con cui esordisce il v. 9; frasi accomunate anche dal soggetto di seconda persona singolare.

*Connettori circolari.* Dal v. 1, *che pensi?* si ripropone come ultimo enunciato al v. 14, dove la ridondanza si fa traboccante: le quattro parole piene, condividendo la radice, attuano una ripresa continua, lessicale ed etimologica al tempo stesso.

L'organizzazione, la varietà e l'abbondanza delle congiunzioni producono un effetto di ammorbidimento, di fluidificazione sulla segmentazione sintattica, a tratti anche piuttosto fitta.

12.3.a. Il titolo del sonetto avverte, con il *che fare* e il *che pensare*, del notevole peso degli interrogativi nell'articolazione del testo, soprattutto nella fronte che li concentra. Sono in tutto quattordici, fra pronomi (*chi* e *che*) la più parte, che svolgono varie funzioni sintattiche, e aggettivi: *che cerececè*; *con che stillii* (v. 3); *a quale ago* (v. 5). Gli interrogativi sono rafforzati, da un lato, dal materiale fonico dei *che* relativi attestati nelle singole strofe; dall'altro, dal gruppo interiettivo *mah di mah* (v. 11) che aumenta il dubbio. Semanticamente affine è l'indefinito *niente*, iterato al v. 13 (*moti del niente che a sé niente plasma*) seguito da un avverbio negativo, *non [pensier]*, e soprattutto anticipato da vari elementi: *a chi mai* (v. 1); *non fu canto*; *mai non fosti, mai* (v. 9); *né pur in segno* (v. 10).

L'uso massiccio degli interrogativi comporta un uso altrettanto o più fitto dei verbi, coniugati spesso alla seconda persona singolare fin dall'incipit dell'ottava, con *fai* e *pensi*; con le ri-

prese di *pensi* all'incipit della sestina e *fai* in punta del v. 11; con l'imperativo di *pensa* e ancora *pensi* (v. 14). La voce *fosti* (v. 9) introduce la narratività alla seconda persona, preceduta da *non fu* (v. 8). Alcuni verbi alla prima persona del presente indicativo si esauriscono nella fronte: quattro in rima B, *distinguo-impinguo-m'estinguo-illinguo*; uno interno, *porgo* (v. 5). L'"io" implicito è richiamato da *intorno a me* (v. 4); il "tu" è posposto in *che pensi tu* (v. 9). Infinito *riattarla* a parte, gli altri verbi sono al presente indicativo di terza persona singolare; tre (*parla, s'intarla e plasma*) in rima o assonanza fra loro.

Ridotti o completamente esclusi dai versi incipitari di fronte e sirma, i nomi (senza articoli spesso, sempre nella sestina) sono concreti come *cerecece d'augel, stillii di rivi* (v. 3), *paese* (v. 4) e *selve* (v. 12); molti però sono anche gli astratti, per significato letterale o figurato: p.e., l'aggettivo sostantivato *vacuo* (v. 3), *logica* (v. 6), *in segno, in sogno di fantasma* (v. 10) e *pensier* (v. 14).

Gli aggettivi qualificativi sono rappresentati da un unico esemplare molto avanzato, *intensi* (v. 12), marcato dalla posizione prolettica, dall'inarcatura e dall'accordo dissonante con *moti del niente*.

12.3.b. Il sonetto XI, incentrato sull'azione generica, sul pensiero e sulla parola (*parla*) sviluppa soprattutto gli ultimi due temi, e quello incalzante della mancanza e del vuoto: *il vacuo impinguo* (v. 3), *s'intarla* (v. 4), *non fosti, mai* (v. 9), e *moti del niente che a sé niente plasma* (v. 13) con cui «è sottolineato il niente del produttore e il niente del prodotto»<sup>5</sup>.

Sono impiegati vocaboli del lessico comune, come *fare e pensare* nel titolo; nel corpo del sonetto, *parla, paese* (v. 4), *ago* (v. 5), *segno e sogno* (v. 9), *selve* (v. 12), e così via. Abilmente organizzati, altri lemmi e forme attestano varietà diacroniche e sincroniche. Fra le ultime, prevale l'uso di parole del registro elevato: *distinguo* (v. 2), *rivi, vacuo e impinguo* (v. 3); *logica*

<sup>5</sup> L.CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 48.

(v. 5), *m'estinguo* (v. 6) ed *eloquio* (v. 8); *intensi moti e plasma* (v. 13). Prettamente letterarie e della tradizione sono le parole apocopate *augèl* e *pensier*, ed anche *né pur* per la forma analitica. Appaiono, tuttavia, più consistenti altri rilievi: il primo riguarda l'uso di *augèl* e *augei* (vv. 2 e 12) con il dittongo *au* in protonia, da «l'antico provenzalismo *augello*, addirittura una parola-simbolo del linguaggio poetico tradizionale»<sup>6</sup>; il secondo si appunta su *rii*, la cui forma al fianco di *augei* costituisce una variazione rispetto a *rivi* (v. 3) e «appare precocemente specializzata come forma tipica della lingua poetica»<sup>7</sup>.

Alla mancanza di parole mutuete da lessici specifici, a proposito della quale Marco Forti segnala che le domande sono un modo «per aggirare la catalogazione scientifica»<sup>8</sup>, sopperiscono lemmi di nuovo conio: il nome suffissale *stillii*, che trasmette l'effetto di continuità e intensità; la formazione parasintetica di *s'intarla*, che risponde al «gusto dei verbi prefissali», come *il-linguo*, «un caso di neoconiazione analogica»<sup>9</sup>.

Per la voce *cerececè*, si rinviano le osservazioni al prossimo paragrafo.

12.4. Le prime osservazioni attengono al significante, in particolare all'impiego dell'onomatopea *cerececè* connessa alla parola onomatopeica *ciarla*. *Cerececè* testimonia anche la parodia «basata sul significante fonico che si produce come slittamento del pronome interrogativo e come onomatopea del verso dell'uccello»<sup>10</sup>. Altre figure di parola sono formate dalle itera-

<sup>6</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., pp. 68-69.

<sup>7</sup> Ivi, p. 90.

<sup>8</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 193.

<sup>9</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 169.

<sup>10</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 116. L'osservazione prosegue: «Nel caso di Zanzotto [...] non si potrà ricorrere a una così netta separazione fra norma grammaticale e fuori norma pregrammaticale, dal momento che l'onomatopea come significante funziona da indicatore, quindi appieno inserito nelle "regole" del discorso. In questo caso l'onomatopea svolge infatti la stessa funzione dell'interiezione: una funzione regressiva, rispetto al linguaggio, di memoramento, di frantumazione della linearità del discorso, là dove la sillabazione indica [...] una diversione del significante rispetto alla significazione (qui doppia, ambigua)».

zioni continue di *che* e *chi*, dai nessi costruiti sul *pensare*, che vanno dal titolo ai vv. 1, 9 e 14, il quale constandone quasi esclusivamente forma anche un poliptoto, *pensier di non pensier, pensa: che pensi?* Si aggiungono *di nota in nota* (v. 7), *mah di mah* (v. 3) e *niente che sé a niente plasma* (v.13). I sintagmi *segno in sogno* e *sogno di segno* (vv. 2 e 3) attestano ripetizione lessicale e paronomasia iterativa.

Per le figure sintattiche, il parallelismo si propone fin dal primo emistichio del verso incipitario con le strutture *Che fai? Che pensi?*, con la ripresa all'avvio del v. 9, *Che pensi tu* e *che pensi?* in punta del v. 14, inversione di posizione che tocca anche a *Che fai?* (incipit del v. 1, explicit del v. 11). Si situano simmetricamente *quella logica*, con cui esordisce il v. 6, e *questo che* (v. 8), il quale attua una variazione della funzione indicativa di «alcunché nello spazio reale o figurato»<sup>11</sup>. *In segno, in sogno* e *sogno di segno* (vv. 10 e 11) sono disposti a chiasmo; inoltre, occorre l'inversione dell'ordine sintattico, più rilevante in *il vacuo impinguo del paese* (vv. 3-4), *di nota in nota illinguo* (v. 7) e *sé a niente plasma* (v. 13).

Sul piano del significato, partendo dalla condizione della realtà esterna espressa dalla metafora dell'*intarlarsi*, se ne propone il processo peggiorativo con le espressioni antitetiche *il vacuo impinguo* e *intensi moti del niente*, sintagma costruito su una duplice opposizione: fra il determinato *moti* e il determinante *del niente*; fra l'attributo *intensi* e il complemento *del niente*. Il deterioramento, la perdita progressiva di consistenza sono rappresentati dall'anticlimax *non fu canto, eloquio, ciarla* al centro del sonetto.

Nella terzina explicitaria, il vocativo, che spesso attribuisce il ruolo di interlocutore ad elementi del paesaggio, con *voci* marca di più la personificazione di *augei, rii* e *selve*.

12.5. Nei lemmi del lessico comune *che fare* e *che pensare*, si ravvisano l'ideazione e l'elaborazione della poesia, che vede

<sup>11</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., 276.

sfuggire, ridursi a nulla la materia oggetto e soggetto di trattazione. Sul versante del pensiero, delle connessioni, della *logica*, Zanzotto impiega come termini metapoetici *ago* e *fili*; la punta dell'ago è analoga a quella della penna, con cui l'"io" *illingua*, usa il codice curando fonema dopo fonema, significante dopo significante, *di nota in nota*, un testo che avrebbe dovuto essere ma *non fu canto*, vale a dire poesia, né *eloquio*, discorso, né un dire effimero e senza senso. Dalla mancanza o perdita di significato, dipende la mutazione del *segno* in *sogno*, illusione, frutto di un pensiero ridotto a *fantasma* di se stesso.

Metapoetica è anche una delle chiavi di lettura proposte da Giuliana Nuvoli.

È quella, accennata, della parodia di un genere letterario in cui la forma era fine a se stessa; di un comportamento in cui le *norme* [...] rappresentano il limite massimo e minimo del giudizio; di un modo di intendere la poesia come prezioso gioco stilistico [...] e non come strumento di comunicazione, come – e così l'intende Zanzotto – la miglior forma di mediazione tra l'io e il mondo esterno, in grado di fornire i moduli di lettura del 'fuori da sé' e di riconoscimento del 'sé'<sup>12</sup>.

12.6. Lo schema metrico del sonetto XI si caratterizza per la quasi totalità di rime pesanti, rispetto alle quali si distingue solo C, con *mai* e *fai*, in parte però implicata nella prevalenza del tipo desinenziale.

Il ritmo, considerando che tutti i moduli accentuativi hanno quattro o cinque arsi, è improntato a media o decisa lentezza; vi agiscono sia scontri di ictus sia battute in 1<sup>a</sup> sede. I vv. 7 e 12, fra i più densi, risentono dell'effetto della marcata spezzatura sintattica intersversale, che si verifica anche ai vv. 3-4. Fra gli incontri vocalici, gli interni svolgono funzione rallentante più intensamente ed omogeneamente degli esterni. Tutti gli endecasillabi tranne uno (v. 10) ne sono interessati, anche con occorrenze plurime: tre ai vv. 3 e 12 – *stillii*, *vacuo impinguo*; *d'augei* e *di rii*; perfino quattro, *quella*, *ai cui fili* e *m'estinguo* (v. 6). Le figure della ricorsività giocano il loro ruolo più forte-

<sup>12</sup> G. NUVOLI, *op. cit.*, p. 111.

mente giuntivo ai vv. 1 e 7, ma anche negli ultimi tre endecasillabi.

I nessi allitterativi più insistenti, soprattutto alle strofe iniziale e conclusiva, sono costruiti con i fonemi di PENSIER e con le palatali occlusive CHI/E concentrate nella quartina incipitaria. Essi, insieme alle iterazioni lessicali, giustificano la segnalazione di Tassoni: «Un fenomeno di ridondanza fonosemantica si genera nella ripetizione dei lemmi, e fonica per la ripetizione degli interrogativi *chi* e *che* in quanto incrociati con il pronome relativo *che*»<sup>13</sup>. Le ripetizioni più martellanti orbitano intorno a *pensare* e *pensier* e raggiungono il massimo al v. 14, occupandolo quasi per intero. Molte altre le attestazioni analoghe, ravvicinate o distanziate: *segno in sogno* e *sogno di segno*; *d'augèl* e *d'augei*. Quanto alle rime e assonanze interne, esse svolgono, nella quasi totalità dei casi, funzione di controrima, individuabile nelle trame *vAcuO-AgO-cAntO*, *lOGIca-fOstI-vOcI-mOI*, *intOrnO-pOrgO* (vv. 4 e 5) ed anche *fAI-mAI* (v. 1); invece *mAI* al v. 9, identica alla rima esterna del medesimo endecasillabo, rafforza C.

La poesia si sviluppa con una sintassi corrispondente alla partizione sequenziale e strofica, ma anche piuttosto frammentata all'interno dei singoli raggruppamenti, come dimostrano i segni di demarcazione e l'inconsueta frequenza dei punti interrogativi, per i quali, di contro all'assetto sintattico e interpuntivo che consegna un testo con il distacco di fronte e sirma, «il sonetto si configura come un *continuum* interrogante»<sup>14</sup>. Lo stacco sintattico è attenuato, oltre che dalla comune base interrogativa fra ottava e sestina, dal richiamo al codice con *di nota in nota illinguo* (v. 7), *né pur in segno* (v. 10) e con la circolarità di *che pensi?* (vv. 1 e 14), rafforzato in explicit da *pensier* e *pensa*.

Mentre si manifesta una gamma abbastanza vasta di verbi, l'abbondanza dei pronomi e le ripetizioni limitano quantità e varietà dei sostantivi e riducono l'impiego degli aggettivi quali-

<sup>13</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 111.

<sup>14</sup> *Ibid.*

ficativi ad una sia pur spessa attestazione, *intensi*, in relazione oppositiva con *moti del niente*.

Il componimento, che nella sua nota Zanzotto definisce ironicamente «dedicato ad ogni trionfalismo»<sup>15</sup>, mentre con le rime preleva da Dante, con gli interrogativi iterati ricalca l'incipit del sonetto CCLXXIII del *Canzoniere*, producendo «un petrarchismo esasperato»<sup>16</sup>. La citazione delle domande si trova nel saggio su Petrarca.

Ogni accenno di dialogo, ogni illusione di interscambio, ricade nel monologo [...]. «Che fai? Che pensi?»: questo celebrato inizio di un sonetto del *Canzoniere* ne è forse la parola portante, rivolta dal poeta a sé, all'alterità, a tutto. L'esperienza del *Canzoniere* si risolve in questi interrogativi che possono avere mille risposte ma sono destinati a rientrare in un'unica non-risposta<sup>17</sup>.

Tuttavia, mentre nell'allocuzione del Petrarca «troviamo anche il positivo rispetto al negativo, il certo rispetto all'incerto»<sup>18</sup>, nel sonetto XI la negatività intesa come male e inconsistenza è assoluta, ossia non vi è spiraglio del *non seguir più penser vago, fallace, / ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide*<sup>19</sup>.

Al «senso di vuoto e di incertezza tipico della contemporaneità»<sup>20</sup>, avvertito fin nel profondo da Zanzotto e rappresentato dal *vacuo* che *s'impingua* e dal *paese* che *s'intarla*, non può porre rimedio alcun *ago*. A distanza di tempo, però, il Poeta in *Ligonàs* dimostra ancora la profonda ineludibile esigenza di restare aggrappato al paesaggio, il “tu” invocato: *tu forse ormai scheletro con pochi brandelli / ma che un raggio di sole basta a far rinvenire, / continui a darmi famiglia*<sup>21</sup>. Sulla profondità del

<sup>15</sup> GB, Note, p. 648.

<sup>16</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1597.

<sup>17</sup> FA, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, p. 264.

<sup>18</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 115.

<sup>19</sup> *RVF*, son. CCLXXIII, vv. 10-11.

<sup>20</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1597.

<sup>21</sup> *Svr*, *Ligonàs* (II), pp. 15-16. Il testo prosegue con *tu dà, distribuisi con dolcezza / e con lene distrazione il bene / dell'identità, dell'“io”, che perenne / mente poi torna, tessendo / infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.*

sentire in sonetto XI, si basa la seconda proposta di lettura di Giuliana Nuvoli, ossia

quella dell'ironica, divertita – e talora sarcastica e rabbiosa – punzecchiatura della piccola umanità che nasce, vive, si riproduce, muore senza scendere mai in profondità: [...] senza mai cercare i punti in cui la vita è fiamma (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*). Ecco i «cerecece», i bisbigli, gli eloqui, le ciarle del *vacuo impinguo | del paese* [...]: dove paese sta per un dappertutto<sup>22</sup>.

Il processo di perdita si aggrava fino alla nientificazione di tutto su tutto, *intensi/ moti del niente che a sé niente plasma*; fino alla riduzione del *segno* e del *pensier* allo stadio di dubbio irrisolvibile, *mah di mah*, mere parvenze. Vale a dire forme. A differenza di quanto avviene in Petrarca, che «può raccontare attraverso i sonetti la “visiva” esperienza del contatto con la “beltà”, nei sonetti di Zanzotto essa [...] si dà come significante che non può essere attualizzato in nessun contenuto. Si dà come “forma”»<sup>23</sup>.

Nell'analisi intertestuale, *il vacuo impinguo* si lega semanticamente all'ossimoro di *Vocativo, il ricchissimo nihil, / che incombe e esalta*<sup>24</sup>, e nell'*Ipersonetto* all'*imprendibilità del niente* cui *si va appresso*, tema centrale di X.9 e 11, in particolare. Il vuoto della realtà è anticipato dai versi e dalle voci, suoni o rumori indistinguibili e privi di senso, come i *cerecece d'augèl*, onomatopea grammaticalizzata ripresa in *Questioni di etichetta o anche cavalleresche* con esplicito richiamo metalinguistico: *cerecece di dive regole*<sup>25</sup>. Il medesimo significante è attestato in *Biglia*, dove è iterato ma anche preceduto e poi combinato con il verso del gallo; infatti, dopo *kikkirikì e bargigli* nella prima delle sette sezioni, nella sesta si trovano *gazze cerecece* e *cerecece kirikkikì agli orecchi*<sup>26</sup>. Altrove, il cinguettio degli uccelli suscita la metafora *uccelli tutta una città*, cui è proprio *un chiu-*

<sup>22</sup> G. NUVOLI, *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>23</sup> M. MANOTTA, *op. cit.*, p. 139.

<sup>24</sup> Vc, *Da un'altezza nuova*, p. 169.

<sup>25</sup> GB, *Questioni di etichetta o anche cavalleresche*, p. 615.

<sup>26</sup> Pq, *Biglia*, pp. 445 e 449.



so si-si-significare/ nemmeno infantile ma/ adulto occulto nella sua minimità<sup>27</sup>. Il tema del vuoto in generale, *del niente che a sé niente plasma*, è presenza persistente, quasi ossessiva e peggiorativa nelle sue proiezioni, come dimostrano in *L'altra stagione* alcuni versi: *in questo strappo già avvenuto/ in cui nessun futuro simula,/ [...] Solo un/ vuoto vuoto vuoto/ d'occhio ci saprà accogliere/ nel suo posthiroshima remoto?*<sup>28</sup>.

Tornando alle relazioni all'interno della corona di sonetti, i richiami lessicali e tematici allacciano al (*Sonetto del che fare e che pensare*) più di un componimento, anche senza considerare i connettori vegetali e animali. Nel semicerchio concentrico corrispondente, si trova il lemma *ago* (IV.1), caratteristico del tema dell'acutezza e della sottigliezza e con valenza polisemica; la parola *ago*, preceduta dalla rappresentazione di un suo possibile effetto-funzione, il *graffio*, è impiegata anche in VII.1, 5. Per associazione metonimica, il legame si estende a *punta* (IX.9), giustificato dalla relazione con *penna* (v. 13), lo strumento con cui si "cuce" un testo. Congiunto con l'ago, il lemma *fili*, è usato in XI.6 in relazione alla *logica*, in I.2-3 è determinato da *nervi spenti*. Infine, il carattere enigmatico, su cui in XI insistono gli interrogativi e *mah di mah*, è posto con una proposizione interrogativa (incentrata su *quali belle maniere*) nella terzina esplicitaria di sonetto III.

<sup>27</sup> Pq, *I Misteri della pedagogia, Subnarcosi*, p. 391.

<sup>28</sup> Svr, *L'altra stagione*, pp. 71-72.



13. XII (*Sonetto di sembianti e diva*)

13.1.a. Con il sonetto XII Zanzotto si cimenta nella costruzione dello schema metrico ABBA ABBA ACC DDA, che incorniciando con A le rime bacciate C e D risponde ad una delle «forme anomale per rima»: il “sonetto continuo”, costruito «tutto sulle stesse rime»<sup>1</sup> o in modo che «le rime delle quartine ritornano, entrambe o una sola, nelle terzine»<sup>2</sup>. Si può in ogni caso condividere che lo schema di questo testo è uno degli «esiti particolarmente eccentrici» insieme a quello del sonetto V<sup>3</sup>. Tutte le rime, tranne C, sono rinforzate da doppia consonante, geminata come in *-olla* di B o variata come in *-escio* di D e *-ante* di A, l'ultima delle quali richiama a Gardini «il ricordo di Foscolo»<sup>4</sup> (in particolare, *amante* e *sembiante* del sonetto XII). La vocale tonica prevalente, per le occorrenze in A e C, è la /a/.

Gli endecasillabi *a minore* si dispiegano in incipit e in explicit (vv. 1 e 13); dei due versi di modulo ambiguo, si definisce *a minore* il v. 11, *a maggiore* il v. 14. La *variatio* accentuativa si esplica con quattro arsi (vv. 2, 3, 5, 6, 7 e 10); il maggiore affollamento di cinque, ai vv. 1, 8-9 isoritmici (136810), 11, 13 e 14; il distanziamento in due, vv. 4 (3610) e 12 con modulo “giam-bico” (2610). Alcune sequenze includono ribattute – ai vv. 1 e 13, di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>, agli isoritmici 2 e 5 (36-710), al v. 6, di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>, al v. 7, ancora di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> – e/o ictus di 1<sup>a</sup> (vv. 7, 8, 9, 10, 13 e 14).

Dal confronto fra aspetto metrico e sintattico, emergono tre prove di frattura di un costruito preposizionale: *polla/ di lume* (vv. 2-3), *folla/ d'ombre* (vv. 6-7) e *rovescio/ d'ogni sentir* (vv. 12-13). Un'altra inarcatura, *s'ammolla/ e satolla* (vv. 3-4), incide una dittologia, come per contrastare l'accumulo verbale.

13.1.b. Marco Forti osserva che nel sonetto XII Zanzotto «fornisce nuove prove per un'iperletteraria nube, che non produce

<sup>1</sup> P.G. BELTRAMI, *op. cit.*, pp. 281 e 413.

<sup>2</sup> G. LAVEZZI, *op. cit.*, p. 159; cfr. anche W.T. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973, p. 130.

<sup>3</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 157.

<sup>4</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 229.

forme, ma solo formalismi», all'inizio e nella prosecuzione. «Dunque, suoni più che immagini»<sup>5</sup>.

La prima scelta per l'analisi dei ritorni fonici cade sul lemma *mostra*, ripetuto al v. 1 e in diretta connessione semantica, oltre che fonica per la condivisione di /s/, /m/, /t/ e /a/, con *sembiante*. L'indagine poi è volta ai suoni che formano *secco*, le cui consonanti sono «costrittive linguali»<sup>6</sup>; particolarmente dura la velare sorda. MOSTRA: un profluvio di fonemi immersi nel testo che segnano tutte le parole piene tranne *lingua* (v. 14). Molte voci contengono quattro dei suoni studiati, p.e. *SeMbiAnTe* (vv. 1, 2 e 14), *ASpRO* (v. 6), *STAMi* (v. 11), *ROVeSciO* (v. 12); abbastanza numerose quelle con cinque, p.e. *SATOLLA*, *TRApiAnTo* (v. 6), *RATTA* (v. 12) e *AbeRRAnTe* (v. 10). SECCO: la diffusione della sibilante è più consistente di quella di [k] associata ad /o/, assente dalla quartina e terzina incipitarie; si raggiunge un massimo di cinque elementi combinati in *COgnoSCO* (v. 13). Di N-D/T-I/E, prendendo in considerazione anche i ritorni di /t/ singola per la sua carica di durezza, si contano 28 attestazioni, quasi tutte di due/tre fonemi, fra cui nasale e dentale o dentale geminata (*frEDDa*); si dà un solo caso di incontro di cinque suoni, *INTREschI* (v. 11). Le riprese dei fonemi della rima -OLLA (fra cui l'interna *satOLLA*) sono concentrate nella prima strofa.

Riguardo a rime interne e assonanze si propongono le seguenti: SEMBIANTE/-ANTE, per l'iterazione della rima A (v. 2), in connessione con le successive esterne e interne, *trapiANTo*, imperfetta al v. 6, e *aberrANTE* (v. 10), che rientra con A-E anche fra i 3 richiami della rima A, insieme a *vAlsE* (v. 5) e *ulcerAIE* (v. 9); E-A, per i 4 casi disposti a due a due, *sElvA* e *stEssA* alla 6<sup>a</sup> sede accentuativa (vv. 2 e 4), *stEssA* e *frEdda* (vv. 7 e 8); I-A, con le 4 occorrenze disposte ai vertici di un quadrilatero virtuale disegnabile fra i vv. 8 e 14: *dIIsfA* (v. 8), *dIvA* e *stIgmA* (v. 9), *lInguA* (v. 14).

<sup>5</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 194.

<sup>6</sup> I. FÓNAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, cit., p. 78.



sì come ora si disfa, fredda amante...

I o O a i I a E a A e

^ ^

· × ·

v. 8: iterazione semplice bimembre e specularità continua, o duplice specularità continua.

13.2.a. Fronte e sirma sono divise dai puntini di sospensione che ritornano in chiusura di testo: suggeriscono un rimando, una prosecuzione allusa a contrastare la discontinuità. Le quartine sono demarcate dal punto e virgola, invece nessun segno divide le terzine; altri demarcatori alle estremità versali: i due punti (v. 1) con funzione presentativo-esplicativa (e per contrasto); il trattino lungo (v. 13), che precede la parentetica attributiva al v. 14. Soltanto virgole, a parte il trattino breve di una composizione occasionale (v. 14), segmentano gli endecasillabi al loro interno: una ai vv. 1, 4 e 8; tre attestazioni al v. 9; tre, una per verso, nella terzina explicitaria.

Sul piano sintattico, la prima sequenza di versi è formata da una frase semplice e da una sovraordinata avversativa reggente di una relativa esplicita con accumulo verbale, da cui dipende una relativa implicita. Nella seconda strofa, un breve periodo con sovraordinata e soggettiva è seguito da una sovraordinata nominale, reggente della relativa da cui dipende una comparativa di secondo grado. Nelle terzine, alla frase nominale reggente di una relativa esplicita con coordinata, segue una frase nominale parentetica.

Sul piano temporale, prevale nettamente, nove su dieci verbi di modo finito, il presente indicativo; ma il passato remoto *valse* (v. 5) rende eterogenea la transizione.

13.2.b. *Unificatori frontali*. *Il tuo bel sembiante* di cui si invoca, *deh mostra*, la visione (v. 1) rappresenta una possibilità di bellezza annullata da *ma sembiante non hai* (v. 2). L'apparenza ipotizzata e desiderata, che non è dato cogliere perché fra *ombre*

(v. 7) mutevoli e inafferrabili, è in antitesi con *fredda amante* (v. 8), con cui si passa dalla vista al tatto.

*Unificatori centrali.* Bordin segnala il nesso tra *fredda* e *casta* (v. 9)<sup>7</sup>, la cui sinonimia sfoca il significato di *amante* connotando negativamente la castità, che provoca sofferenza e imprime ferite: *ulcerale stigma*, ancora al v. 9.

*Connettori incipienti.* L'ambito definizione visiva del *bel sembiante* cui corrisponde *ulcerale stigma* (sintagmi in opposizione semantica tramite gli aggettivi) è delusa, come dimostra l'impiego di *errante/ anzi aberrante* (vv. 9-10).

*Connettori circolari.* Il nesso più forte, di natura rimica ed etimologico-lessicale, lega *mai-sembiante* (v. 14) e *bel sembiante* (v. 1), in cui «sotto la spinta di questo *mai* fortemente tematizzato»<sup>8</sup> spicca la negazione della forma invocata, impossibile ma anche superflua (come può essere il referente) per quel tu rivolto al discorso, frutto di un *mero licor di lingua* (v. 14).

I connettori di XII sono abbastanza consistenti, nonostante la necessità di un'opera di scavo profonda per qualcuno di essi.

13.3.a. La poesia inizia con l'interiezione di desiderio e preghiera *deh*, pronunciata da un *io-noi* in funzione di complemento. Il pronomo di prima persona, singolare o plurale, appare piuttosto distaccato, tanto da non assumere mai il ruolo di soggetto. La sua presenza però è imprescindibile: avvertito dietro *cognosco o nescio* (anche se non impiegati in funzione verbale), è correlato alla seconda persona dell'allocuzione incipientaria. Il soggetto "tu" sottinteso ai verbi *mostra* e *hai* (vv. 1 e 2) è espresso al v. 6 e di nuovo sottinteso; gli si riferiscono l'aggettivo pronominale *tuo* (v. 1) e la particella enclitica di *spiarti* (v. 6), in aggiunta agli incipit di fronte e sirma con impronta vocativa.

I verbi, a parte il presente di seconda persona, sono voci di terza persona singolare, il cui soggetto è un nome, *la selva* di

<sup>7</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 139.

<sup>8</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 121.

*s'ammolla e satolla*, o un pronome relativo sostitutivo di *la folla d'ombre* in *s'accolla* e *si disfa*. Si segnala la forma pronominale dei verbi citati a due a due e i sintagmi rafforzativi: la prima coppia è seguita, la seconda preceduta da *se stessa*. Il soggetto di *valse* è l'infinito *spiarti*, dietro cui si presuppone lo sguardo dell'"io". Infine, *vagolante* (v. 4) è usato letterariamente come verbo, mentre *ardir* e *sentir* (vv. 10 e 13) come nomi.

La categoria dei sostantivi, nonostante le ripetizioni, è la più nutrita di lemmi sia concreti sia astratti. Fra gli ultimi, *sembiante* (vv. 1 e 2), *folla d'ombre* (vv. 6-7), *cognosco o nescio* (v. 13) appaiono meno ambivalenti; fra i primi, *selva* (v. 3), *piante* (v. 5), *stigma* (v. 9), *steli* e *stami* (v. 11). L'uso dell'articolo, prevalente nella prima strofa, è quasi sempre tralasciato nelle successive.

In poche occasioni i nomi sono qualificati da aggettivi, che talora, però, sono cumulati. Dopo *bel* concordato con *sembiante*, l'attesa si prolunga fino alla coppia sinonimica di lemmi giustapposti e preposti al sostantivo di riferimento, *secco aspro* (v. 6) che imprime una doppia e profonda marcatura di durezza all'operazione di *trapianto*, dolorosa di per sé. L'aggettivo *fredda* preposto ad *amante* pone l'accento su un rapporto deludente, come la terna aggettivale prolettica a *stigma*, i cui elementi sono scanditi dalla virgola, *casta, diva, ulcerale*: a freddezza e distacco, succede la determinazione della ferita e della lesione comunicata con una formazione suffissale. Due aggettivi in coppia sindetica, *errante anzi aberrante* (vv. 9-10), precedono *ardir* proponendo il passaggio da un'immobilità deleteria ad un'azione anomala, nei confronti della quale la "diva" opera presto una repressione, espressa dal predicativo *ratta* e dall'azione di *rintuzzare* (v. 12). *Mero* e *mai-sembiante*, infine, aprono e chiudono il v. 14; il primo nell'accezione di "schietto" prefigura l'aspirazione all'autenticità negata da *mai-sembiante*.

La composizione dell'ultimo lemma serve ad introdurre l'osservazione sulle negazioni impiegate in questo sonetto. Non numerose, esse riguardano il *sembiante*, tema presentato dal titolo: al suo riguardo, si dichiara per il presente *non hai più* (v. 2); per il passato *né spiarti giammai valse* con l'uso di un av-



verbio intensivo (v. 5), e *mai visti* (v. 11); la conclusione con *mai-sembrante* (v. 14).

13.3.b. Il lessico è quasi tutto orchestrato sulla percezione visiva, sulla richiesta-preghiera di sottoporre alla vista e sulla ricerca del vedere. Dato sufficiente per il primo aspetto è *mostra il tuo bel sembrante*; per il secondo, occorre una maggiore varietà di lemmi, a cominciare da *la polla di lume*, *spiarti*, poi, *la folla d'ombre* e *legami mai visti*. La terzina explicitaria suggerisce accanto alla vista fisica la visione emotivo-intellettuale di *ogni sentir*, *ogni conosco o nescio*, e *lingua*. Gli oggetti della vista hanno in comune il fare-disfare di *ora s'accolla/ sì come ora si disfa* ed, estensivamente, di *intreschi* e *rintuzzi*.

Sul piano della varietà di codici e registri, accanto a voci del lessico comune, soprattutto dello spazio boschivo (*selva*, *piante*, *trapianto*, e *ombre*), trovano impiego alcune parole dotte: nomi come *lume* e *stigma* (di accentuata polisemia<sup>9</sup>), aggettivi come *errante*, *aberrante* e *mero*; e lemmi della botanica, quali *steli* e *stami*. Di spicco, poi, i due verbi latini antonimi in funzione di sostantivi, *conosco o nescio*.

Sono esibiti, a partire dal titolo e poi disseminati nel testo, ingenti prelievi dal codice poetico-letterario; motivo per cui il sonetto XII è definito «un'iperletteraria nube»<sup>10</sup>. Nel titolo fanno mostra di sé i nomi *sembranti* e *diva*: il primo, con i suoi richiami successivi, è connesso al «*topos* della richiesta di svelamento», che con impieghi diversi occorre sia in Dante sia in Petrarca<sup>11</sup>; il secondo è un poetismo polisemico e bi-categoriale, prima nome e poi aggettivo. Al medesimo codice appartiene l'interiezione d'apertura, una delle due «che interessano, marginalmente, la storia della lingua poetica: *ahi* e *deh*». Luca Serianni nota: «*Deh*, espressamente connotata come “voce poetica” in Giorgini-Broglio [...], è ancora abbastanza comune nella poesia ottocentesca [...] per esprimere moti di preghiera, desi-

<sup>9</sup> L'osservazione si trova anche in M. BORDIN, *op. cit.*, p. 158.

<sup>10</sup> Cfr. *Supra*, par. 13.1.b e nota n. 5.

<sup>11</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, pp. 119-120.

derio e soprattutto rimpianto (sovrapponendosi in tal caso alla sfera di *ahi*)»<sup>12</sup>. Vi attengono anche le congiunzioni *onde* (v. 3) e *si come* (v. 8) e la preposizione *entro* (v. 6); inoltre, lemmi come *ratta* (v. 12) e le forme apocopate di *ardir* (v. 10), *sentir* (v. 13) e *licor* (v. 14). L'ultima parola tronca testimonia la preferenza della poesia per i monottonghi<sup>13</sup>; nello specifico, *o* vs *uo*.

Per finire e in contrasto, si prendono in considerazione le neo-formazioni: la parasintetica *intreschi*, la suffissale *ulcerale*, e *mai-semiante*, «condensazione monosintagmatica di due lemmi separati» dal trattino<sup>14</sup>.

13.4. Il ricorso agli artifici retorici si rivela principalmente nelle figure di parola e in quelle della costruzione.

Spie delle prime sono le riprese lessicali, come la duplicazione di *mostra*, di *se stessa* e di *sembiante*, che forma una rima equivoca (vv. 1 e 14) e struttura anche un'anadiplosi (vv. 1-2). In *errante anzi aberrante* si verifica che «l'unione di lessemi uguali, ma variati nei prefissi o nei suffissi, favorisce inoltre le antitesi»<sup>15</sup>. Altre figure del significante da evidenziare sono gli accostamenti in paronimia di *tra piante* e *trapianto*<sup>16</sup> (vv. 5-6) e di *stili steli*, allitteranti con *visti* e *stami* (v. 11).

Per le attestazioni di figure sintattiche, le anastrofi sono numerose: *in se stessa* (v. 4) anticipa *vagolante*, come *valse* è posticipato a *spiarti* (v. 5); *di legami mai visti* (vv. 10-11) è espressione prolettica a *intreschi* e ai sintagmi *stili steli stami*. Tuttavia, occorrono con maggiore rilievo le costruzioni di cumulo di cui si hanno gli esempi in dittologie, sia di verbi sia di aggettivi sia di nomi, sinonimiche o più spesso antitetiche: *s'ammolla e satolla*, *secco aspro, ora s'accolla* vs *ora si disfa e conosco o nescio*. La tecnica dell'accumulo si esprime anche

<sup>12</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., pp. 155-156.

<sup>13</sup> G. PATOTA, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Bulzoni, Roma 1999, p. 105.

<sup>14</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 159.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 159-160.

<sup>16</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1597.

in due costrutti trimembri asindetici: la terna aggettivale *casta, diva, ulcerale*; la giustapposizione ininterrotta di *stili steli stami*. Costruzioni di questo tipo inducono ad affermare che «nell'*Ipersonetto* si sottolineano frequentemente le qualità rابدomantiche e fluttuanti della espansione verbale, seguendo le quali si costruiscono i testi»<sup>17</sup>. Zanzotto stesso, parlando delle strade possibili per la poesia, dichiara la necessità dell'accumulo, tematico e linguistico insieme<sup>18</sup>. Poco oltre, parlando di «“sentieri nel bosco” [...] Sentieri di citazioni che si perdono nella non-citazione o in nessun luogo (o senso)», autocommenta:

Il galateo in bosco, o attraverso i boschi, è appunto questo destreggiarsi con bacchettine rituali e rابدomantiche, seguendo incerti codici, per tener viva almeno l'allusione a una possibilità di incontro, simbiosi, e poi anche di uscite di sicurezza<sup>19</sup>.

Fra le figure di senso, si indicano la polisemia di *stami* e il significato letterale e figurato di *polla di lume* connesso a *licor di lingua*. L'ultimo gruppo, omogeneo sul piano sensoriale se con lingua si intende l'organo anatomico, dà vita, invece, ad un'associazione sinestesica se si attribuisce al lemma l'accezione di strumento di comunicazione. Infine, le voci *fredda amante* stabiliscono un rapporto ossimorico che sembra anticipare il nesso con il *rovescio d'ogni sentir* (vv. 12-13). In tale espressione, infatti, interpretabile come «qualcosa che viene rovesciato fuori»<sup>20</sup>, si può leggere anche un modo opposto alla normalità, fino all'attribuzione dei caratteri di indecifrabilità.

<sup>17</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 125.

<sup>18</sup> PrC, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, p. 1233: «In questi tempi che civettano sinistramente da fine-dei-tempi, [...] l'accumulo il catalogo il coacervo la compresenza non dialettizzata delle proposte, come in un supermarket, sembrano l'unica realtà. Le strade appaiono innumerevoli e tutte “autorizzate” – eppure ritornanti su se stesse, troncate in scenari di *trompe-l'oeil*. In tal modo una raccolta di versi tende a diventare campionario di stili, *silvae* più che mai».

<sup>19</sup> Ivi, p. 1234.

<sup>20</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 121.

13.5. Il sonetto XII, riguardo al quale Zanzotto nella sua nota avverte che si tratta degli «stessi riferimenti di (*Biscia carbone o cavaróncol*)»<sup>21</sup>, allude in modo piuttosto scoperto alla poesia e al suo codice. Indicazioni in tal senso si colgono proprio in (*Biscia carbone o cavaróncol*): vi è citata la parola *Norma* dopo l'incipit con *bel sembiente*; è iterato il sintagma *amante buio*; vi si legge ancora *casta come fil di spada* e poi *trapiantato cruento*<sup>22</sup>.

Il *bel sembiente* è la bella forma invocata e spiata, ridotta a *polla*, fonte di luce e ispirazione poetica molto limitata e instabile, *vagolante*; quindi bisognosa di rinforzi e sostituzioni. Da ciò il *trapiantato*, non *cruento* come in *Biscia* e tuttavia *secco aspro*, con un taglio netto fra la moltitudine di *ombre* (convenzioni svuotate di senso come il rapporto con una *fredda amante*), operato con uno *stigma* che ferisce perché *ulcerale* o è ulcerale a causa della castità. D'altra parte, nella «ravvicinata prolessi dell'ipersonetto»<sup>23</sup>, la castità è detta castrante *come fil di spada*. Il segno che ferisce è alla ricerca di fili, *stami*, intrecci, *legami*, da eseguire in modo *aberrante* con gli *stili*, strumenti di scrittura, ossia di *lingua*.

13.6. Il (*Sonetto di sembianti e diva*) è “anomalo” nella costruzione delle terzine, il cui schema rimico, ACC DDA, si connette con quello canonico della fronte. La vocale tonica della maggior parte delle rime, quasi sempre con doppia consonante, è /a/, lungo la strada aperta da *sembiante*, parola importante nella memoria letteraria, spia dell'ipotesto dantesco-petrarchesco e fosciliano.

Gli schemi accentuativi producono un effetto diffuso di lentezza ritmica, adatto alla riflessione poetica e metapoetica: in dodici endecasillabi si contano quattro o cinque arsi, mentre soltanto due di essi sono improntati a rapidità dai tre tempi forti. Sul ritmo influiscono le ribattute e gli ictus in 1<sup>a</sup> sede, per en-

<sup>21</sup> GB, Note, p. 648.

<sup>22</sup> GB, (*Biscia carbone o cavaróncol*), p. 589.

<sup>23</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 232.

trambi i quali si raccolgono sei occorrenze. Fra i quattro enjambement rilevati, invece, assume più marcatura con effetto di contrasto *nel rovescio/ d'ogni sentir*, la cui la sospensione attenua la fluidità del v. 12. Le vocali, negli incontri e nelle figure sequenziali, evidenziano una particolare predilezione per le combinazioni dei fonemi della parola *sembiante*, più spiccate per /i-a/ oppure /a-i/. Dell'altro lemma strettamente connesso sia sotto l'aspetto sintattico sia sotto l'aspetto semantico, *mostra*, si trova la più cospicua disseminazione di suoni, comprese le consonanti nasale e dentale che appartengono anche a *sembiante*. Concorrono alle sottolineature allitterazioni e rime interne, come -OLLA, o rime interne e assonanze come -ANTE ed A-E, richiami diretti alla rima esterna A, o speculari nel caso di E-A; allo stesso modo si comporta I-A (vv. 8-9) nei confronti di C, anticipandola. Non c'è, tuttavia, paragone fra le due rime, le relative occorrenze e i nessi interni: *sembiante* di A con *mai-sembiante* chiude ad anello il sonetto in cui assume il massimo rilievo fonico e spessore semantico.

L'attesa, la ricerca del *bel semiante*, sospesi per tutto il testo, rimangono insoddisfatti, come alludono i puntini che chiudono la fronte lasciandola aperta, che chiudono il sonetto lasciando irrisolto l'enigma, *mai-sembiante*, dopo l'articolazione e la giustapposizione di pensieri e argomenti. Il personaggio cui l'io si rivolge (dietro le quinte nel presente, rifugiato nell'impersonale *spīarti giammai valse* per il passato) è una figura sbarrata, irraggiungibile come una *fredda amante* perché, nonostante l'operazione di *secco aspro trapianto*, si confonde *entro la folla d'ombre*. La connotazione negativa dell'amante, raffigurata poi con lo *stigma*-segno, è confermata da *casta* e *ulcerale*, che rimandano all'effetto di *castrazione* esplicito in (*Biscia carbone o cavoróncol*) e si effondono semanticamente su *diva*: lemma indicativo di perfezione inattuabile, fonte di sofferenza-ferita, e/o del distacco, della schermatura? Il carattere di inafferrabilità è reso con *vagolante* ed *errante anzi aberrante*. Il concetto di devianza introdotto dall'ultimo aggettivo è legato alla norma rivisitata o da rivisitare (*legami mai visti intreschi*) e

all'intreccio di fili, *stili steli stami*. Il nesso è anche un altro, scrive Nuvoli: fra questa norma e quella di Bellini<sup>24</sup>.

L'anomalia si realizza nella creazione di una tramatura nonostante lo sbarramento dovuto all'inadeguatezza del rapporto con la norma tradizionale e alla separatezza del significante dal significato, da un referente: «l'imprendibilità-chiusura del referente in sé in un discorso»<sup>25</sup>. Il problema della disunione di significante e significato nel segno, «l'ossessione etimologica di LB»<sup>26</sup>, è molto sentito e affrontato in due delle diciotto poesie intitolate *Profezie o memorie o giornali murali*. In una, Zanzotto scrive che *male s'aggancia/ il fatto semantico al fatto fonemico ma tutto/ s'insegue sfreccia spara a vista/ insegna e disinsegna graffe laccioli asole/ urti suspense prevedibilità*<sup>27</sup>; in un'altra, iniziando con *Il cancello etimo, cancellare sbarrare*<sup>28</sup>, verso la conclusione enuncia: *Il grande significante scancellato -/ il cancello etimo/ rete di sbarrette a perpendicolo/ (lesioni, legioni)*<sup>29</sup>. La perdita di significato da parte del segno si legge anche nella citazione del verso di Hölderlin «siamo un segno senza significato»<sup>30</sup>.

Il sonetto XII tratta della mancanza, della negazione espressa con la serie di avverbi successivi alla congiunzione avversativa *ma*: inizia con *non* (v. 2) e termina con *mai-sembrante*; si rinforza con i prefissi di *disfa* e *nescio*, e anche di *aberrante*. È possibile tentare a questo proposito un adattamento della definizione che il Poeta conia per Petrarca, riferendosi al suo «thala-

<sup>24</sup> G. NUVOLI, *op. cit.*, p. 112: «Per immediato richiamo si fa, in parodia, *Norma*, l'opera belliniana dalla cui aria più celebre *Casta diva* sono ripresi frammenti per il *Sonetto di sembianti e diva* [...]. E questo *spling* è un esempio riuscitissimo di come [...] tutto è oggetto di poesia, e in quanto a questo saremmo ancora nell'area montaliana delle *Occasioni*: ma diverso in Zanzotto è il procedimento oggetto→ idea→ immagine→ parola, per la sincope, a volte bizzarra, di uno di questi passaggi, di uno qualsiasi».

<sup>25</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 120.

<sup>26</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1512.

<sup>27</sup> LB, *Profezie o memorie o giornali murali VIII*, p. 327.

<sup>28</sup> Zanzotto spiega che «*il cancello etimo*» si riferisce al significato di «sbarramento e apertura insieme, e poi a "cancellare", cioè cassare uno scritto con una rete di sbarrette»: LB, *Note*, p. 354.

<sup>29</sup> LB, *Profezie o memorie o giornali murali XII*, pp. 334-335.

<sup>30</sup> LB, *Sì, ancora la neve*, p. 273.

mus» coniugato con la negazione<sup>31</sup>. Non sembra esserci spazio per il dubbio sull'ansiosa ricerca di futuro per la poesia, per la sua proiezione cominciando da un'azione di resistenza<sup>32</sup>. Ciò che importa è il *mero licor di lingua*, in cui scegliere fili e intrecci con «un meticoloso atteggiamento artigianale, a tempo strapieno»<sup>33</sup>.

La *lingua* ricorda di nota in nota *illinguo*, *non fu canto*, *eloquio*, *ciarla* e *sogno di segno* (XI.7, 8, 11) sintagma in cui si coglie l'attinenza tematica con *mai-sembrante*. *Licor di lingua* si relaziona anche, pur in assenza del richiamo erotico, con *più che a lingua dulcedo di clitoride* (IX.8) il cui *lume* che *s'allenta* (IX.1) diviene in XII.2-3 *polla di lume*. Quanto ai *legami di stili* intrecciati (*intreschi*) di XII, se ne potrebbe leggere la corrispondenza in *innodo* (IX.11); tra l'altro, i due verbi si situano ai rispettivi versi 11. Un antecedente di *stili* (XII.11) si trova in I.7 finalizzato al *galateo mirifico* e alle *norme* (I.8, 14) che compaiono *rovesciati gli stomaci* (v. 12), come in XII.12-13 l'azione dell'intreccio avviene *nel rovescio d'ogni sentir*.

<sup>31</sup> FA, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, p. 271: «È un talamo [...] fatto per le nozze con la negazione, con il dolente nulla, pronube le sacre scartoffie dell'antichità latina che egli stava rilanciando. Ma in quel talamo si generava, col mai spento sangue del *Canzoniere* [...] un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (oltre che la poesia) con tutte le sue implicazioni. Si generava dialetticamente, dal nulla sempre combattuto e sempre risperimentato, una diversità, un futuro, e di forme e di eventi».

<sup>32</sup> PRC, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, pp. 1226-1227: «La poesia, "quella", esilissima eppure ferrea nel suo essere filiforme, carsica, rizomatica, continua ad avere i suoi settari capaci di riconoscersi persino oltre le barriere delle lingue [...]. Per quanto mi riguarda ho il sospetto che la poesia non sia affatto scrivere [...]. Si tratta di scalfire scalpellare graffiare la lingua o di sprofondarvi [...]. Nella poesia qualcosa è al di fuori e al di là dello scrivere... Forse l'autentico grado zero, o il grado "infinito" della scrittura, è quello che traluce nella poesia».

<sup>33</sup> *Ibid.*





14. XIII (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*)  
1778-1978

14.1.a. Il sonetto XIII o del bicentenario ha lo schema metrico ABBA ABBA CCD EED, che propone la variante con distici a rima baciata nei primi due versi delle terzine, mentre l'altra connette i vv. 11 e 14. La quantità fonetica della maggior parte delle rime è superiore a tre nelle quartine (per la /s/ geminata di A; per le due vocali in 11<sup>a</sup> sede di B) e in E per la doppia /n/. La /a/, fra le vocali toniche in rima, detiene più casi, poiché occorre in A, D, E. Delle parole in rima A, tre sono disseminate o concentrate nella *Divina Commedia*, come in *Inf.* XXXIV, 83:85:87, dove si leggono *lasso: sasso: passo*; lemmi che fanno parte anche del rimario di Petrarca<sup>1</sup>. In particolare, a proposito delle rime A e B, Macrì osserva: «Rime fatali: dati i foscoliani *sasso* e *macerie*, derivano *congerie: lasso: passo: miserie: masso* (foscoliano anche *miserie*)»<sup>2</sup>.

Il primo endecasillabo, con la parola-chiave *sasso* in punta, a partire dalla quale si formano coppie minime, ripete interamente il v. 13 dei *Sepolcri*, in modo che in una «struttura costrittiva è conficcato lo *sciolto* foscoliano»<sup>3</sup>. Il v. 1 è ambiguo come il v. 10 isoritmico (246810); l'esecuzione suggerisce per entrambi la lettura *a minore*, la cui più diretta e sola testimonianza è al v. 13 (24810). Assai problematica, dopo l'individuazione di dieci endecasillabi *a maggiore*, si pone la scansione del v. 9: operare la sinalefe in *buio-orco* o computare quattro sillabe nel binomio con il ricorso alla dialefe? La scelta, considerando la metrica italiana e la tradizione petrarchista, cade sulla prima ipotesi che comporta un verso di undici sillabe con modulo accentuativo raro (2-3810), neppure del tipo non canonico con accento principale di 5<sup>a</sup>, che si inserisce fra gli

<sup>1</sup> Son. CCXLIII (9:11:13), *passo: lasso: sasso*; canz. CCCLXVI (107:111:114), *passo: sasso: lasso*.

<sup>2</sup> O. MACRÌ, *Il Foscolo nella «Gran Selva» di Zanzotto*, in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Longo, Ravenna 1980, p. 137.

<sup>3</sup> Ivi, p. 135.

endecasillabi privi di ictus sia sulla quarta sia sulla sesta sillaba; [...] sono da considerare, dopo Petrarca, fortemente eccezionali. Dante, come è noto, si serve, seppur raramente, di endecasillabi di seconda (o terza) e settima e di terza e ottava, oltre a quelli di quinta. In Petrarca questi tipi non compaiono affatto<sup>4</sup>.

Dalle sequenze accentuative emerge la maggiore quantità di versi con ritmo moderatamente lento (quattro arsi: vv. 6, 7, 9, 11 e 13), più marcato in altri (cinque arsi: vv. 1, 5, 8, 10 e 14), ma veloce (tre ictus) nei restanti quattro. I vv. 2, 3 e 12 sono isoritmici (3610); i primi due giustificano l'ellissi ritmica in 8<sup>a</sup> sede con la sdrucchiola in 6<sup>a</sup>, mentre l'ultimo con l'utilizzazione di un quadrisillabo in 10<sup>a</sup>. Al v. 4 (6810) il primo ictus è molto avanzato perché cade su «un polisillabo di grande estensione»<sup>5</sup> e tronco: *identificherò*. Viceversa, ictus di 1<sup>a</sup> si leggono ai vv. 7, 8, 11 e soprattutto al v. 5, «il solo fenomeno di rilievo metrico [...] che intende sottolineare l'enunciato interrogativo sul probabile calco del verso non interrogativo di Foscolo»<sup>6</sup>. Per ultimo, le quattro occorrenze di contiguità: ai vv. 7 (5<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>), 8 (1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>), 9 e 14 (2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>).

Nel rapporto fra metro e sintassi, si registrano divergenze: *congerie/ identificherò* (vv. 3-4) spezza il gruppo del predicato anticipandone l'oggetto; *miserie/ mie* (vv. 7-8) separa sostantivo e aggettivo, messo in rilievo dalla posizione incipitaria; *galatei cemeriali/ rasoterra e rasombra* (vv. 11-12) colloca a cavallo determinanti con forti connotazioni; *noteranno/ almen la traccia* (vv. 12-13) rompe il gruppo del predicato; *il danno/ dei di* (vv. 13-14) inarca il costrutto preposizionale.

14.1.b. Dal titolo proviene il suggerimento di assumere *Martino e Pollicino* come basi nella ricerca di ritorni di suono, anche per la loro estensione. Si aggiungono *persi* (v. 14) e *sasso*, di grande rilevanza fono-semantica nel vocabolario zanzottiano,

<sup>4</sup> M. PRALORAN, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>5</sup> Cfr. *Supra*, par. 06.1.a e nota n. 5.

<sup>6</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 125. Il critico si riferisce a *Che se pur sorge di morir consiglio* (sonetto II.9).

che hanno qualche fonema in comune anche con gli altri due. MARTINO: gran parte dei tasselli del testo è data dagli elementi ricercati (nessuna parola piena esclusa); si verificano combinazioni di cinque suoni, p.e. in *eRRATiChe* (v. 2) e *sBIAdENtI* (v. 6), sei, p.e. in *ceMeTeRIAlI* (v. 11), sette, in *IdeNtIfIcheRÒ*, *RAsoTeRRa-RAsoOMbRA*, otto in *NOTeRANNO*. La diffusione di POLLICINO è più rada, ma esclude solamente una parola autonoma, *scaglia* (v. 3); attestano un numero consistente di foni *IdeNtIfIcherÒ* e *NOteraNNO* con cinque tessere (vv. 4 e 12) e *LaPILLI* con sei (v. 14). PERSI (anagramma di “serpi”): *affanno* e *danno* sono le uniche voci estranee a riprese del nesso adottato. Tutte le altre lo richiamano in varia misura: p.e. *aggIRaSSI* (v. 5) e *RaSoTeRRa* con cinque tasselli; *mISERIE* e *caRIEREI* (vv. 7 e 8) con sei; connubi fonici della base costituiscono interamente *SERIE* (v. 6). SASSO: l’unicità della consonante lo rende meno attestato rispetto agli altri lemmi; tuttavia, la sibilante insieme alle vocali serpeggia abbondantemente nelle quartine, soprattutto la prima. La maggiore aggregazione di suoni consta di quattro elementi, in *AggirASSi*, e *rASOOmbrA*. Allitterazioni, rime e vocali, individuati come prelievi di Zanzotto da Foscolo, sono segnalati da Macri<sup>7</sup>.

Emergenze di rime interne e assonanze: 2 occorrenze di SASSO la prima delle quali (v. 2) identica ad A, l’altra nell’iterazione di *pASSO* (v. 5); 3 attestazioni di -EI, di cui due consecutive, *svilirEI*, *carierEI* (v. 8) che «mutuano i morfemi da detta rima *-erie* (fonia duplicata in *carierei*)»<sup>8</sup>, e *galatEI* (v. 11); una ripresa di *RUPI* (v. 10) identica a C; una di -ANNO (v. 13) di rinforzo alla rima E; un caso, *quALI*, di legame incipit-explicit al v. 11; due ricorrenze di E-I, *sbiadEntI* (v. 6) e *pERSI*, che anticipano e seguono la rima interna -EI.

<sup>7</sup> O. MACRÌ, *op. cit.*, p. 137: «Da *congerie* allitterazione in K (*scaglia-cumuli-congerie-bosco*, vv. 3-4); su *congerie* c’è pressione della detta rima *-erie* e dello stesso *bosco* testa di serie [...]; *conferir* e *carierei* continua l’allitterazione in K, che prosegue in *buio-orco* e *covi cupi*». Per quanto attiene alle vocali, «l’archetipo fonico U di *buio-maciuilla-rupi-rupi-cupi* agisce dal foscoliano *perduti* (v. 1), rinforzato in *cumuli* (v. 3)».

<sup>8</sup> *Ibid.*

14.1.c. Moderata la presenza di incontri EL: 16 attestazioni, di cui una (*l'affannO E Il*, v. 13) con tre vocali. È marcato il nesso /a-e/ per le cinque occorrenze – *trA Erratiche* (v. 2), *qualE A, nomE Alle* (v. 7), *dell'orbE A rupi* (v. 10) e *rasoterrA E raso-ombra* – in cui ritornano le vocali dell'interrogativo *qual-quale*, che ricorrono anche come toniche nell'ottava. Nelle 24 occorrenze di IL appare marcata la forza delle sei giunzioni *-ua-* nelle riprese *qual-quale-quali*; meno evidente, ma numericamente molto consistente con undici ritorni, è la funzione semantica oltre che fonico-ritmica del raggruppamento *-ie*. Tale coppia appartiene a *macerie*, al suo paragramma (con connotazione sinonimica) *miserie* e a *carrierei*, voce che, semanticamente legata alle altre due, contiene a specchio il nesso attivo in quattro lemmi in clausola. La ricerca delle giunture intersversali approda a 2 sole ricorrenze (vv. 3-4 e 12-13).

La massima concentrazione di incontri vocalici è di cinque IL (v. 8); seguono quattro IL (v. 11), due EL e due IL (v. 7).

14.1.d. Due endecasillabi contigui (vv. 9 e 10) presentano sequenze di quattro e cinque vocali; in tutti gli altri le figure della ricorsività impegnano almeno sette fonemi. Ne esibiscono dieci e la totalità delle vocali metriche, con i suoni /a-i-e/, i vv. 14 e 11.

Esempi.

Nel buio-orco che si maciulla in rupi,  
 e U O o e i a U i U i  
 . . . . .

v. 9: iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

per Holzwege sbiadenti in mille serie,  
 e o E e a E i I e E e  
 : : ———— X : :

v. 6: iterazione isofonica e specularità continua.

dei dî, persi lapilli, è vivo; quali?  
 e I E i a I e I o A i  
 : . : . ———— : . ————

v. 14: iterazione sintagmatica bifonica trimembre più parallelismo allontanato.

quali mai galatei cemeteriali  
A i A a a E e e e A i  
 / / / : : : :

v. 11: parallelismo polarizzato e iterazione semplice trimembre.

14.2.a. Il punto interrogativo, posto a separazione sia di fronte e sirma sia delle quartine e in chiusura di testo, è il segno principale; fra le terzine non è indicata alcuna pausa. Elementi di punteggiatura intersversale, per primi compaiono i due punti (v. 1), che segnalano la ripresa con esplicazione per contrasto; poi la virgola, che divide gruppi sintagmatici (vv. 2 e 9) o precede le sovraordinate (vv. 6 e 10). Operano tagli di segmenti versali il punto e virgola (isola l'interrogativo in explicit) e le virgole ai vv. 4, 8 e 14.

La quartina iniziale è strutturata in due frasi semplici interrogative; un periodo abbraccia la seconda strofa, con prolessi delle subordinate (condizionale, reggente di una relativa implicita di secondo grado con valore aggiuntivo) rispetto all'interrogativa con accumulo verbale che ospita una finale implicita: una fronte parzialmente ipotetica nella sequenza explicitaria, con prolessi della protasi. Di tale ordine, anche se di ben altra consistenza e prendendo in considerazione «la prolessi ipotetica incipitaria», Natascia Tonelli evidenzia la portata retorica<sup>9</sup>. Riguardo alle terzine, la loro coesione è accentuata dalla sovraordinata del primo periodo (vv. 11-13) anticipata da una relativa esplicita (v. 9) e seguita da un'altra relativa esplicita. L'interrogativo finale, frase semplice monosintagmatica ellittica, è il secondo periodo della sirma.

Sul piano temporale, tutte le voci verbali attestano il passaggio omogeneo e l'appartenenza al mondo commentativo.

<sup>9</sup> N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti del «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, cit., pp. 100-105 (102).

14.2.b. *Unificatori frontali*. L'interrogazione, marcata dai segni interpuntivi e dai ritorni di *qual-qual* (vv. 1 e 7), è incentrata sulla *pietra*, che insieme al sinonimico *masso* (v. 8) riprende *sasso* (vv. 1 e 2); e riguarda la morte, *di perduti* (v. 1), la rovina, *erratiche macerie* (v. 2) e *miserie mie* (vv. 7-8).

*Unificatori centrali*. Ai vv. 8-9, si passa dalla sfera dell'io soggetto, cui inerisce l'azione su *pietra* e *masso*, al *buio-orco* cui è legato il sintagma *in rupi*. I due soggetti compiono, con *carriere* (v. 8) e *si maciulla* (v. 9), operazioni analoghe.

*Connettori incipitari*. I lemmi *sasso* e *rupi* unificano gli incipit dalla punta dei rispettivi versi, mentre il nesso fra *ristoro* (v. 1) e *buio-orco* (v. 9) potrebbe essere un caso di "divaricazione" (termine adottato da Menichetti<sup>10</sup> e ripreso da Bordin<sup>11</sup>): fra *ristoro*, per i tratti di rilassatezza e rassicurazione insieme, e *buio-orco*, per i tratti di malvagità e paura, si istituisce opposizione semantica. Il *buio-orco* è interessato in parte anche dal collegamento con i *di perduti*: entrambi rimandano (il primo tramite il riferimento mitologico) alla morte e all'oltre-vita.

*Connettori circolari*. *Qual*, all'incipit, forma un anello con *quali* all'explicit: il primo e il più immediatamente rilevabile di una serie di legami. Fra quasi tutti i lemmi contenuti nei due versi sono organizzate associazioni, soprattutto semantiche: ai *di perduti* corrisponde la quasi perfetta iterazione *dei di, persi*; *un sasso* è ripreso da *lapilli*. Ciò che differenzia i versi alle estremità della poesia è il richiamo esplicito della vita accanto a quello della morte, che è dato cogliere sia in *lapilli*, materiale infuocato prodotto di un'attività, sia in *vivo* (v. 14), e solo implicito nei *di perduti* (v. 1). In tale rete, si aggiunge una ripresa semantica e simmetrica: *macerie* (v. 2) e *danno* (v. 13).

<sup>10</sup> A. MENICETTI, *op. cit.*, pp. 5 e 13. Il sistema di analisi dei sonetti di Giacomo da Lentini è basato sulla funzione di «'unificatore'», termine con cui lo studioso indica «i fattori formali che accentuano il legame tra fronte e sirma, in opposizione ai 'divaricatori'». E più avanti: «Per render conto dei risultati delle singole analisi si ricorrerà ad una sorta di 'apparato' che farà confluire i reperti ritenuti significativi [...] nelle due categorie di U(nificatori) e D(ivindicatori)».

<sup>11</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, pp. 111 e 141.

La partizione metrica, cui corrisponde la distinzione sintattica tra ottava e sestina, subisce l'intensa azione fluidificante svolta dal sistema delle connessioni che attraversano il testo.

14.3.a. Il sonetto XIII inizia e termina con interrogativi: *qual*, in funzione di aggettivo; *quali*, in funzione di pronome. Le interrogazioni, impostate sull'anticipo di informazioni, sono costruite con verbi del futuro indicativo coniugati alla terza persona, come dimostrano *fia* (v. 1) e *noteranno* (v. 12); oppure alla prima persona: del futuro *identificherò* (v. 4), del congiuntivo e del condizionale, *m'aggirassi* e *svilirei-carrierei* (vv. 5 e 8). Anche il condizionale presente segnala «dal punto di vista della prospettiva linguistica un'informazione anticipata»<sup>12</sup>. L'io implicito è richiamato solo dall'aggettivo pronominale *mie*, marcato dalla posposizione e dalla divisione da *miserie* che lo colloca in incipit del v. 8; la prima persona, eccezionalmente, non si correla con un tu. Due degli altri tre verbi sono alla terza persona del presente indicativo, *si maciulla* ed *è vivo*; l'infinito presente *conferir* sottintende il soggetto "io", la cui funzione è limitata all'ottava.

I nomi rappresentano la categoria più diffusa, anche perché talora accoppiati: in rapporto sinonimico (o analogico) e sintetico, *cumuli e congerie* (v. 3), *l'affanno e il danno* (v. 13); o associati con il trattino, *buio-orco* (v. 9). Qualche sostantivo indica con il riferimento all'*orbe* la massima estensibilità dell'argomentazione, applicata a molteplicità e innumerabilità di elementi, rese con il nome collettivo *serie* e con l'aggettivo *mille* in funzione di indefinito. Gli articoli sono per lo più omissi, specie nella fronte.

Concordati con alcuni nomi, sono impiegati sette aggettivi qualificativi, due per ogni strofa, tranne la seconda dove *sbidenti* determina l'intensità della perdita di colore e della possibilità di riconoscimento fra *Holzwege* e *Holzwege*. Rispetto a questo lemma, rappresentativo di un difetto di definizione, *per-*

<sup>12</sup> H. WEINRICH, *Tempus*, cit., p. 255.

*duti* e *persi* danno il senso, in incipit ed explicit del sonetto, dell'assenza definitiva, da cui la ricerca probabilmente vana di ciò che è *vivo* (v. 14). Il senso di perdita e di morte è perspicuo nell'aggettivo di relazione *cemeteriali*, concordato con *galatei* (v. 11) e anticipato semanticamente, in un alone di indeterminazione, da *cupi* (v. 10). Infine, l'attributo *erratiche* preposto a *macerie* (v. 2) accompagna il senso di perdita dell'incipit, confermato dall'instabilità nello spazio, dove tuttavia si svolge la difficile ricerca con l'attenzione segnalata dalla locuzione avverbiale per duplicazione *passo passo* (v. 5) e dai lemmi composti *rasoterra* e *rasoombra* (v. 12). Ma *rasoterra* e *rasoombra* sono avverbi o aggettivi? (Cfr. il paragrafo 14.4)

14.3.b. Il campo semantico dominante attiene alla ricerca di una via da percorrere attraverso punti di riferimento, testimonianze, residui di vitalità anche come permanenza nella memoria delle cose perdute o morte. Esso raccoglie elementi materiali che nello spazio del bosco potrebbero o no attivare il riconoscimento, l'*identificazione*, e guidare nel percorso: *un sasso* o una *scaglia* nel molteplice esistente; un *Holzwege* fra i tanti sentieri che si confondono; una *traccia* dell'*affanno* per i *dì perduti*. La ricerca si avvale soprattutto della percezione visiva di oggetti denominati ma difficilmente identificabili, perché instabili come *erratiche macerie* o per i loro colori *sbiadenti* o per l'oscurità del *buio-orco*, di *covi cupi* e del *rasoombra*.

*Pollicino* anticipa nel titolo il registro fiabesco di *buio-orco*, mentre il riferimento ad Ugo Foscolo suggerisce temi e varietà linguistica della poesia. L'endecasillabo incipitario, citazione dai *Sepolcri*, impiega il poetismo *fia*; sono ancora poetismi *lasso* (v. 4) e l'arcaico *cemeteriali* (v. 11); *galatei* è un calco letterario. La morfologia di altre parole è ascrivibile al codice letterario: l'interiezione *ahi*; *in che* (v. 13) in luogo di "in cui", attestazione di «un uso che [...] accomuna l'italiano antico e il par-



lato più familiare»<sup>13</sup>; la forma analitica e tronca *se pur* (v. 5); le apocopi di *a'*, *conferir* e *almen* (v. 1, 7 e 13).

Il lessico del sonetto XIII accoglie un consistente numero di voci proprie del registro elevato o dei vocabolari di discipline scientifiche. Si inseriscono nella prima classe *cumuli* e *congerie* (v. 3), *miserie* (v. 7), *rupi* (v. 10) e *lapilli* (v. 14). L'ultimo lemma suggerisce ribollimento psichico, da vulcano; immagine già usata da Zanzotto in *Vocativo (le recondite lave/ della mia mente)*<sup>14</sup>. Quanto ai vocaboli specifici, *erratiche* è parola della medicina e della geologia, *scaglia* della zoologia.

Un lemma di nuova composizione, aggettivo più nome, è prova ulteriore del plurilinguismo di Zanzotto: in analogia con *rasoterra*, il Poeta conia *rasoombra*. Per concludere, della parola tedesca *Holzwege*, connessa a Martino (Heidegger) del titolo, le note a *Pericoli d'incendi* spiegano: «*Holzwege*: sentieri nel bosco, che portano in nessun luogo, heideggeriani»<sup>15</sup>.

14.4. Il sonetto XIII conferma la «generale inclinazione di Zanzotto per i procedimenti duplicativi»<sup>16</sup>, non solo con la scelta di dittologie, ma anche di coppie linguistiche armoniche da un punto di vista fonico<sup>17</sup>. Il Poeta costruisce, accanto a *cumuli* e *congerie* e *buio-orco*, *svilirei*, *carrierei* – perché «figura di addizione è ovviamente anche la rima»<sup>18</sup> – *rasoterra* e *rasoombra*, l'endiadi *l'affanno e il danno*<sup>19</sup>; inoltre, «la perfetta duplicazione di parole, anche in sintagmi locutivi»<sup>20</sup>, come *passo passo*.

<sup>13</sup> L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, cit., p. 319. L'autore illustrando l'uso dei relativi specifica: «*Che*, in funzione di complemento indiretto, può essere preceduto da altre preposizioni, oltre che da *in*».

<sup>14</sup> Vc, *Esperimento*, p. 143.

<sup>15</sup> GB, Note, p. 646.

<sup>16</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 159.

<sup>17</sup> Cfr. W. SITI, *Per Zanzotto. Possibili prefazi*, «Nuovi Argomenti», n.s., 32, marzo-aprile 1973; poi in *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, p. 65. Lo studioso, sui dieci componimenti di *La Beltà, Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, osserva: «La somiglianza fonica attira la somiglianza semantica e nasce una interferenza di senso, un qualche senso nuovo».

<sup>18</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 160.

<sup>19</sup> Cfr. L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 127.

<sup>20</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 160.

L'azione fono-semantica è svolta anche da lemmi iterati: i sei interrogativi *qual-qual-quali* fra incipit ed explicit; *sasso, rupi* (vv. 8-9) e il nesso fra *dì perduti* e *dì, persi*.

Fra le figure dell'ordine, assumono notevole rilievo l'anteposizione di *a conferir nome alle miserie mie* rispetto a *pietra svilirei, carierei masso* e la dislocazione a sinistra di *dell'orbe*. Una nota a sé merita il sintagma *rasoterra e rasombra*: se si trattasse di aggettivi, la loro posizione (enjambement a parte) non sarebbe marcata; lo sarebbe invece per avverbi preposti a *noteranno*. La scelta di questa ipotesi dipende dall'opinione che *rasoterra e rasombra* rappresentino non tanto la situazione dei *galatei*, quanto il livello di osservazione (*noteranno*) che la personificazione attribuisce loro. Sempre sulle scelte di tipo sintattico, il cuore del sonetto è quasi interamente costituito dal chiasmo *pietra svilirei, carierei masso*, che con l'incrocio genera una particolare modulazione musicale. Analogamente ma a distanza si comportano *dì perduti e persi lapilli*, non trascurando la funzione della virgola che separa *dì* da *persi* ed evita il parallelismo a favore del chiasmo.

Sul piano del significato, si individuano le seguenti figure: antitesi, iperbole, metafora, sineddoche e metonimia. La prima è formata da *dì perduti* – con la conferma semantica di *galatei cemeriali e persi lapilli* – e da *è vivo* (v. 14). La seconda, rappresentata da *mille serie*, è anticipata ed estesa da *cumuli e congerie*. Occorrenze della metafora si leggono in *carierei* e in *si maciulla*, che richiamano i denti, come, a livello fonico, *iDENTIficherò* e *sbiadENTI*<sup>21</sup>; e in *lapilli*, «altrettanti cippi funerari»<sup>22</sup> ma anche emissione di «materiale incandescente»<sup>23</sup>, come può esserlo l'attività del pensiero. La sineddoche, «già petrarchesca»<sup>24</sup>, è costituita dal foscoliano *sasso* e da *pietra*, lemma anch'esso fra i prelievi da Foscolo, in particolare da *In morte del fratello Giovanni*. Esiste un legame fra il materiale della si-

<sup>21</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1598.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> L. TASSONI, Commento, cit., p. 127.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 125.

neddoche e la metonimia, tale da far proporre che dalla prima si sviluppa la «linea metonimica del testo: *sasso, sasso, macerie, cumuli, pietra, masso, buio-orco, covi cupi, galatei cemeteriali, lapilli*»<sup>25</sup>.

14.5. Il sonetto XIII esprime l'esigenza di indizi, tracce e segni identificativi, dei quali, pertanto, l'io enunciante va alla ricerca. Indizi, tracce e segni richiamano il discorso sulla lingua e sulla comunicazione poetica: un *sasso*, una *pietra* funzionano come indicatori di percorso, di scelte possibili. Il luogo dei *galatei* è in rovina, fatto anch'esso di *macerie erratiche*, materiale abbandonato come al ritiro dei ghiacciai; oppure l'aggettivo può significare auspicio di relazione con oggetti dotati della caratteristica di scomparire e ricomparire, come le "febbri" in medicina. In ogni caso, i *galatei* sono luoghi *cemeteriali* della norma; dunque, il sonetto che nomina *Ugo* tratta della sepoltura, dello scancellamento della norma e delle convenzioni linguistiche, o parte di esse, fra cui l'uso del *nome* che sia designante e non genericamente etichettante di un masso raggiunto, p.e., attraverso «un sentiero meno chiuso» e «da trasformare in parola e in immagine» con l'abilità propria del «prodigioso, ma non mai puristico Zanzotto»<sup>26</sup>. Nel contempo, questa poesia parla della forte tensione al recupero di *almen la traccia*, per riconoscere e selezionare nel magma psico-linguistico (*l'affanno e il danno*) ciò che è *vivo* e per un mantenimento memoriale, «(anche qui foscolianamente una *corrispondenza d'amorosi sensi*) da rintracciarsi nella norma dei *galatei cemeteriali*»<sup>27</sup>. Non si potrebbe sperare di ritrovare i *persi lapilli*, tali da risultare *erratici* nel senso di ricomparsi? Il loro ruolo, come quello di una *pietra*, di un *sasso*, sarebbe analogo (con parole di richiamo a Lacan) a «il murmure o il 'verso' di *lalangue*», al «verbiggiare» del filosofo con «un'infinità di trucioli, ancora e sempre più importanti di tutto il resto [...], queste microlettere, queste inezie, queste tes-

<sup>25</sup> Ivi, p. 128.

<sup>26</sup> M. FORTI, *op. cit.*, p. 194.

<sup>27</sup> L. TASSONI, *Commento, cit.*, p. 127.

sere di un saccheggiato mosaico o puzzle, sono come talismani capaci di orientare in certe proibite *Holzwege* della poesia»<sup>28</sup>.

La citazione degli *Holzwege*, mentre interseca le conoscenze filosofiche del Poeta, suggerisce che i sentieri *sbiadenti in mille serie* durante la ricerca *passo passo* alludono a quelli della poesia e all'«indecidibile linguistico/lalinguistico»<sup>29</sup>, e alla conclusione di *Nei paraggi di Lacan*: «Credo che convenga comunque sperare nella sua non-speranza»<sup>30</sup>. E non smettere di tentare: è questo il messaggio poetico e metapoetico di Zanzotto, intento all'«ascolto poetico» della natura; anche “rasoterra” e “rasombra” il poeta è in grado di riconoscere un complesso reticolo di regole e di codici»<sup>31</sup>.

14.6. Il (*Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*) è un testo di ricerca, suggerita dai nomi propri (del primo è fornita la data del bicentenario della nascita) che rappresentano ambiti: la poesia, la filosofia, lo spazio geografico. La ricerca interroga dichiaratamente un luogo fisico, letterario-poetico e simbolico. La prima dichiarazione, fra titolo, primo verso e rime, attiene al rapporto con la letteratura e la tradizione, che Zanzotto esprime in più occasioni nella formulazione della sua idea di poetica; p.e., con esplicito richiamo alla raccolta *Il Galateo in Bosco*, egli commenta:

Il libro è tutto giocato su citazioni di citazioni, [...] specie nei sonetti. Si tratta dunque di «sentieri nel bosco» non solo in riferimento ad un bosco reale (il Montello), non solo simbolici, ma anche letterari. Sentieri di citazioni che si perdono<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> PrC, *Nei paraggi di Lacan*, pp. 1215-1216.

<sup>29</sup> A. ZANZOTTO, *Lalangue, il dio birbante*, «Spirali», anno II, 7, 1979; poi in PrC, *Su «Il Galateo in Bosco»*, p. 1220.

<sup>30</sup> PrC, *Nei paraggi di Lacan*, p. 1216.

<sup>31</sup> M. MANOTTA, *op. cit.*, p. 140.

<sup>32</sup> PrC, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, p. 1234.

In *Lalangué*, tratta più distesamente delle citazioni<sup>33</sup>, mentre in *Intervento* risponde ad una domanda sui critici e sulle sue fonti.

Spesso critici bravissimi si sono accorti che io avevo imitato Petrarca, Dante, Leopardi, o qualche poeta straniero. È vero. Ma che cos'è la poesia se non un insieme di echi, di voci che restano nell'aria, o in noi? E noi, quasi senza accorgercene, le ripetiamo. Ma ripetendole con la nostra voce, in qualche maniera le cambiamo<sup>34</sup>.

Nel sonetto XIII, citazioni e prelievi sono impiegati abbondantemente e piegati da Zanzotto ai propri temi e intenzioni poetiche: questo vale per lo schema metrico, lo "sciolto foscoliano", il richiamo degli *Holzwege* e della fiaba di Pollicino.

La maggioranza delle rime si caratterizza, oltre che per la scelta dei rimanti (danteschi e petrarcheschi) nella loro intrezza, per lo spessore consonantico o vocalico, la chiarezza e l'apertura della tonica /a/ contro l'oscurità e chiusura della /u/ dominante ai vv. 9-10. I moduli accentuativi, differenziati per numero e sedi di ictus, sono quasi tutti *a maiore*. La quantità determina, considerata la frequenza di sequenze con quattro o cinque arsi, la tendenza ad un andamento abbastanza lento, in cui irrompe la rapidità, con la rarefazione degli accenti (tre) in tre endecasillabi contigui (vv. 2-4) e al v. 12: il massimo impiego di accentazione rarefatta in *Ipersonetto*. Quattro i casi di ictus di 1<sup>a</sup> e di contracenti, uno dei quali, di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>, occorre al v. 9, marcato dal modulo (2-3810) non canonico e non petrarchesco. L'analisi delle vocali rileva implicazioni fono-semantiche legate a *macerie* degli incontri *A E* ed *-ie-*; fonemi impiegati anche dalle sequenze vocaliche e quasi esclusivi ai vv. 2, 4, 6, 7, 8, 13 e soprattutto agli affollati 11 e 14.

<sup>33</sup> PrC, *Su «Il Galateo in Bosco» [Lalangué]*, p. 1219: «Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-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" [...] è l'antitesi dell'originario [...]. Quello che viene chiamato manierismo [...] può essere semplicemente l'allusione "rovesciata" a una specie di pedale stabilizzante all'interno di un movimento che tenderebbe a ogni forma di eccesso».

<sup>34</sup> PrC, *Intervento*, p. 1267.

Accertata l'allitterazione in [k], dai lemmi assunti come base per la ricerca di nessi allitterativi – MARTINO, POLLICINO, PERSI e SASSO – emerge che quasi tutte le parole sono percorse da suoni anche multipli dei primi tre. La forza di coinvolgimento del quarto, limitata dalla consonante unica, agisce di più nella fronte, di cui esso è la prima parola in rima. Rima che si fa anche interna ed identica, come accade con *passo*, e con *rupi*; ogni rima interna e assonanza si lega ad una rima esterna, tranne *svilirEI*, *carierEI* e *galatEI*, in cui però tornano le vocali di B.

Sciogliono la partizione sintattica del testo nessi semantici e sviluppo tematico, con il passaggio dalla prima alla terza persona; partecipano anche l'interpunzione e le categorie interrogative: all'enigma in chiusura di fronte corrisponde quello in explicit. Problemi di difficile o impossibile soluzione investono il rapporto con la vita e la poesia, le cui costanti sembrano la perdita, l'indistinguibilità di *sasso*, *scaglia* o *pietra*, nell'anonimia di *cumuli e congerie* e *Holzwege* confusi e *sbiadenti in mille serie*. Genericità e mescolanza di situazioni lasciano poco spazio all'incisione di massi informi, alla graffiatura e scalfittura suggerite dalle metafore *carrierei* e *si maciulla*. Di ostacolo anche l'oscurità di *rupi* e *covi cupi*, l'intrico del bosco (il *buio-orco* della fiaba di Pollicino), tramite cui il discorso focalizza *galatei cemeteriali*, scrittura, poesia e codici soggetti alla morte.

L'oscurità del bosco e delle sepolture, che provoca paura ma anche speranza, trova uno sviluppo prolettico in (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*)<sup>35</sup>. D'altra parte, l'immersione nell'ambiente della fiaba e nelle peripezie del protagonista consentono al Poeta, identificandosi «con la figura fiabesca di Pollicino» di far «coincidere [la scrittura] con la ricerca d'orientamento nel bosco, nella foresta che 'mastica'

<sup>35</sup> GB, *Clichè*, (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), p. 562. Di fronte a *tabù/ di piante invorticate e rintanate giù giù*, che il tu-bosco rapinatore mostra, *nessuno rasenterà con adeguato rapimento/ e pallore di morte e di speranza/ il tuo irricirti in divieti/avvitamenti,/ i tuoi grumi di latitanza,/ i crolli rabbiosi nei buchi delle tue tenebre*.

e fagocita continuamente i residui bio-storici delle vicende umane, allo scopo di trovare le tracce, le scaglie del proprio 'io' sulle quali è più lenta l'erosione del tempo»<sup>36</sup>. Dalle *miserie* dell'io-poeta-poesia dipende «l'intonazione mendicante» dovuta a «un abito di necessaria, conseguente umiltà intellettuale»<sup>37</sup> di chi ammette l'esigenza di cercare un tracciato di «qualità ondivaga» chiamato «*Holzweg*, che indica [...] il sentiero che affonda per il bosco». Spazio "ipersedimentato", in esso «si mescolano e si sovrappongono i segni della storia e le forze primordiali, istintive della natura, biologica e mentale»<sup>38</sup>: il mendicante vi cerca un «problematico punto di contatto tra realtà naturale e culturale»<sup>39</sup>. Lo trova nell'analogia fra i processi biologici del bosco, in cui gli accumuli rendono indistinguibile la materia, e i procedimenti della poesia, che conoscono il sotterramento dei propri *lapilli*, materiali *persi*, come i *dì* della vita e la vita stessa. Ad *affanno* e *danno dei dì*, *persi lapilli* si oppone *è vivo*, con apertura alla speranza che *almen la traccia*, nella memoria o nel testo sopravviva *rasoterra* e *rasoombra* ai *galatei cemeteriali*.

*Galatei cemeteriali* si intendono come effetto inevitabile delle *stragi vostre* (III.14); mentre ai *lapilli* si congiungono *febbri della mente* (III.3-4) e *i punti in cui la vita è fiamma* (VII.4). La speranza, fondata su *è vivo* vs *persi lapilli* si lega con *minuzie riarse da morte* [...] *risorgeste*, insieme a *nomi* e *forme*: alle *norme* (I.9, 11, 14). L'importanza di *conferir nome* anticipata da *identificherò* riprende i *nomi acume* di IX.7. L'interdizione o la difficoltà di movimento e di orientamento correlata con l'intrico e l'oscurità del bosco, espressi in XIII con *buio-orco*, *covi cupi*, *rasoterra* e *rasoombra*, richiama *folla d'ombre* (XII.6-7); *dossi orme echi oscuri* (X.14); *il cuor del bosco*, *sottopalm* e *sottofelce* (VI.1, 9). A tali espressioni si associano le attività di osservazione e di indagine-scavo volte alla soluzione di enigmi segnalati con il punto interrogativo, come avviene nella terzina

<sup>36</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 119.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 120-121.

<sup>39</sup> M. MANOTTA, *op. cit.*, p. 140.

che inizia con *Ma quali mai* e termina con *le stragi vostre aggreranno, prego?* (III.12-14) e nella serie di domande di XI; inoltre, vi si riferiscono *enigma* (VIII. 2, 3) e la preghiera *Deh mostra [...] il tuo bel sembiante*, che si rovescia in *mai-sembiante* (XII.1, 14).



15. XIV (*Sonetto di veti e iridi*)

15.1.a. Lo schema ABBA ABBA CDE EDC ha rime invertite in sestina, contornata dalle eccedenti *viridi-iridi*, in cui la vocale /i/, anteriore non labializzata, si distingue per posizione dalle altre<sup>1</sup>. Le rime della fronte, monovocaliche in /o/ assonante con D, comprendono due consonanti alveolari: fissa la vibrante sonora /r/, in alternanza, per tratto sordo/sonoro, le occlusive /t-d/<sup>2</sup>; anche in D le consonanti sono due. Nelle toniche in rima, con dodici riprese fra ottava e sestina, prevale il carattere di posteriorità e labializzazione di [o] (*sordo*), [ɔ] (*porto*), e [u] (*impaludo*). I lemmi in A e B dimostrano l'attenzione a legami tradizionali, come *porto: morto*, cui ricorre Petrarca almeno in tre poesie<sup>3</sup>, e quelli quasi identici a B, *engordo: sordo*<sup>4</sup>.

Gli accenti sono di endecasillabi *a minore* ai vv. 1 e 11, mentre ambigui ai vv. 2, 4, 5, 6, 7, 8 e 9. Si propone di disambiguare, con considerazioni sintattiche ed esecutive, annettendo fra gli *a minore* i vv. 7 e 4, unico degli isoritmici (246810), mentre è preferibile catalogare gli altri (vv. 5, 6 e 8) insieme ai vv. 2 e 9, anch'essi isoritmici (146810), fra i cinque *a maggiore* non ambigui. Gli accenti armonizzano un ritmo rallentato: la densità varia fra quattro (vv. 1, 3, 7, 10, 11 e 13) e cinque (vv. 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12 e 14) comprendendo spesso la 1<sup>a</sup> sede (vv. 1-3, 9, 10 e 12); l'unica ribattuta (9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, al v. 14) determina un cozzo prima della distensione nelle due sillabe finali di *iridi*.

Metro e sintassi sostanzialmente si corrispondono, come segnala la punteggiatura assai frequente a fine verso.

15.1.b. Basi nella ricerca di allitterazioni sono dei lemmi fondamentali per la comprensione del testo: *veti*, *iridi*, *terre* e

<sup>1</sup> Cfr. F.A. LEONI, P. MATURI, *op. cit.*, pp. 45-51.

<sup>2</sup> Cfr. M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 165. La studiosa osserva: «Sempre nelle quartine la costanza del timbro vocalico in /o/ (con *pendant* in D nelle terzine) e la traccia ininterrotta della /r/, con in sovrappiù lo scambio di due consonanti coimplicate per opposizione fonologica».

<sup>3</sup> Cfr. son. LXXVI, 10:14; canz. CXIX, 13:15; canz. CXXVII, 101:104.

<sup>4</sup> Cfr. canz. CXXXV, 41:42.

*piombo*. VETI: le riprese foniche investono di più le strofe centrali, con congiunzioni anche di quattro, p.e. in TETrE, VETaIa e VETusTa (vv. 8, 10 e 12). IRIDI: attestazioni più fitte nella fronte, pur accogliendo la sirma la parola-base (v. 14) e l'inclusiva vIRIDI (v. 9); altre riprese rilevanti sono di tre lettere, p.e. in toRpO RI e pROpRIO (vv. 1 e 4), e quattro, in RaDIcI (vv. 1, 2, 7 e 9). TERRE: si citano i ritorni in TREgua (v. 3), EsTiRpO e insoRgERE (vv. 10 e 14); TETRE (vv. 8 e 9). PIOMBO: suoni abbastanza disseminati hanno più rilievo nella prima strofa (esente solo *tregua*); diffuse le riprese di tre fonemi, p.e. in MOtO, OMBre (vv. 2 e 6), POI e sPIO (vv. 11 e 14); rappresentate quelle con quattro, in tOrPORI, PrOPrIO (vv. 1, 4-5) e IMPaludO (v. 11).

Le rime interne sono quasi tutte iterazione di lemmi: 2 di PROPRIO (vv. 4 e 5) con anteposizione a SENSO; 3 di TERRE (vv. 7 e 9); 3 di RADICI (vv. 1, 2 e 9); l'unico caso di URTO (v. 2) richiama quasi perfettamente la rima A. Assonanti con A, B, D, le 6 riprese O-O spingono il loro effetto dal v. 2 al v. 14: mOtO e piOmBO (vv. 2 e 14); sfOrzO, prOpriO e tOrnO (vv. 3, 4-5 e 8) condividono con A anche /r/. Prima delle 9 attestazioni di E-E, insEguE (v. 3) preannuncia il fitto intreccio centrale e plurimo in qualche endecasillabo: sElvE etErnE cEdE (v. 6); tErrE e tErrE, tEtrE (vv. 7 e 8); tErrE (v. 9); sEcchE (v. 12). I 3 casi di A-I si limitano alla prima strofa: quAlI, stAsI e stAcchI (vv. 1 e 4). Infine, 4 casi di A-E: quAntE, piAntE (v. 8), AsmE e sAnguE (vv. 11 e 12).

Dodici vocali toniche /o-u/ in rima sono "scure"<sup>5</sup>, come le 14 che, con ictus interno ai versi, vanno da *torpori* (v. 1) a *piombo* e *insorgere* (v. 14), sorvolando soltanto il v. 8.

15.1.c. Il sonetto XIV contiene 24 nessi EL (due con tre vocali ai vv. 3 e 11, *tregua E Insegue* e *menO E In*); le undici occorrenze dei fonemi /e-i/, combinati o ripetuti, provano l'influenza delle vocali di *veti* e *iridi*. I nessi IL formano un elenco di 15

<sup>5</sup> «Le vocali "chiare" sono associate alla luce e alla gioia, le "scure" all'oscurità, alla tristezza e alla morte»: I. FÓNAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, cit., p. 57.

contiguità (*vetaia* con tre fonemi, al v. 10) dalle quali emerge la giuntura *-ua-* in quattro iterazioni anticipate dalle velari /q/ o /g/ e anche i cinque casi di *-io-/-oi-*, due dei quali, in *proprio* iterato, si riferiscono all'io e alla sua azione; stesse vocali in uno dei 3 incontri EV, *mortO*, / *Il proprio* (vv. 4-5).

Ai vv. 8, 12 e 14, si contano due EL e due IL.

15.1.d. I fonemi vocalici, nel sonetto XIV, sono disposti in modo tale che le figure della ricorsività coinvolgono da un minimo di sei suoni (v. 2) alla totalità nell'endecasillabo incipitario. I vv. 7, 9 e 13 ne associano dieci; i vv. 4 e 5 nove.

Esempi.

pigre radici in urto, in moto sordo,  
 I e a I i U i O o O o  
 . . ^ ^ ^ ^

v. 2: iterazione semplice.

per stasi e stacchi il proprio senso morto,  
 e A e A i O o E o O o  
 : / : / \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_

v. 4: iterazione sintagmatica bifonica bimembre; parallelismo ravvicinato.

il proprio vivo senso che arde assorto  
 i O o I o E o A a O o  
 x / / ^ ^

v. 5: specularità continua più iterazione semplice bimembre.

con che radici terre e terre mordo  
 o e a I i E e E e O o  
 \_\_\_\_\_ . . : : : \_\_\_\_\_

v. 7: specularità polarizzata e iterazione semplice bimembre.

Terre e radici plumbee faccio viridi,  
 E e a I i U e A o I i i  
 \_\_\_\_\_ . . \_\_\_\_\_ . . .

v. 9: parallelismo allontanato più iterazione isofonica.

vetusta talpa grufolo, sconvolgo,  
 e U a A a U o o o O o o  
 ———— x ———— ^ ^ ^ ^ ^

v. 13: specularità continua più iterazione isofonica.

Quali torpori di radici porto,  
 A i o O i i a I i O o  
 ————> ————> <————— <—————

v. 1: duplice specularità discontinua.

15.2.a. Il punto fermo separa fronte e sirma e chiude anche il sonetto; non c'è, invece, divisione interstrofica netta: una virgola e un punto e virgola fra le quartine e le terzine. Pause intersversali: due virgole fra gruppi sintagmatici, un punto e virgola a confine di proposizioni (vv. 1, 2 e 6); virgole, più il punto e virgola al v. 12, che staccano frasi (vv. 9, 10 e 13). La virgola in punta del v. 13 è seguita da *e*, da cui si ha uno sdoppiamento informativo. All'interno (vv. 2, 12 e 13) ricorrono solo virgole.

Sostenere che l'incipit sintattico del sonetto XIV è formato da un'enunciazione dichiarativa<sup>6</sup> non esclude la «prolessi neoclassica del complemento al v. 6»<sup>7</sup>: la prima tesi riguarda la struttura dei periodi, la seconda l'ordine dei sintagmi. Il v. 1 è il nucleo della sovraordinata rispetto alla relativa esplicita con coordinata (vv. 3-5), reggente a sua volta di una relativa esplicita di secondo grado seguita da una coordinata; i vv. 7 e 8 contengono due frasi semplici: un'enunciazione dichiarativa e la coordinata avversativa. I vv. 9-13 sono formati da sei frasi semplici, metà delle quali con accumulo verbale; nel v. 14 si sviluppa un periodo dalla cui sovraordinata dipende una relativa con verbo all'infinito.

Il contesto commentativo è reso omogeneo dal presente indicativo che attraversa l'intero sonetto con forte densità, più accentuata nella sirma, che accoglie dieci dei diciassette verbi.

<sup>6</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., pp. 134-135.

<sup>7</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1598.

15.2.b. *Unificatori frontali*. I *torpori di radici* (v. 1) sono i medesimi di *pigre radici* (v. 2), dalla cui azione ripresa al v. 7 dipende il risultato: *quante tetre piante* (v. 8) prive di vitalità. Qualità e quantità connettono radici torpide e piante asfittiche.

*Unificatori centrali*. Le *radici* dell'io soggetto – da cui le *tetre piante* – che affondano in *terre e terre* (v. 7) si legano a *terre e radici* (v. 9); *plumbee* ripete il concetto di *tetre*, di cui *viridi* (v. 9) trasforma il colore e l'essenza.

*Connettori incipitari*. L'affinità di *torpori di radici*, *pigre radici*, *terre e radici plumbee* (vv. 1-2 e 9) conosce una svolta attiva (*faccio*) per la realizzazione di *viridi*.

*Connettori circolari*. Il nesso rintracciabile nella pesantezza e immobilità (*torpori di radici porto* e *pigre* da una parte, *piombo* dall'altra, anticipato dallo *sconvolgimento* della *talpa* al v. 13) è sostituito per antitesi da *mille iridi*. Ciò implica un passaggio di percezione: dal tatto, pertinente al torpore e al piombo (caratterizzato anche dal colore), alla vista, cui rimandano i colori dell'arcobaleno, con il connotato di vivacità-vitalità.

La ripetitività di alcune voci non produce una grande varietà di nessi ma il loro ispessimento crescente, con il coinvolgimento insistito dei medesimi lemmi o di parole di significato contiguo, da cui un'energica forzatura dello stacco tra fronte e sirma.

15.3.a. L'aggettivo pronominale e ambiguo *quali* con cui esordisce il sonetto (però «il poeta qui non si pone una domanda, ma impianta una indagine») <sup>8</sup> apre il discorso anche sugli aggettivi qualificativi straordinariamente numerosi. Le attestazioni sono fitte nelle quartine, otto su undici, mentre sporadiche nelle terzine, che fra i rimanti accolgono soltanto *viridi*, semanticamente contrapposto all'interno *plumbee*, entrambi concordati con *terre e radici*. In sede di rima la fronte, invece, colloca la metà dei determinanti aggettivali, in versi contigui (2-5), in relazione con le *radici* dell'"io": *sordo-ingordo* e *morto-assorto*. All'"io" è attribuito in modo esplicito *vetusta*, concordato con

<sup>8</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 134.

*talpa*. Fra le restanti qualificazioni – *pigre, vivo*, accompagnato (come *morto* al verso precedente) dal possessivo *proprio, eterne*, collegato a *ombre e selve* – si legge un processo, un'evoluzione graduale di opposizione semantica a *morto*. Tuttavia, l'ultimo aggettivo dell'ottava, *tetre*, riprende, con la percezione delle *piante* affidata alla vista, la negatività di *pigre e sordo*. La posizione prolettica marca *pigre, tetre e vetusta*.

I nomi sono rappresentati da sensazioni psico-corporee – *torpori, senso* (vv. 4 e 5), *aborto* (v. 8), *asme* (v. 11), *secche* (v. 12) – associate ad elementi vegetali del bosco (*radici, ombre e selve, piante e terre*) ed animali, come la *talpa*. Gli articoli accompagnano i sostantivi soltanto in *il proprio senso morto, / il proprio vivo senso*; le uniche attestazioni con preposizioni sono *al bordo* (v. 6) e *nel piombo* (v. 14). Stilema diffuso nei sonetti di Zanzotto, meno comune è l'uso del possessivo senza articolo, come in *mie asme*<sup>9</sup>.

I verbi, al presente indicativo salvo *insorgere* (v. 14), sono quasi sempre di prima persona, mai espressa né posta in correlazione con un "tu". Essi significano per lo più azione o movimento, come *porto* (v. 1), *mordo* (v. 7) e *sconvolgo* (v. 13); talora anche stato (*impaludo*, v. 11; *sto*, v. 12). Le quattro voci alla terza persona (*non ha tregua e insegue, arde e cede*, vv. 2 e 5) sono legate all'"io", delle cui radici i soggetti, sostituiti dal pronome relativo, indicano *sforzo o senso*.

Meritano un rilievo i connettivi agli incipit dei vv. 8, 11 e 12: *ma* oppone l'insuccesso, l'*aborto*, ai tentativi vitalizzanti contenuti nei versi precedenti; l'avverbio *poi* introduce l'impossibilità del mutamento (*vengo meno*) di colore e sostanza delle *radici* (da *plumbee* a *viridi*); la scelta degli avverbi *qua e là*, rispetto agli omologhi "qui" e "lì", indica estensivamente, fra vicino e lontano, un luogo o «piuttosto un luogo come area, senza una determinazione precisa»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 132: «L'omissione dell'articolo era diffusa nella prosa toscana antica più familiare [...]. Come in tanti altri casi, la poesia custodisce sotto una campana di vetro un costruito uscito dall'uso comune». Cfr. *Infra*, par. 16.3.a e nota n. 5.

<sup>10</sup> ID., *Grammatica italiana*, cit., p. 501.

15.3.b. Dall'insieme del lessico si evince la costituzione con la maggior parte dei lemmi di campi semantici per opposizione, inclusi in quello del bosco: vita vs morte, staticità vs movimento, piattezza e grigiore vs spettro di colori, chiusura vs apertura. Fra *radici*, *ombre* e *piante*, infatti, sono disposte le seguenti parole: *vivo* e *morto*, *stasi* e *stacchi*, *plumbee* e *viridi*, *piombo* e *iridi*, *veti* ed *estirpo* e *tolgo*. Le descrizioni avvengono spesso secondo la percezione visiva, ovvia nelle colorazioni e in *spio*, ma anche secondo quella gustativa (*ingordo*, v. 3, e *mordo*, v. 7), uditiva, attestata da *moto sordo* (v. 2), tattile in *secche* e *trassudo* (v. 12); inoltre, le sensazioni indefinite esemplificate in 15.3.a.

Molti lemmi appartenenti al registro alto affiancano parole comuni, per lo più indicative dello spazio naturale: p.e. *terre*, *bosco*, *piante* e *radici*, cui si connette il ricercato *estirpo*. Dei numerosi altri, *torpore* e *pigre* attestano categorie grammaticali diverse nello stesso campo semantico; un caso analogo si verifica nella scelta di aggettivi e sostantivi di colore, *tetre*, *plumbee*, *iridi* (parola che «comprende sia il significato di “arcobaleno” che quello oculistico»<sup>11</sup>) e *viridi*, che attesta anche arcaismo; rappresentativi dell'elaborazione dei concetti di movimento/immobilità sono *moto*, *impaludo* e *insorgere*.

Occorrono come voci del codice più prettamente poetico-letterario i lemmi *assorto* (v. 5) e *vetusta*; manifestazioni dei vocabolari specifici di alcune discipline tecnico-scientifiche, invece, si rintracciano un po' per tutto il sonetto: *tregua* (v. 3) e *veti* (v. 10) pertinenti al diritto; alcuni termini della medicina, come *stasi*, *aborto* e *asme* (vv. 4, 8 e 11); *piombo* come elemento chimico. Nel pluralismo linguistico che Zanzotto predilige si inserisce il neologismo *vetaia* (v. 10) formato «magari per analogia istantanea»<sup>12</sup> ispirata da *veti*.

15.4. Il primo artificio retorico in incipit è la ripresa di *quali* dalla clausola di XIII, dove il lemma è interrogativo; si istituì

<sup>11</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 143.

<sup>12</sup> Ivi, p. 159.

sce, in ogni caso, un rapporto di *coblas capfinidas*<sup>13</sup>. La seconda osservazione riguarda la paronomasia che si stabilisce facilmente fra i bisillabi rimanti, *porto-morto*, *sordo-mordo-bordo*, cui si aggiunge, in un incrocio fra A e B, il nesso *morto-mordo*; e in modo più ricercato fra *assorto* e *aborto*. Questo sistema potenza, nella funzione verticale della rima, il secondo elemento del rapporto di reciproca «opposizione semantica e similarità fonica»<sup>14</sup>. Effetto paronomastico si produce anche con *terre* e *tetre*, fra cui passa il filo delle rime interne *selve eterne cedere-terre* e *terre-tetre-terre* (vv. 6-9). L'iterazione di lemmi svolge un ruolo semantico notevole con le quattro prove di *radici* che legano le prime tre strofe; poi *sensò* insieme a *proprio* e *terre*; infine, il ritorno di *veti* con *vetaia* e di *plumbee* con *piombo*.

Risalta, nella sintassi, il procedimento duplicativo cui Zanzotto ricorre per sindesi o per asindeto con i nomi e con i verbi: *per stasi e stacchi*, *d'ombre e selve eterne*, *terre e terre*, *terre e radici* e *in urto*, *in moto sordo*; passando ai verbi, *non ha tregua e insegue*, *estirpo e tolgo*, *sto e trasudo*; infine, *grufolo*, *sconvolgo*. Fra i secondi emistichi dei vv. 2 e 13 si stabilisce una sorta di parallelismo asindetico fra una parte nominale e un'altra verbale; fra i primi, si crea un nesso di categorie grammaticali: a *pigre radici* corrisponde *vetusta talpa*, formati entrambi da aggettivo e nome con riferimento alla sotterraneità. La marcatura si triplica in *il proprio senso morto*, / *il proprio vivo senso*: nella ripresa tra fine verso e inizio del successivo funziona l'anadiplosi; l'inversione nei due segmenti fra aggettivo e nome è chiasmatica; l'antitesi lega i concetti di *morto* e *vivo*. Accorgimenti sintattici sono anche le dislocazioni: spostamento a sinistra di *quali torpori* rispetto a *porto*; anteposizione con focalizzazione del determinante in *d'ombre e selve eterne*; effetto analogo con *terre e terre*, *terre e radici plumbee* e *veti nella vetaia*, sintagmi preposti ai rispettivi predicati.

<sup>13</sup> «— *Coblas capfinidas*. Una o più parole (anche con piccole variazioni) dell'ultimo verso di una stanza vengono riprese nel primo verso della stanza seguente»: G. LAVEZZI, *op. cit.*, p. 136.

<sup>14</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 166.



La costruzione antitetica accennata poco sopra si articola in prosecuzione-rovesciamento: si costituisce la catena *morto vs vivo vs aborto* (vv. 4, 5, 8), in cui il primo e l'ultimo anello stringono il centrale; si aggiungono strutture simili con *plumbee-viridi* e *piombo-iridi*. Con *iridi* funziona un'altra figura di senso: «la progressione “talpa- spio-iridi” è anche un cortocircuito ossimorico»<sup>15</sup>, non soltanto per la polisemia di *iridi* ma anche e soprattutto per l'associazione di tipo metaforico diffusa a livello popolare (“essere una talpa” o “cieco come una talpa”) fra la cecità e il mammifero a vita ipogea, per il quale l'uso degli occhi potrebbe essere perfino inutile nell'oscurità del sottosuolo e delle sue gallerie. Infine, *talpa* predicativo di io e *grufolo* sono metafore zoomorfe; *iridi*, determinato da *mille* con valore indefinito, è implicato in un'iperbole che esalta l'importanza della scala dei colori e della capacità percettiva degli occhi: occhi intesi come organo della vista o come strumento della visione intellettuale?

15.5. Il primo lemma della coppia-sommario nel titolo avverte che l'argomento riguarda formule di divieto, concernenti il codice. Zanzotto, parlando della vita del bosco e dell'io nel bosco, si riferisce anche alla poesia e al farsi della poesia; dunque, le *radici* del bosco, delle piante e dell'io equivalgono ai fondamenti del codice linguistico e della poesia della tradizione, rispetto cui non ci può essere *stasi*. Occorre, invece, mettere in *moto* le radici *pigre* con *stacchi*, perché germogli da esse, *arda*, il *vivo senso*, nonostante il rischio di un *aborto* dell'io.

L'intento è rendere le radici, da morte o quasi, *viridi* con il taglio dei *veti nella vetaia*. Questo a volte sembra riuscire come per l'innesto di nuova linfa, ma altre volte giungere all'obiettivo è talmente faticoso che si produce il blocco dell'io (*impaludo*) nelle sue *asme*, nelle *secche*. L'io-poesia-sonetto usa tutte le energie di *talpa* che scava e di maiale-cinghiale che *grufolo* richiama, perché dal *piombo-pesantezza-morte* possano *insorgere*

<sup>15</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 143.

*mille iridi*, la rinascita; però la resistenza alla morte o al decadimento finisce in un'illusione: «la colorazione a iride è un fenomeno chimico endogeno del piombo stesso»<sup>16</sup>. Poiché «il percorso, le difficoltà, gli sforzi, gli estirpamenti e le rivitalizzazioni di cui qui si parla sarebbero da connettersi all'operazione in atto nella lingua del minicanzoniere»<sup>17</sup>, l'illusione non è forse riferibile anche all'essere e al divenire della poesia?

15.6. Il sonetto XIV associa nel titolo due concetti attinenti da un lato alla chiusura e rigidità dei *veti*, dall'altro all'espansione, penetrazione e varietà dei colori rappresentati da *iridi*, le cui tre /i/ sono una garanzia di luminosità. La vocale "luminosa" si distingue da tutte le altre delle rime A, B, D, E, armonizzate dalla presenza di /o/ costante come atona e ampiamente predominante come tonica, essendo sostituita da /u/ soltanto in E. Il lemma *iridi* è impiegato anche a chiusura del componimento, il cui ultimo verso è sdrucchiolo, come il v. 9 che utilizza il rimante *viridi*: unica vocale, la /i/ anche in questo caso. I vv. 9 e 14, entrambi con rima C inclusiva, formano la cornice fonica della sirma, e anche semantica per il nesso dei colori. Fra i rimanti della fronte, invece, alcuni testimoniano il prelievo dall'ipotesto petrarchesco.

Il ritmo del sonetto (con moduli accentuativi a quattro/cinque arsi sia nel tipo *a maggiore* sia nell'*a minore*) ha un andamento lento in modo abbastanza omogeneo; gli elementi distintivi sono dati dai sei ictus di 1<sup>a</sup> e dal contraccanto in 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> con sinalefe (v. 14).

La trama delle allitterazioni che concorrono a cadenzare il testo è fatta dai fonemi di lemmi semanticamente rilevanti e con qualche suono in comune: la ricerca è basata su VETI, IRIDI, TERRE e PIOMBO. Ne risultano concentrazioni, in qualche sezione del sonetto, che determinano marcature importanti: in una si legano fonemi di *terre* e *piombo*, TORPORI-PORTO al v. 1 (la seconda parola è compresa nella prima), che propone un av-

<sup>16</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 136.

<sup>17</sup> *Ibid.*

vio di durezza e pesantezza, anticipando quella del *piombo* e del suo colore; nel senso prospettato agiscono PrOPrIO, OMBre, POI e IMPaludO, sPIO nel PIOMBO.

I nessi fonici delle rime interne, per lo più identiche, e delle assonanze incentivano l'effetto delle rime esterne (O-O insiste sulle vocali di A, B, D); oppure creano nuclei in controcanto: A-E, A-I, E-E, il quale dall'interno della seconda strofa si pone in concorrenza (con fitte attestazioni ai vv. 5-7: *selve eterne, terre e terre, tetre*) con le rime A e B.

Infine, le figure con le vocali. Fra i vari tipi di incontri è più marcato il nesso interlessematico /e-i/, sul quale pesa l'influenza esercitata dai lemmi in sommario, confermata in parte dalle sequenze vocaliche di alcuni endecasillabi: vv. 6, 7, 9, 10 e 14.

I *veti*, attribuibili a *torpori di radici e pigre radici*, ne sanciscono la morte (*il proprio senso morto*), pesantezza e oscurità connesse allo stare sotto terra e al *piombo*, che con *plumbee* lega gli incipit di fronte e sirma, ma sembra anche consentire *il proprio senso vivo* con l'azione *faccio viridi*. Le *radici* del bosco, delle piante, ma anche dell'uomo, della cultura e della tradizione poetica, del codice della poesia con le loro regole stringono e soffocano. Da ciò lo *sforzo* (v. 3) di superare il *bordo*: da un lato, le *ombre* («come memoria», osserva Tassoni<sup>18</sup>) impongono la legge dei morti; dall'altro, le *selve* si ergono *eternamente* formate di *tetre piante*, nella loro *stasi* e quasi pietrificazione, nonostante la ricerca di cambiamento fatta con i denti (*mordo*). In ogni caso, l'ardore del *vivo senso* deborda, «lo sguardo [...] viola il limitare delle tenebre»<sup>19</sup>.

Il rinnovamento e la rivitalizzazione espressi con *viridi* non sembrano stabili perché frutto di fatica estenuante a tal punto da far venire *meno* le forze e la capacità di respirazione regolare. L'«io», ammettendo *in mie asme impaludo*, riconosce l'effetto precario di *veti nella vetaia estirpo* e la ripresa dell'invischiamento nella stagnazione (*per secche sto*). Gli sfor-

<sup>18</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 135.

<sup>19</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 133.

zi, tuttavia, conoscono alterne vicende *qua e là*, dovunque si svolga il lavoro di scavo con cui l'animale ibrido, rappresentato da una *talpa* che *grufola*<sup>20</sup> e sommuove la terra, s'illude che *mille iridi* subentrino al *piombo* o ne scaturiscano, con il sostegno dell'esperienza che *vetusta* implica e di una probabile scaltrezza ingenita o acquisita<sup>21</sup>. *Spio* trasmette senso di grande ansia, attenzione vigile e forte interesse verso l'oggetto di indagine; un'attenzione da concentrare e acuire di fronte a difficoltà oggettive e impedimenti di carattere soggettivo, come l'età cui *vetusta* allude e il deficit di visione connesso con *talpa*<sup>22</sup>. Tuttavia, l'atto dello spiare sembra concludersi, rispetto al sonetto XII, «questa volta con risultati positivi»<sup>23</sup>.

Sul piano metapoetico, cui Zanzotto molto spesso allude, i risultati si possono interpretare come conferma della dichiarazione sulla poesia: «Continua a puntare sulla vita, per quanto enigmatica essa sia», anche qualora «sembri aver perduto essa stessa ogni senso»<sup>24</sup>. La vita e i colori della poesia sono dati da scelte di contenuto e dalla ricerca continua di soluzioni formali, fra cui il plurilinguismo, che combina voci arcaiche come *vetusta*, termini scientifici come *asme* e neologismi come *vetaia*.

Dunque, la ricerca: instancabile e a tutti i livelli. Nel sonetto XIV, rispetto a *rasoterra e rasoombra* della poesia precedente, c'è un passaggio al procedimento verticale verso l'ipogeo delle *radici*, che approda ad un risultato almeno in apparenza positivo, mentre in XII.5 *spīarti giammai valse* trova conferma nell'explicitario *mai-sembiante*. L'indagine è condotta con la percezione visiva e con altri strumenti: funzionali gli occhi ma anche bocca e denti in particolar modo, i cui richiami, *mordo*

<sup>20</sup> Il verbo "grufolare", connesso a *pueri feri* che allo stadio animale *smusano annusano grufolano*, è usato in SFS, p. 367 e Note, p. 374.

<sup>21</sup> Un accenno alla scaltrezza, «La "taupe" n'est iormais loin du "renard"», in P. DI MEO, *Cercle, vacuum, très riche nihil*, «Critique», XXXVII, tomo XL, 447-448, agosto-settembre 1984, p. 652.

<sup>22</sup> Cfr. LB, *In una storia idiota di vampiri*, p. 302: la stessa allusione si ricava dall'accostamento *obiettivo/velato, occhio di talpa*.

<sup>23</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 136.

<sup>24</sup> C. MAZZACURATI, M. PAOLINI (a cura di), *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 2001, p. 56.

(XIV.7), *grifi, fauci e denti* (I.1, 13, 14), in II sono più numerosi e vanno dalle iterazioni di *denti* (anche in inclusione) a *masticazioni* (v. 4), *bocca o zanna* (v. 9), *segni-morsi, protesi* (v. 11) e *pasto reo* (v. 12); in IV, ad *appetiti* seguono *catene alimentari* (vv. 8 e 9), *mandibole* e *salivati stimoli* (vv. 10 e 11); in V.14 il riferimento è *ora si mangia*.

Per altri elementi intertestuali, si segnala la ricorrenza dell'opposizione staticità/movimento-cambiamento di XIV.4: concentrata in *stasi tra nulla e quasi, imprese lente o/ più rapide* (III.5-6), ritorna con *vige e stacca e scavalca* (IX.1, 2), con l'allusione a un passaggio oltre; in V.9-10, 12, presupposta la staticità, si rappresenta il passaggio in atto con *rompo/ all'aldilà e nell'alto aldilà*; in VIII.9 *o permanere al limite* richiama l'evoluzione espressa in XIV.6 con *cede al bordo*.

Un forte legame intreccia sonetto XIV a (*Ligonàs*). Infatti, a *insegue ingordo* (XIV.3) corrisponde *voglie di inseguimenti*; a *il proprio senso morto, il proprio vivo senso che [...] cede al bordo* (XIV.4-6) si richiamano i versi *nel lontanissimo/ di un centro senza senso, in un dove/ eccentrico nel suo stare*; inoltre, *e spio nel piombo insorgere mille iridi* (XIV.14) diviene *Luce raggiunta infine, raggiungibile in/ ogni sua più riposta volontà*, con l'apparenza di un miglioramento, presto ridimensionato da *Eppure è come priva di consistenze*<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Svr, (*Ligonàs*) (III), pp. 17-18.



16. *POSTILLA (Sonetto infamia e mandala)*  
a F. Fortini

16.1.a. Lo schema ABBA ABBA CDE CDE è ancora petrarchesco-lentiniano: rime «ripetute nelle terzine», come in *PREMESSA*, II, III, VII, mentre lo sono «in ordine inverso in X e XIV»<sup>1</sup>. Tre parole in rima A, *paese: intese: contese*, si trovano nel sonetto XCII del *RVF*; per B, invece, si trova una maggiore concentrazione, *vista: lista: acquista*, in *Par. XIV*, 113:115:117. Tutte le rime sono piane, alcune tecnicamente caratterizzate: «La rima 5:8 è ricca; le rime 2:6 + 10:13 formano coppie minime; al v. 9 la parola-rima è equivocamente ripresa in epanadiplosi; la parola-rima di 11 è derivativa rispetto a *fatto*, nel corpo del verso»<sup>2</sup>. Fra le vocali toniche, /a/, persistente nella sirma, acquista prominenza semantica nella catena *falso: misfatto: avvalso: accatto, padre: ladre*; fra le consonanti (due diverse o geminate in B, C, D, E) ha più rilievo /s/, sola o spesso unita ad altro fonema, in A, B, C.

Gli endecasillabi 1, 2, 6 e 9 hanno moduli *a minore*; la compresenza di ictus di 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>/8<sup>a</sup> in numerosi versi (3, 5, 7, 11, 13 e 14) richiede uno studio dell'ordine sintattico e delle possibili esecuzioni. Sulla base di ciò, si propone la lettura *a maggiore* dei vv. 3 e 5 isoritmici, mentre *a minore* degli altri, con incertezza per il v. 14: ma è opportuno intervenire sull'espressione unitaria *di frusto in frusto*? Le sequenze accentuative vanno da quattro battute (in sei versi) a cinque, determinando una generale lentezza di ritmo. Quasi la metà degli endecasillabi esibisce ictus di 1<sup>a</sup>, vv. 1, 3, 5, 8-9, e 14, sul lemma sdruciolato *mandala*. Una sola attestazione invece di contraccanto, di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> (v. 9).

Dal confronto fra metro e sintassi, emergono enjambement con il pronome relativo separato dall'antecedente: *paese/ che a zero smotta* (vv. 1-2) e *lista/ che quanto in falso* (vv. 6-7).

<sup>1</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 155 e nota n. 67.

<sup>2</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 145.

16.1.b. *Infamia e mandala*, che improntano *POSTILLA* già dal titolo, e l'ultimo lemma, *accatto*, sono alla base della ricerca di allitterazioni. La disseminazione di *INFAMIA* tralascia le parole piene *zero*, *contese* e *vero*; ma molte sono costituite da un numero elevato di suoi fonemi: quattro, p.e., in *INtrIstA* (v. 7) e *MIsFAtto* (v. 11); cinque in *s'INTIgNA* (v. 7) e *MANdAlA* (v. 14); sei in *INFAMI* (v. 13); sette in *INFINItA* (v. 6). Al tessuto fonico di *infamia* contribuiscono le ricorrenze della fricativa sonora /v/ spesso unita ad /a/, come dimostrano *VANNo* (v. 5) e *AVVAIso* (v. 12); d'altra parte, entrambe le fricative, anche considerate a sé, formano un importante bagaglio sonoro con le loro 21 attestazioni. La diffusione più cospicua dei semi di *MANDALA* si trova in *soMMA Di soMMi D'irreALtÀ, pAese* (v. 1) e in *Di te soNetto, righe iNfAMi e LADre* (v. 13), che ne accoglie tutti i suoni. Da *ACCATTO*, con la forza delle occlusive sorde, "dure", [c-k] e [t], molti i casi con quattro fonemi, p.e., *smOTTA, TAnTO, AnCOra* (vv. 2, 9 e 12); *ACCAICO* (v. 11) ne ha sei.

Identiche all'esterna del v. 9 e concordanti con C sono le 4 rime interne di *FALSO* (con quella al v. 9 si attua una polarizzazione); *fATTO* (v. 11) coinvolge la rima E. Le vocali A-O tornano 7 volte (a parte *falso*) nelle strofe centrali (vv. 5, 7, 9 e 11), intrecciate con C ed E, oltre che con le rime interne; dell'assonanza O-A, speculare alla precedente, si hanno tre prove nella quartina incipitaria, una nella terzina explicitaria: *sOmmA* (v. 1), *smOttA* (v. 2), *infOrcA* (v. 4) e *ancOrA* (v. 12). Le 4 attestazioni di I-A, legate alla rima B, la rafforzano nella seconda quartina con *infinItA, s'intIgnA* e *vIA guIzza* (vv. 6, 7 e 8); autonomi i 3 casi di O-E – *nOzzE, clOnE, peggiOrE* – che però stringono gli endecasillabi centrali (vv. 8, 9 e 10).

16.1.c. Gli incontri vocalici EL ammontano a 26 (cinque con tre vocali, p.e. in *s'intignA E Intrista*, v. 7), in cui compare quindici volte /a/, combinata con le altre vocali tranne /u/ e costituendo indizi sparsi del richiamo al *mandala* con la sua unica vocale. I nessi IL sono la metà degli esterni; spiccano quelli nel-



le quattro voci pronominali, p.e. *tue*, e *io*, usata, oltre che per motivi espressivo-tematici, per la «sua natura di lessema-dittongo puro»<sup>3</sup>; per quantità, invece, dominano i sette casi con /u/, di cui cinque posposti a consonanti velari. Gli incontri EV sono *falsO*,/ *Od aborto* e *padrE*,/ *Accalco* (vv. 9-10; 10-11)

Il numero massimo di incontri, due EL più due IL, avviene ai vv. 3, 7, 8; e al v. 4, dove risultano tre EL e un IL.

16.1.d. Ai vv. 9 e 10 è attestato il numero più ridotto, sei, di vocali implicate in figure. I vv. 6, 8 e 14 esibiscono dieci fonemi variamente organizzati; al v. 11, tutte le vocali metriche formano sequenze con /a-o/ ed /e-i/, le medesime vocali che in ordine diverso sono utilizzate nel pur sempre affollato v. 8.

Esempi.

Falso pur io, clone di tanto falso,  
 A o u I O e i A o A o  
 / ^ / ^ / ^ / ^

v. 9: iterazione sintagmatica polarizzata.

od aborto, e peggiore in ciò del padre,  
 o a O e e O i O e A e  
 ————— x ————— ←

v. 10: specularità continua e specularità discontinua.

ma in sì variata ed infinita lista  
 i I a A e i i I a I a  
 . . / / . . / . /

v. 6: iterazione semplice isofonica bimembre, iterazione sintagmatica bifonica bimembre.

là col vero via guizza a nozze e intese.  
 A o E o i I a O e E e  
 . . : :

v. 8: parallelismo allontanato più iterazione semplice bimembre.

<sup>3</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 117.

mandala in cui di frusto in frusto accatto.

A a i U i U i U a A o  
/ / . ~ . ~ / /

v. 14: iterazione isofonica; iterazione sintagmatica bifonica trimembre.

accalco detti in fatto ovver misfatto:

a A o E i A o E i A o

v. 11: parallelismo polarizzato e allontanato più parallelismo allontanato.

16.2.a. Il punto fermo chiude i blocchi della fronte e della sirma; la struttura, pertanto, è propria di una «sintassi che tende a rispettare le partizioni strofiche (magari attraverso un'attenta distribuzione delle anafore e dei parallelismi, e comunque delle congiunzioni e degli snodi del discorso)»<sup>4</sup>. Fra le strofe, la virgola, che separa anche due frasi, e i due punti che anticipano l'esplicazione conclusiva. Nella fronte l'unico segno intersversale è la virgola al v. 5; più punteggiata la sestina con le virgole (vv. 9, 10 e 12) e la lineetta (v. 13) che mette in risalto il concetto-chiave ripreso dal titolo. La virgola, unico elemento intraversale, occorre sei volte, mai nella seconda quartina, che ospita i vv. 6 e 7, privi di qualsiasi demarcazione come il v. 2. A due attestazioni della virgola, una inter- e l'altra intraversale (vv. 9 e 10) seguite prima da *e* poi da *od*, si attribuisce l'effetto di plurifocalizzazione informativa.

Quanto alla struttura dei periodi, nella sovraordinata del primo (vv. 1-5) si incassano una relativa esplicita con coordinata, e le dipendenti di secondo grado, una consecutiva esplicita e la sua coordinata con accumulo verbale; l'altro periodo della fronte ha la principale nominale, reggente della relativa esplicita in cui se ne incastra una di secondo grado con accumulo verbale. La prima terzina è formata da una frase semplice; la successiva consta di una frase semplice e di una parentetica con so-

<sup>4</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 155.

vraordinata nominale da cui dipende una proposizione relativa esplicita.

L'omogeneità dell'assetto temporale è interrotta dal passato prossimo *mi sono avvalso* (v. 12), che mantiene legami con il presente quindi con i dieci verbi che lo precedono e con l'unico che lo segue; tuttavia, l'elemento di narratività determina una transizione eterogenea.

16.2.b. *Unificatori frontali*. Il v. 1 introduce con *somma di sommi d'irrealtà* il tema della falsità/verità, esibendo un lemma dotato di connotazione negativa (l'illusorietà), che si esplicita meglio con l'insistenza nei versi successivi. Spicca la parola *falso* (v. 7), sebbene la sua antinomia e incompatibilità con il *vero* (v. 8) sembrano superate: tra le due facce della realtà si creano *nozze e intese*, ossia la confusione, una *somma* che l'eterogeneità degli addendi dovrebbe rendere impraticabile.

*Unificatori centrali*. L'impossibilità di distinguere si estende all'impossibilità di distinguersi. Il falso coniugato con il vero qualifica anche "io": il *falso-vero* appartiene alla sua condizione di essere che riproduce o in cui si riproduce la falsità della realtà che lo circonda. L'io testuale, infatti, è contenuto fra i due *falso* situati ai poli del v. 9.

*Connettori incipitari*. Gli incipit di fronte e sirma impiegano lessico iperbolico e duplicazione: *Somma di sommi*; la ripresa, connessa a *clone*, di *falso* (v. 9). Con l'ultimo lemma ritorna semanticamente l'*irrealtà*; sono coesive anche la falsità del "tu" implicito alla prima quartina e la falsità di *io* esplicito al v. 9.

*Connettori circolari*. Un contrasto semantico lega *somma di sommi* e *di frusto in frusto* (v. 14): l'infinitamente grande e l'estremamente parcellizzato. Un altro nesso riguarda il cambiamento dei luoghi: *paese* (v. 1) diviene *sonetto-mandala* (vv. 13-14), un luogo testuale che implica, a differenza dell'incipit, la presenza di "tu" ed "io"; in analogia, si pone il tema dell'infamia espresso dall'*irrealtà-falsità* e da *righe infami e ladre* (v. 13). Il testo suggerisce la congiunzione fra *paese* e *mandala*, quasi a rimandare da una realtà limitata al suo inserimento nella rappresentazione simbolica dell'universo.

16.3.a. *POSTILLA*, riprendendo il modo allocutivo fin dall'incipit, si rivolge al "tu" sottinteso. La presenza dell'interlocutore è testimoniata dall'aggettivo possessivo *tue* premesso<sup>5</sup> a *contese* privo dell'articolo, stilema adottato in XIV.11<sup>6</sup>; poi occorre il pronome complemento atono *di te* (vv. 12 e 13). Il pronome soggetto "io", espresso al v. 9, è sottinteso ai verbi successivi, il primo dei quali (v. 12) però è pronominale.

I verbi, per lo più alla terza persona del presente indicativo, sono abbastanza numerosi; quattro di essi, due di terza e due di prima persona, formano rime desinenziali (vv. 3 e 7, 12 e 14). La variazione di persona è segnata dallo stacco tra fronte e sirma: prima soltanto verbi di terza, poi soltanto di prima. Da ciò, la «presenza dell'io testuale limitata alle terzine»<sup>7</sup>, in cui è ridotto il movimento proprio di alcuni verbi delle quartine, p.e., *smotta* e *via guizza* (vv. 2 e 8). Delle altre voci, *mutanti* (v. 3) conserva il valore verbale; *perdersi* (v. 4) è nominalizzata.

La categoria dei nomi è rappresentata da parecchi lemmi o ripetizioni caratterizzati da astrattezza: *somma*, *sommi*, *irrealtà* (v. 1), *zero* e *dèi* (vv. 2 e 3); *imprese*, *contese* e *intese* (vv. 4, 5 e 8); *misfatto* (v. 11); e, soprattutto, *falso* e *vero* (vv. 5, 7, 9 e 8) entrambi sostantivati. I nomi astratti insistono su quanto di aleatorio vi può essere in uno stato che impedisce di distinguere il *vero* dal *falso*. Accanto agli astratti si pongono i concreti, a cominciare da *paese*, cui si aggiungono *vermi* (v. 3), *clone* ed *aborto* (vv. 8 e 9), *detti in fatto*, *sonetto*, *righe* e *mandala* (vv. 11, 13 e 14) connessi da una materialità grafica che dovrebbe raffigurare il reale. L'articolo non è mai premesso ai nomi; compare nella sintesi con preposizioni: *nel suo perdersi*, *col vero* e *del padre* (vv. 4, 8 e 10).

Pochi aggettivi modificano i nomi e il pronome io, esprimendo sempre una valutazione negativa, anche quando, se considerati a sé come nel caso di *variata ed infinita* (v. 6), essa non

<sup>5</sup> Dal Bianco, analizzando l'uso dei possessivi, osserva che «più interessanti sono i casi di possessivo non posposto», in S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 117.

<sup>6</sup> Cfr. *Supra*, par. 15.3.a e nota n. 9.

<sup>7</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 145.

appare così palese: senza il nesso con *falso*, vi si coglierebbe soltanto il senso di indeterminatezza. Il dubbio non sussiste sull'aggettivo *falso* che qualifica la prima persona; su *peggiore* che mette in relazione l'*io* e il *padre*; su *infami e ladre* che determinando *righe* giudicano il *sonetto*. *Infami* riprende il nome astratto *infamia* che nel titolo determina, come apposizione insieme al "concreto" *mandala*, la struttura del *sonetto*.

Ci si sofferma, infine, sulla categoria degli avverbi, le cui occorrenze assumono un rilievo non trascurabile. L'attenzione è richiamata da *qui* e *là* (vv. 7 e 8), *ancora e di frusto in frusto* (vv. 12 e 14). Gli avverbi di luogo non distinguono soltanto vicinanza e lontananza, ma anche un luogo definito, il *falso*, da un'area indefinita che mescola *falso* e *vero*; l'avverbio di tempo *ancora* indica la continuità del rapporto con la poesia e con la struttura metrica del *sonetto*; la locuzione *di frusto in frusto* sottolinea l'estrema necessità di cercare e mettere insieme pazientemente e umilmente frammenti con cui comporre forme.

16.3.b. Le scelte lessicali connettono da un lato l'indefinitamente molteplice (*somma*), grande e/o elevato (*sommi e dèi*), diversificato (*variata ed infinita lista*), ammassato (*accalco*); dall'altro, l'indefinitamente piccolo, addirittura *zero*, per dimensioni e/o nelle valutazioni morali, *vermi*, per frammentazioni, *frusto*. Tutto rientra nel campo semantico che *falso* costituisce in gran parte con le sue cinque ricorrenze e la funzione di parola-chiave (come tale lo segnala Welle<sup>8</sup>), ma che comprende anche *irrealtà*, *clone*, *misfatto* ed *infami*. Il *falso* riguarda la vita nel suo complesso rappresentata da *paese*, e la scrittura-poesia, le *righe* del *sonetto*.

Voci del parlato comune (*righe*, *padre*, *falso*, *lista*, *paese*, ecc.) convivono con lemmi di altri registri e codici, il primo dei quali, *smotta* (v. 2), si distingue per la rarità e per la derivazione dal dialettale "motta"; raro e ambiguo *s'intigna*, per le accezioni alternative: "s'intarla" o "si ostina". Appartengono al registro dotto *fatto* e *misfatto*, *infami* e *frusto* (anche parola arcaica). So-

<sup>8</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, p. 103.

no tratti da lessici specifici i seguenti lemmi: *mutanti* e *clone* (vv. 3 e 9) dalla biologia; *aborto* (v. 10) dalla medicina. Le forme letterarie si individuano nell'espressione *mi sono avvalso* e nei troncamenti di *pur* e *ovver*.

*Imprese* e *mandala* si devono considerare a parte: il primo è polisemico per l'accezione più comune di "iniziativa" o di segno «con figura e motto»<sup>9</sup> di quelle «figurazioni delle imprese, ovvero dell'ideazione dell'emblematica cinque-secentesca»<sup>10</sup>; il secondo, simbolo del cosmo, attesta il sanscrito.

Per ultimo, una nota di natura morfologica: *s'intrista* (v. 7) rende sovrabbondante, forse per la rima, il verbo "intristire".

16.4. La prima figura retorica è la paronomasia *somma di sommi*, che associa quantità e grandezza in senso lato. Segue, per affinità sul piano fono-semantico, l'iterazione, la cui espressione massima è costituita dalle occorrenze di *falso*, anche con duplicazione nel sintagma locutivo *da falso a falso*; tale lemma lega i sinonimi *irrealtà* e *clone*. Prova di procedimento duplicativo è data anche da *di frusto in frusto*.

Nell'ambito della costruzione, l'epanalessi impiega le due occorrenze di *falso* ad inizio e fine del v. 9; la dittologia è testimoniata da coppie sindetiche di verbi, nomi e aggettivi. Occorrenze della prima categoria sono *smotta e pur genera, inventa e inforca-s'intigna e intrista*, con nesso rafforzato dalle allitterazioni intra- e intersversali in entrambi i casi, nel secondo anche dall'assonanza. Duplicazioni già indicate a parte, *a nozze e intese, in fatto ovver misfatto* (il secondo lemma deriva dal primo) testimoniano le coppie di nomi. Gli aggettivi, invece, sono *variata ed infinita*, che richiamano una molteplicità indeterminata, *infami e ladre*, ultima espressione di significato negativo certo. L'ordine dei sintagmi è marcato da *a zero*, in funzione di complemento di luogo dislocato a sinistra del predicato; le posizioni del predicato *vanno* e del soggetto *contese* sono invertite (v. 5);

<sup>9</sup> E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, a cura di M.L. Doglio, Olschki, Firenze 1975, p. 41.

<sup>10</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 142.

la prolessi di *via* rispetto a *guizza* avvicina l'allitterazione con *vero* (v. 8).

La figura costruita con il maggior numero di attestazioni è l'antitesi fra elementi negativi e positivi illustrati da Welle in un diagramma<sup>11</sup> che Bordin riprende<sup>12</sup>. L'evidenziazione delle coppie di opposti offre un quadro chiaro della struttura e del contenuto del sonetto; tuttavia sembra possibile e opportuna qualche integrazione. Partendo dall'elenco di Welle, con la numerazione dei versi aggiunta da Bordin, si concorda con i seguenti nessi:

1-2 *paese che a zero smotta* vs 2 *e pur genera a vista*; 3 *vermi* vs 3 *dèi*; 7 *in falso qui* vs 8 *là col vero*; 7 *s'intigna e intrista* vs 8 *via guizza a nozze*; 9 *io* vs 12 *te*; 10 *aborto* vs 10 *padre*; 11 *detti* vs 11 *fatto*; 11 *fatto* vs 11 *misfatto*; 13 *righe infami e ladre* vs 14 *mandala*.

Ed ecco la proposta di integrazioni (in parentesi il numero del verso):

- |    |  |                                      |    |                                   |
|----|--|--------------------------------------|----|-----------------------------------|
| 1. |  | (2) <i>a zero</i>                    | vs | (1) <i>somma</i>                  |
| 2. |  | (2) <i>a zero</i> + (3) <i>vermi</i> | vs | (1) <i>sommi</i> + (3) <i>dèi</i> |
| 3. | (1) <i>irrealità</i> + (7) <i>in falso qui</i> |                                      | vs | (8) <i>là col vero</i>            |
| 4. |  | (4) <i>nel suo perdersi</i>          | vs | (3) <i>acquista</i>               |

I termini *zero* e *somma* (p. 1) potrebbero non contraddirsi nell'ipotesi di addendi costituiti soltanto da zero o di un'operazione algebrica i cui valori si annullino reciprocamente. *A zero* e *sommi* (p. 2) possono denotare il livello ma anche valutare (*vermi-dèi*), e rappresentare il fenomeno per cui a volte gli estremi si toccano. Si assume per questa antitesi la nota apposta alla O-cerchio più basso del triangolo di *Microfilm*: «Zéro mais aussi le cercle totale de la réalité»<sup>13</sup>. Il lemma *irrealità* (p.

<sup>11</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>12</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 145.

<sup>13</sup> Pq, *Microfilm*, p. 413. Il Poeta riprende l'argomento nel 1984 spiegando la posizione degli elementi solitari (nello «strambo triangolo farcito di segni grossolani»): «Dio e Io, Dio come ipostasi del macrocosmo e Io del microcosmo, che si riducevano

3) esprime un significato contiguo a *falso*, come illusorietà-falsa esistenza. Per quanto concerne *perdersi/acquista* (p. 4), la coppia è legata dall'opposizione di negatività/positività, sebbene l'unione dei due elementi suggerisca una sintesi confusiva di opposti, espressa in modo più disteso da *falso/vero*.

Infine, *mandala*, metafora del sonetto, rientra fra le figure di significato con la sua valenza filosofica; *di te sonetto*, invece, è un'apostrofe apparentata all'ironia, ma la cui «antifrase si fonda sull'*enunciazione* e non sull'*enunciato*»<sup>14</sup>.

16.5. La coppia di apposizioni del titolo parentetico di *POSTILLA* sintetizza la riflessione valutativa che coinvolge anche il *sonetto*. Nel testo, lo stesso lemma dichiara il carattere di commento “a margine”, lungo il semicerchio esterno del minicanzoniere che si congiunge con la metà complementare, anticipatrice dei temi e del discorso sulla poesia. La dedica a Franco Fortini, una sorta di prolungamento del titolo, suggerisce che «il testo si pone in diretta comunicazione con LB *E la madre norma: l'Ipersonetto* nel suo complesso è l'altra faccia, apotropaica, della fuga dalla norma»<sup>15</sup>. Il legame è reso esplicito dalla segnalazione del destinatario e dai versi conclusivi di *E la madre norma: rileva «i raccordi e le rime/ dell'abietto con il sublime»/ e la madre-norma*<sup>16</sup>.

In *POSTILLA*, il discorso metapoetico è calato sulla specifica forma metrica, il sonetto, risultato della falsità dell'“io”che *accalca detti*; perciò, anch'esso falso, in funzione di contenitore del falso della realtà, come la forma stessa del *mandala*. Esso sottolinea «l'arbitrio della struttura utilizzata e l'inattendibilità della stessa parola poetica, nonché l'inermità di ogni sforzo di superare la “falsità” del mondo di cui siamo parte»<sup>17</sup>. Da ciò, per sineddoche, le *righe infami e ladre*, «sia quelle del nostro

all'ultimo gradino dell'O, riferibile allo zero ma anche al cerchio totale della realtà», in PrC, *Una poesia, una visione onirica?*, pp. 1295, 1297.

<sup>14</sup> O. REBOUL, *op. cit.*, p. 149.

<sup>15</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1599.

<sup>16</sup> LB, *E la madre norma*, p. 348.

<sup>17</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 155.



poeta sia quelle degli altri poeti che a loro volta si sono avvalsi del patrimonio-mandala sedimentato nei secoli»<sup>18</sup>.

16.6. *POSTILLA* è la poesia che, trattando delle attribuzioni definitorie (*infamia e mandala*) del sonetto, completa il cerchio esterno agli altri concentrici di *Ipersonetto*, adottando lo stesso schema metrico di *PREMESSA*. Presa posizione sull'ambiguità degli endecasillabi, almeno la metà di essi è *a minore*, connessi all'*a maggiore* dai quattro o cinque ictus che orientano alla lentezza del ritmo, come l'elevata frequenza di arsi di 1<sup>a</sup>. Le parole in rima, che indicano gli ipotesti dantesco e petrarchesco, marciano la preponderanza dello sfrigorare di /s/ e della vocale /a/ nelle terzine.

Il suono /a/ è il più presente nei rilevanti e anche triplici incontri vocalici fra parole; negli intralessematici, è maggioritario il nesso con la /u/, che avviene, p.e., in *tue* e *guizza*. Fra le vocali in sequenza, invece, assume una speciale evidenza l'associazione /a-o/, con la quale sembrano proporsi in modo diverso le vocali di *falso* e dei lemmi ad esso legati.

L'indagine sulle altre giunzioni, allitterazione in testa, si basa sui suoni di lemmi dal forte spessore semantico: *INFAMIA*, *MANDALA* e *ACCATTO*. Ne emerge la fitta disseminazione dei fonemi delle prime due parole e la diffusa pesantezza delle occlusive sorde della terza. Le occorrenze delle fricative sorda/sonora suggeriscono l'associazione tra *falso* e *vero*: una opposizione che si perde. O che non esiste, come nella dittologia sinonimica o in rapporto di complementarità *inventata e inforca*, i cui primi tre fonemi divergono solo per la sonorità/sordità di /v-f/. *Falso* è implicato in più artifici retorici: in iterazione-rima interna ed esterna, in epanodiplosi e nel sistema di assonanze A-O. Del resto, è la parola-chiave di *POSTILLA*, intorno cui Zanzotto costruisce un cumulo di nessi; è tema ritornante, anticipato in (*ogni essere/ ogni segno ogni senso attraversato/ da una corrente di menzogna: pseudo:/ non sogno, falsità*)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 144.

<sup>19</sup> *Ecl., Ecloga VIII*, p. 250.

La partizione metrico-sintattica del sonetto, che delimita con segni più o meno netti le sequenze, comporta il passaggio dalla descrizione del “tu”-*paese* all’esame dell’“io”, che sembra specchiarsi prima di tornare ad apostrofare il sonetto. Il comune denominatore è ripetutamente il *falso*, espresso anche con formule sinonimiche: *clone*, *aborto*, *righe infami e ladre*, *irrealità* e *infamia*, che attingono a più codici linguistici. Questi lemmi fungono per lo più, insieme ad altri semanticamente contigui, da unificatori forti in tutte le sedi metriche. Agiscono circolarmente, p.e., due nessi che incrociandosi trapassano l’intero sonetto: un filo mette apparentemente<sup>20</sup> in opposizione *somma di sommi d’irrealità* con *di frusto in frusto accatto*; l’altro passa da *paese* a *mandala*. All’incrocio di diagonali ideali si pone l’*io*, a significare che la coesione paradossale e debordante fondata sulla falsità pervade tutto e tutti, anche il *mandala*, che «va esumato e conosciuto per potersene beffare»<sup>21</sup>.

Gli artifici retorici adottati concorrono ad esasperare il tema della falsità: la sovrabbondanza con i numerosi procedimenti duplicativi; la fitta trama delle coppie antitetico-ossimoriche, che mettono in opposizione *falso* e *vero*, negativo e positivo. Il confronto è impari a causa della forza penetrativa, inquinante e incontrovertibile del *falso* (il suo *intignarsi* oltre che nell’accezione di “intarlarsi”<sup>22</sup> si intende come “ostinarsi”, irrigidirsi; *intrista* come “incattivisce”) che, se *qui* agisce in maniera più manifesta e arrogante, *là* in circostanze, *imprese*, e luoghi diversi «(nella finzione? nella mente? nel testo? nell’irrealità?)»<sup>23</sup> si fa più insinuante o accattivante e *col vero via guizza a nozze e intese*. Con il falso l’*irrealità*, finzione e menzogna, si traveste da realtà, tanto che lo stadio dello *zero* e

<sup>20</sup> Se è vero che il primo membro della coppia è iperbolico, è anche vero che il mettere insieme («somma» cui corrisponde «accatto») è ridimensionato dal lemma «irrealità», che si riferisce principalmente a «sommi».

<sup>21</sup> G. NUVOLI, *op. cit.*, p. 112.

<sup>22</sup> L. TASSONI, *Commento*, cit., p. 144: «Ciò che viene come guastato [...] e *intrista* [...], cioè si impoverisce *qui*, nella realtà, *là* nelle imprese assume una vita e una vitalità nuove».

<sup>23</sup> Ivi, p. 141.

dei *vermi* è proposto al livello di *sommi* e *dei*, mentre la rovina, il *perdersi*, è contrabbandata come *acquisto*. Zanzotto tocca il rapporto tra vero e falso in alcune riflessioni sulla poesia del Novecento.

La situazione si è andata ulteriormente complicando e mutando: è difficile trovare qualcosa che renda possibile avvicinarsi a quella specie di luogo vuoto [...]. È il vuoto del paradosso continuo del vero che si trasforma in falso e del falso che si trasforma in vero [...]: una situazione, quindi, in cui non c'è più contrapposizione, né dialettica, ma confusione pura e semplice<sup>24</sup>.

L'invadenza della falsità è data anche in diacronia, recuperando con *di te mi sono avvalso* il passato recente, ma arretrando nella linea del tempo nel confronto *io-padre*, sia che riguardi lo scarto generazionale sia che chiami in causa la tradizione poetica. Nella sestina, con il passaggio alla falsità dell'*io-Poeta*, si introduce apertamente il tema metapoetico, prima con la catafora *di te*, poi con *sonetto* e la disarticolazione nelle sue *righe infami e ladre*; infine, con la ricomposizione nell'immagine del *mandala*. *Accalco detti*, che trasmette l'accumulo di parole (anche con prelievi o "furti" dai poeti illustri, *padri* a loro volta imitatori), introduce la riflessione sulla poesia. Vi si coglie l'eccedenza di ciò che poi si trasforma in *fatto* e nel gioco del «dualismo fra verità e falsità [...] assume poi una connotazione decisamente negativa»<sup>25</sup>: è equiparato al *misfatto*. Del resto, *POSTILLA* è un testo «dedicato alla falsità della parola poetica come risultato dello scarto esistente fra realtà e poesia»<sup>26</sup>. Se "accalcare" raffigura la molteplicità, cui si adatta l'espressione *in sì variata ed infinita lista*, *accatto*, invece, è azione propria del mendicante<sup>27</sup>, che mette insieme *di frusto in frusto* i materiali minimi che riesce a trovare; secondo Motta la poesia «di-

<sup>24</sup> PrC, *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)*, pp. 1343-1344.

<sup>25</sup> L. CONTI BERTINI, *op. cit.*, p. 33.

<sup>26</sup> Ivi, p. 73.

<sup>27</sup> La mendicizia dell'*io-sonetto* rappresenta anche la ricerca continua del sé, per esempio, attraverso *Lo stadio psicologico detto dello «specchio»/ come costitutivo della funzione dell'io*: LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni X*, p. 293.

sponde in sequenze filate senza gerarchia i risultati delle ispezioni di un 'mendicante', che si muove fra scorie, reliquie, parole e oggetti logorati»<sup>28</sup>. Su questa linea, si possono accogliere le parole di Welle che con una sintesi interpretativa rileva la simbiosi fra soggetto, discorso e forma del sonetto<sup>29</sup>.

Il sonetto-*mandala* (il simbolo è spiegato da Gian Paolo Caprettini<sup>30</sup>) attira l'attenzione dei critici. Per Manotta, p.e., il *mandala*, «insieme un' *imago mundi* e un *pantheon* simbolico», è la parola-chiave perché dentro il suo spazio, nel tutto, non esistono distinzioni<sup>31</sup>. Ossia, il *falso* che rende indistinguibile il *vero* («minotaurizzati») è iscritto nel *mandala*, nell'universo mondo come nel *paese*, nel *padre* come nell'*io*-figlio, nei *detti* e nel *fatto-misfatto* dell'uno e dell'altro. Ed ecco l'interpretazione di Bordin: il mandala è «un *psicocogramma* nel quale è riassunto il gioco dell'epifania dall'«uno» indefinibile al «molto» transeunte ed illusorio e, viceversa, il cammino da percorrere a ritroso, dal molteplice all'«uno»<sup>32</sup>. Niva Lorenzini considera e interpreta la funzione del *mandala*, con estensione all'*Ipersonetto*,

rigoroso tentativo di ricomporre, secondo modi petrarcheschi, un ordine e un senso a tutela (e sfida) del «ricchissimo nihil»<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> U. MOTTA, *op. cit.*, p. 126.

<sup>29</sup> J.P. WELLE, *op. cit.*, pp. 103-104: «“Postilla” treats the symbiotic relationship between the subject and the discourse which expresses it [...]. This connection also suggests a possible affiliation between the subject and the sonnet form».

<sup>30</sup> G.P. CAPRETTINI, *Aspetti della semiotica. Principi e storia*, Einaudi, Torino 1980, p. 109: «Si pensi che anche il mandala può essere considerato [...] rappresentazione e attualizzazione delle potenze divine. Il mandala determina, con il rito di orientamento, lo spazio sacro centrale del rito, [...] ma, nello stesso tempo è immagine e motore (“macchina” come la croce) della ascesi, attraverso la concentrazione progressiva del molteplice sull'uno. La sua contemplazione permette la reintegrazione dell'io nel tutto e del tutto nell'io».

<sup>31</sup> M. MANOTTA, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>32</sup> Cfr. A. ZANZOTTO, Anteprema di *POSTILLA*, «Tuttolibri», pp. 141-142, 12 agosto 1978: «Resta il sentimento di un vero e di un falso minotaurizzati come non mai nel sonetto, [...] che sembra avere il diritto di riassumere tutti i deficit della *factio* letteraria [...]. Eppure, [...] presenta una sua irriducibilità da frammento di una cristallografia e petrografia del profondo non mai esplicitata del tutto, da segno e disegno mandalico».

<sup>33</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 170.

<sup>34</sup> Cfr. *Supra*, par. 12.6 e nota n. 23.

Ma poi proprio qui, nel *mandala* [...], la contraddizione si fa esplicita: la parola [...] è comunque luogo di menzogna, nella sua irriducibile autoreferenzialità<sup>35</sup>.

I luoghi in cui parlare di menzogna per Zanzotto sono anche altri, p.e. una delle *Profezie* di *La Beltà*<sup>36</sup>.

I legami intertestuali, a cominciare dai temi di fondo, sono plurimi e riguardano i sonetti e altre opere. Il primo a corto raggio fra i sonetti è dato dal lemma *aborto* di XIV.8, con una scala di significato che va da fallito a falso. Il nesso più ramificato riguarda la metapoesia: a *egregio codice, penna, segno e arti* (PR.2-3, 11, 14), corrispondono *detti, sonetto, righe infami e ladre* (POS.11-13), tema che si connette con *altre regole, belle maniere e stragi* (III.11, 13, 14), con *ecco le norme* (I.14), *pia lex: per te peribo* (IV.14) e *galatei cemeteriali* (XIII.11). Trame più specifiche, anche per contrapposizione, si stabiliscono fra *non voce o testo che venga a penna* (IX.12-13) e *accalco detti* (POS.11); *quanto imprevedibile a me stesso/ a tutto, a tutti, com'è il tutto* (X.12-13) è affine all'indefinitezza di *irrealità, paese, falso pur io*, e del *sonetto* (POS.1, 9, 13). Infine, lo spazio, condizionante l'io che vi si inserisce, è rappresentato in un processo peggiorativo: da *paese che intorno a me s'intarla* (XI.4) a *paese che a zero smotta* (POS.2-3).

Il paese che si perde mentre apparentemente *acquista* anticipa l'operazione a livello planetario che disidentifica e inghiottendo metabolizza e uniforma: in *UNO VI FU, UNO* i versi *glu glu glo globalità/ pronta a ricaricarsi eternamente/ per sua forza inerente gongolante,/ specimen della gran stia del mondo*<sup>37</sup> fanno riferimento esplicito al processo di globalizzazione e alla sensazione di ingabbiamento, quale esito di smottamenti e perdite.

<sup>35</sup> N. LORENZINI, *Una trilogia tra senso e suono*, cit., pp. 202-203.

<sup>36</sup> LB, *Profezie o memorie o giornali murali XVII*, p. 345. Ed ecco versi molto espliciti sul tema: *proteste petizioni firme contro quel falò/ che il falso vero nel suo eventuarsì in vero falso/ figura e da sempre – affermano – prefigurò.*

<sup>37</sup> Svr, *UNO VI FU, UNO*, p. 124.



«La vera chiusura è questa»

«Sbilanciati, completamente fuori strada; la macchina arriva, ancora integra, fin qua, e poi si scarica nella brutalità della storia più schifosa»<sup>1</sup>: l'osservazione di Andrea Zanzotto contiene il suggerimento per interpretare la pagina affiancata a *POSTILLA*, scritta in prosa su due colonne e in carattere corsivo. Il testo è disposto in due quadrilateri, uno in alto a destra e l'altro in basso a sinistra, a contatto con i vertici degli angoli corrispondenti: questa configurazione visiva, «“pansegnica”», manifesta la cura del Poeta per la forma sotto vari aspetti, anche con l'«attribuzione di valore distintivo alle variazioni di stile tipografico [che] si proietta sul testo alludendo a una diversa lente di lettura»<sup>2</sup>.

Il primo riquadro, sollecitando il mantenimento della memoria storica con uno stimolo di carattere pedagogico, «*Un libro da proporre come fondamento delle bibliotechine di famiglia, di scuola ecc.*», fornisce indicazioni sui morti desunte da «*un puro elenco di nomi e relative date*», («il ricordo dei seicentomila morti»<sup>3</sup>) e di un numero indeterminato di «*impazziti*», «*feriti*» e «*mutilati*»<sup>4</sup>: il contributo di sangue alla prima guerra mondiale. Il richiamo all'evento bellico, all'impegno di testimonianza che *Il Galateo in Bosco* assolve, segnala contemporaneamente la fine dell'*Ipersonetto* e il rientro nell'alveo della sezione eponima del *Galateo*, senza l'interposizione di pagine bianche. Tuttavia, «la vera chiusura» interviene con il passaggio brusco dall'ipomnesia alla re-immersione nella storia, se è vero che nell'*Ipersonetto* «il polo della memoria (nel senso di Agosti) cede a favore di quello dell'ipomnesia: assistiamo cioè al prevalere dell'attenzione per le entità più trascurabili e difficilmente registrabili»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, a cura di G. Giuliodori, «Allegoria», 55, 2007, p. 184.

<sup>2</sup> S. DAL BIANCO, PPS, p. 1577.

<sup>3</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p.184.

<sup>4</sup> GB, p. 609.

<sup>5</sup> M. MANOTTA, *op. cit.*, pp. 132-133.

Il secondo riquadro contiene una citazione «da un pieghevole pubblicitario» con «la formula della struttura dei contraccettivi»<sup>6</sup>, nome soltanto alluso nelle parentesi vuote alla prima riga, seguite da «*impedisce la sintesi dell'acido muramico*» e poi da termini della chimica che concludono il passo.

Fra prima e seconda parte si legano morte e «nascita bloccata»<sup>7</sup>. Entrambi gli eventi, l'uno provocato e l'altro impedito, si possono congiungere alla definizione *di una neo-natura che punta a uscir d'alvo*; natura che in entrambi i casi diventa *STRISTRIdente*<sup>8</sup>. La «nascita bloccata», in particolare, sembra ripresa da *mai nati/ o mai morti* di (*Forre, fessure*)<sup>9</sup>.

La funzione della pagina è «sia di chiusura che di stacco» e conferma con note inequivocabili che nell'*Ipersonetto* «ci sono sempre cascami, referenti della realtà». I riferimenti oggettivi, carichi di allusività nei sonetti, ne sono portatori anche nella pagina dello stacco, soprattutto nella sua seconda parte: «Questa formula particolarmente complessa, di chimica organica, allude al potere della chimica nel mondo attuale: si fa la guerra anche attraverso la chimica»<sup>10</sup>.

Per dare evidenza alla pagina e al suo contenuto, Zanzotto adotta alcuni degli accorgimenti che gli sono propri (nei sonetti si limita per lo più all'uso delle parentesi contenenti il titolo metapoetico e contenutistico) ossia, la propensione

a incorporare grafismi, ideogrammi, simboli matematici, disegni *naïf* e quant'altro [...]. A volte questi inserti hanno il valore di notazioni quasi musicali, influenzando sull'intonazione degli enunciati, altre volte si tratta di una funzione di semplice "commento" al testo, della domanda di una diversa "presa" sulla realtà, in altri casi ancora essi svolgono una funzione di disturbo o di monito in quanto manifestazioni del "rumore" della storia e del mondo contemporaneo<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p. 184.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Svr, *STRISTRIdente*, p. 82.

<sup>9</sup> Svr, (*Forre, fessure*), p. 78.

<sup>10</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p. 184.

<sup>11</sup> S. DAL BIANCO, PPS, pp. 1576-1577.



## Capitolo III

### Punto aperto sulla norma

Con la scelta del titolo *Ipersonetto*, la cui composizione con il prefisso del superlativo<sup>1</sup> indica l'aspetto metapoetico connotandone l'eccesso, Andrea Zanzotto avverte che «un ipersonetto come quello che ho fatto io, quattordici sonetti più due, quindi sedici, è spropositato addirittura» e spiega che «quella al canzoniere è solo un'allusione, niente di più. È la proposta di una reminescenza, che però può essere proiettata nel futuro»<sup>2</sup>.

Questa esperienza poetica di Zanzotto richiama vistosamente la tradizione, il canone petrarchesco<sup>3</sup> ed anche petrarchista, la profonda conoscenza dell'opera di Dante e degli autori classici, però con distanza critica e l'occhio rivolto, attento alla realtà. Il Poeta per altro precisa: «Non si trattava di lanciare, avanguardisticamente, un'operazione da proporre come salvifica: era invece un prender nota pieno di interrogativi»<sup>4</sup>. Del resto, di per sé il sonetto «presenta quel rapporto armonico di persistenza e variazione», prestandosi «all'invenzione lirica e alla polemica letteraria, alla disputa concettuale e alla forma comico-parodistica»<sup>5</sup>. Il rapporto ossimorico, di rispetto e trasgressione della norma, che Zanzotto intrattiene con la tradizione, fornisce ampia prova di sé, emergendo da più livelli dell'indagine condotta sui testi.

L'esame complessivo dei moduli metrici segnala la strutturazione più stabile dell'ottava e quella più mobile della sestina. Soltanto due occorrenze, infatti, divergono dalla fronte "petrarchesca" con schema a rime incrociate: nel sonetto V, che si caratterizza per l'inversione di incrocio nella quartina explicitaria,

<sup>1</sup> «Il superlativo nominale non è [...] isolato nella storia fenomenica di questa poesia»: R. MANICA, *op. cit.*, p. 68.

<sup>2</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p. 182.

<sup>3</sup> Il Poeta stesso afferma che non si può prescindere da Petrarca, in A. ZANZOTTO, *Petrarca e i poeti d'oggi*, «L'approdo letterario», 6, giugno 1974, p. 100: «Quando si pensa alla poesia anche oggi non si può non pensare a Petrarca, magari "in absentia"».

<sup>4</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p.182.

<sup>5</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 137.

e nel VI, che esibisce rime alternate riprese dallo schema più antico. Nel ventaglio di variazioni della sirma, invece, accanto a strutture lentiniiano-petrarchesche (cinque attestazioni di CDE CDE, in *PREMESSA*, sonetti II, III, VII e *POSTILLA*) o più tipiche di Cavalcanti (sonetti I, IV e X) o accolte fra quelle possibili, figurano organizzazioni originali: le rime asimmetriche CDC EED di V e, fra le terzine con distici baciati in entrambe (ne occorrono in IX e XIII), le rime ACC DDA di XII, che determinano il “sonetto continuo”. Dal quadro delle terzine, emergono dieci variazioni di schemi, dato che sostiene in parte l’affermazione di Falchetta che «il repertorio [...] impiegato da Zanzotto è talmente ricco e variamente articolato da riassumere in se stesso, quasi, buona parte del cammino storico del sonetto, dallo Stil Novo [...] al Pascoli»<sup>6</sup>. Sostegno parziale, perché per il resto è necessaria l’integrazione con la carica di sperimentazione personale.

Sul versante della tradizione, il Poeta attinge, oltre che alle soluzioni metriche, al lessico e alle rime. Tuttavia, l’uso delle parole sdrucchiole in rima, «di cui si riscontrano almeno sedici casi», dimostra che «anche la metrica dell’ipersonetto [...] denuncia così un petrarchismo violato»<sup>7</sup>. Per la precisione, le parole sdrucchiole in rima sono 26 su un totale di 224 endecasillabi corrispondendo all’11,6%, dato compreso nel 52,7% di lemmi polisillabici in punta di verso. Zanzotto motiva così la sua scelta: «La sdrucchiole in clausola [...] è per me prima di tutto una piacevole variazione. Significa anche dire ai lettori: “Guardate, ricordatevi che le sdrucchiole valgono diversamente”. Sì, perché c’è addirittura un istinto pedagogico: in poche parole, fornisco un campionario delle possibilità»<sup>8</sup>. Per una panoramica più ampia e passando alle categorie grammaticali, in posizione di rima prevalgono i nomi, seguiti a notevole distanza dai verbi e dagli aggettivi.

<sup>6</sup> P. FALCHETTA, *op. cit.*, p. 141.

<sup>7</sup> N. GARDINI, *Zanzotto petrarchista barbaro*, cit., p. 229.

<sup>8</sup> A. ZANZOTTO, *L’«ipersonetto» oggi*, cit., p. 187.

Parole in rima ed accenti introducono il discorso sui moduli accentuativi, primo fattore del ritmo, al cui proposito si segnala anche «quanto di autenticamente dantesco circola nella scansione zanzottiana, con l'eventuale [...] corollario montaliano. La densità di ictus in Zanzotto sembra confermare un'adesione alla linea dantesca, così come i frequentissimi scontri di arsi»<sup>9</sup>. L'osservazione, attinente alla metrica del primo Zanzotto, si può estendere ai sonetti aggiungendovi la varietà dei moduli. Da tutti i rilievi sulla densità degli ictus, con variazioni comprese fra un minimo di tre e un massimo di sei tempi forti, si ottiene il valore medio di 4,3 accenti, da cui si desume che la più parte dei moduli attesta quattro o cinque arsi. Quanto agli scontri, ne sono interessate tutte le sedi contigue, tranne 8<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>, facendone registrare complessivamente 56, con netta prevalenza delle occorrenze, sedici, di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, ma si ricorda che «ictus contigui in sesta e settima sono dovunque maggioritari»<sup>10</sup>. Zanzotto sceglie anche di impiegare frequentemente l'ictus di 1<sup>a</sup>, che ricorre nel 32,6% dei versi, concorrendo raramente (I.13 e II.6) a comporre moduli a tre tempi e in tre (IV.1 e V.7-8) dei cinque moduli a sei; ciò significa che 68/73 evenienze agiscono in sequenze con quattro-cinque battute, confermando che l'effetto, impresso all'impiego che Zanzotto fa di tale accento, generalmente si differenzia da quello dello slancio. Per il quadro complessivo degli accenti, si concorda con Dal Bianco che «nell'attaccamento alla vitalità della tradizione sono rappresentati tutti i ritmi possibili; ed è solo a certi livelli di coincidenza biologica con la tradizione metrica che è possibile l'innovazione», la quale «vive all'interno della tradizione, in una precisa scelta per una tradizione intensamente vissuta in uno stile individuale»<sup>11</sup>.

Del resto, accanto alle scelte illustrate, si pongono altri accorgimenti e artifici per lo più funzionali al rallentamento del ritmo: gli incontri e le sequenze di vocali, le marcature impresse da altre giunzioni foniche, il periodare dilatato ma a volte parti-

<sup>9</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 106.

<sup>10</sup> M. PRALORAN, *op. cit.*, p. 58.

<sup>11</sup> S. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 180.

colarmente segmentato, le dislocazioni intraversali dei sintagmi, le spezzature degli stessi fra versi. L'aspetto del significante o delle figure di parola ha una grande rilevanza per il lettore che percepisce l'opera di cesello e di intreccio delle connessioni, a tal punto che «l'orchestrazione fonica si infittisce per reticoli sovrapposti, incroci e fughe onnidirezionali di figure allitterative e paronomastiche, paragramma incluso». Per di più, sono «tanto lampanti e innumerevoli, e [...] aggrovigliate le trame foniche da rendere proibitivo il discernere nettamente i fili che le sostanziano»<sup>12</sup>. Rispetto a ciò, tuttavia, si richiama la ricerca, nel presente lavoro, di questi legami fonici. L'individuazione porta a riconoscere, *in primis*, quanto certi fonemi siano semanticamente caricati, con la disseminazione dei suoni che compongono i lemmi-chiave o di grande spessore; successivamente, a notare l'insistenza su determinate consonanti e vocali, singole ma più spesso raggruppate, cui si attribuisce la portata evocativa di sensazioni, come «argomento in favore dei rapporti naturali tra i suoni del linguaggio e il contenuto mentale, il fantasma che riassume la metafora»<sup>13</sup>.

La ricerca dei connettori “forti” opera un approfondimento dello scavo e raccoglie i rilievi attinenti ai legami e agli snodi dell'architettura dei sonetti, quali tracce orientative anche nell'individuazione dei percorsi di senso possibili per i singoli testi. La forza delle connessioni, sempre attive ma con varia evidenza, esercita la sua azione più intensa non sempre e non necessariamente nei componimenti con stacco sintattico o è minore in quelli strutturati come un continuum. A volte, la scioltezza del discorso è particolarmente arricchita dalla fluidificazione dei nessi; in altri casi, invece, e comprendendo in essi i testi con sequenze discrete, il passaggio dei fili appare più debole. In altre parole, non si può dare per scontato, per Zanzotto, l'assunto secondo cui i richiami sono più stringenti nelle sedi rilevanti dei sonetti sintatticamente discontinui, e viceversa: esempi per il primo caso, i sonetti I e III; per il secondo, i sonetti V e IX.

<sup>12</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>13</sup> I. FÓNAGY, *Le basi pulsionali della fonazione*, cit., p. 56.

D'altra parte, alcuni testi dimostrano l'assunto: p.e., *PREMESSA*, VII e *POSTILLA*. Ad ogni modo, l'*Ipersonetto* è segnato da «una fittissima tramatura di connettori testuali, sia relativamente alla “forma del contenuto” che alla “forma dell'espressione”»<sup>14</sup>.

Preliminare alla ricerca degli unificatori, l'esame della sintassi evidenzia la nominalizzazione assai frequente delle frasi (si richiama che «l'Enunciato nominale ha una sua specificità semantica»<sup>15</sup>), l'accumulo insistito, il basso grado di subordinazione che prevalentemente si ferma al primo e raramente raggiunge il terzo, l'enunciazione argomentativa che privilegia il tempo presente, pur ammettendo in alcuni casi l'intervento della narratività e, quindi, l'eterogeneità delle transizioni. Dall'attenzione rivolta alla punteggiatura si ricavano complementariamente, traendole dal complesso dei rilievi, indicazioni sugli impieghi adottati da Zanzotto come costanti o con una frequenza tale da meritare una ripresa di carattere generale, e da far cadere la scelta su cinque segni: parentesi, puntini di sospensione, lineette, virgola (o altro segno) seguita da *e*, punto interrogativo.

I titoli dei componimenti trasmettono già un segnale con la numerazione (a parte i sonetti introduttivo e conclusivo) e la sintesi contenutistica in parentesi per ognuno dei sedici individui. Le parentesi o *lunulae* sono, come insegna Cignetti, uno «stilema apprezzato da autori sperimentali ed eterodossi»; le tipologie di alcune di esse presuppongono la capacità di «decodificare un messaggio espresso con mezzi non convenzionali [...] di immediata riconoscibilità posti in un contesto comunicativo elevato e diafasicamente marcato», con variazioni di stile e di registro espressivo. Le parentesi dei titoli si propongono come un elemento del “contesto metalinguistico”, assimilabile

<sup>14</sup> M. BORDIN, *op. cit.*, p. 169.

<sup>15</sup> A. FERRARI, *op. cit.*, p. 245. La studiosa spiega: «Tale specificità semantica intrinseca si ripercuote sul livello testuale, rendendo possibili particolari movimenti logico-argomentativi e tematici che la frase verbale non è capace di creare in modo genuino».

all'interpretazione delle parentesi «endosintagmatiche»<sup>16</sup>. Il secondo segno su cui soffermarsi è quello dei puntini di sospensione, per la semantizzazione che ad essi si attribuisce e per la quantità di casi: quattro in *PREMESSA*; uno in III e in IV; due in XII. Il terzo tipo di demarcazione, il trattino lungo, che sintatticamente richiama l'inciso e per omologia la virgola, occorre in coppia in I.10 e in VII.5-6; associato con la virgola in X.7-8; posto in explicit di XII.13, cui corrispondono i puntini al v. 14; con il punto in sostituzione dei puntini, in POS.13-14. La valenza, anche in questo caso, non è soltanto sintattica: tali segni possono racchiudere una unità informativa all'interno o alla fine del periodo che «esprime una valutazione sul testo di tipo metalinguistico, metatestuale o metacomunicativo»<sup>17</sup>. E questa espressione è riconoscibilissima, soprattutto in XII e *POSTILLA*. Al quarto segno, la virgola, non a sé stante ma con la *e* al seguito, Zanzotto ricorre in parecchie occasioni, a cominciare da PR.14; segue una serie di testimonianze in I.12, VII.13-14, VIII.3, IX.6-7, XII.14, XIV.13-14, POS.4, 10. In qualche altra circostanza, invece della virgola anteposta alla congiunzione, si trovano demarcazioni diverse: il punto e virgola e i due punti in VIII.8-9, 11-12; il punto e virgola e la lineetta in X.4-5, 8-9. La funzione della congiunzione *e*, invece, in POS.(9)-10 è anticipata e svolta dalla *o* di *od aborto*. Il motivo di questa raccolta risiede nel potere focalizzante della combinazione appena descritta. Per ultimo, il punto di domanda fornisce fittamente prova di sé nel (*Sonetto del che fare e che pensare*); ricorre tre volte in XIII e una in III. Tuttavia, al di là della marcatura esplicita, si coglie la connessione con le strutture sintattiche indirettamente interrogative e con le domande sottese alla ricerca che Zanzotto persegue.

La ricerca del Poeta si esprime grammaticalmente con l'affidarsi in modo precipuo ad una piuttosto che ad un'altra categoria. Ai nomi è riconoscibile un vantaggio non paragonabile

<sup>16</sup> L. CIGNETTI, *Parentesi endolessematiche e parentesi endosintagmatiche*, «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata», anno XXXII, 2, 2003, pp. 282-283 e 281.

<sup>17</sup> A. FERRARI, *op. cit.*, p. 46.

con altre parole piene, mentre essi condividono, soprattutto con verbi e aggettivi, la strutturazione in dittologie spesso fonicamente congiunte e a volte la composizione a tre membri. Fra le parole non autonome, i pronomi di persona “io”-“tu” e rispettive pluralizzazioni, che siano espressi o sottintesi ma richiamati da altre forme pronominali, si avvertono come cardini dell’enunciazione-interlocuzione, del dialogo-monologo fra soggetti speculari, contrapposti ma anche complementari, che sembrano a volte difficilmente distinguibili. In definitiva, è la presenza preponderante dell’“io” a determinare il carattere di vocatività diffusa dei testi e interiettivo di qualche sonetto.

Nel lessico, Zanzotto trova un campo d’azione nel quale operare scelte variegata, plurime, adeguate o adeguabili alle sue esigenze espressivo-comunicative di tematiche della contemporaneità e personali, e di multiformi conoscenze e interessi. La prima sottolineatura riguarda la concretezza di molti lemmi nel loro significato letterale, concretezza che nelle parole del poeta, il quale usa come esempi il (*Sonetto degli interminabili lavori dentarii*) e il (*Sonetto del soma in bosco e agopuntura*), si traduce in iper-realismo. Zanzotto, infatti, riferisce: «Tutti questi sonetti hanno radici fortemente realistiche. Quando parlo di “interminabili lavori dentarii”, è perché sono stato soggetto a interminabili lavori dentari – ancora adesso sto continuando, fino alla tomba andrò dal dentista»; e poi, «“serpe” si riferisce ai tempi in cui il Montello era pieno di serpi»; per culminare, consegnando la funzione di messaggio alla forma del sonetto, con questa asserzione: «Il messaggio è la forma: un sonetto che è un ipersonetto, che aggrega situazioni reali, proiettandole anche nell’immaginario. Prendiamo in considerazione il sonetto dell’agopuntura: io ho fatto davvero l’agopuntura; quindi ho messo, per aggiungere un connotato di iper-realismo, anche il simbolo cinese dell’agopuntura»<sup>18</sup>. Tale simbolo è una spia di ciò che nelle altre sezioni di *Il Galateo in Bosco* ha carattere di continuità, ossia il «ricorso a vari sistemi segnici sia linguistici

<sup>18</sup> A. ZANZOTTO, *L’«Ipersonetto» oggi*, cit., pp.182-183.

che extralinguistici. Il libro è percorso da un proliferare di codici che finiscono col costituire un ulteriore piano di coerenza» e corrispondono ad una «strategia della conflagrazione intersegnica»<sup>19</sup>.

Il marcato realismo non preclude l'impiego di nomi propriamente astratti o anche astratti, e di lemmi, tra cui gli aggettivi, connotati da indeterminatezza e indefinitezza di per sé o resi tali dall'inserimento in particolari contesti, caricati di potenziale allusivo ed evocativo; ci si riferisce, p.e., a *imprendibilità*, *l'affanno e il danno* e *losco* da un lato; dall'altro, e nella loro accezione figurata, ad *ombre*, *oscuri*, *viridi* e *iridi*. Al di là di questa classificazione, è l'aspetto plurilinguistico che si pone come cifra stilistico-lessicale, in riferimento alla quale il Poeta tiene a precisare: «Non si può non essere plurilinguistici – non dico plurilinguisti perché non si usano mai codici linguistici interi, solo assaggiati. In qualunque momento storico – e la cosa vale specialmente per l'Italia – si è all'interno di un campo plurilinguistico»<sup>20</sup>. Il lavoro di ricerca, d'altra parte, dimostra l'immissione nel lessico di una varietà di codici e di registri tale da non potersi assolutamente considerare usuale e comune fra i poeti coevi, anche se già nel secondo Ottocento «si dilata la quantità e la qualità dei poetabili e nella lingua nulla apparirà più vietato o escluso *a priori*: inserti plurilinguistici, escursioni verso il basso»<sup>21</sup>. Da un certo punto di vista, dunque, può essere giustificato il discorso riduttivo sull'uso di termini tecnico-scientifici che Zanzotto spiega con queste parole:

In un periodo in cui la scienza e la tecnica predominano, è inevitabile che noi, non da specialisti ma da pubblico, assorbiamo i cascami del linguaggio scientifico, che sono però molto efficaci nel creare immagini. Se per esempio dico a una morosa «sei una stella», dico molto; ma se dico «sei una nova», presuppongo la conoscenza, almeno approssimativa, di che cosa sia una super-nova, per rendere l'idea di uno scoppio enorme. Non si tratta certo di una citazione scientifica, è

<sup>19</sup> E. TESTA, *op. cit.*, p. 32.

<sup>20</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p.185.

<sup>21</sup> L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cit., p. 237.



una citazione del *déchet* scientifico e tecnico. La contemporaneità portata in questa direzione<sup>22</sup>.

D'altro canto, nell'argomentazione zanzottiana non rientrano automaticamente le numerose altre varietà del repertorio della lingua italiana, principalmente diafasiche e diacroniche, ma anche di altre lingue attestate nella sua opera. Tutto ciò fa parlare di plurilinguismo, e pluristilismo accentuato. Prova ne sia la convivenza nei testi, da un lato, di parole del registro lirico – in esso è compreso «le paroxysme citationnel ultrasédimenté de l'«*Hypersonetto*»»<sup>23</sup> – aulico-dotto ed anche arcaico o desueto (p.e., *rai* ed *augei*), con frequenti troncamenti e monottongazioni (p.e., *mel*), particolari scelte di collocazione dei sintagmi e degli aggettivi, riesumazione di latinismi (p.e., *dulcedini*) e di espressioni latine (p.e., *vorago*, *pia lex* e *peribo*); dall'altro, vocaboli del registro basso, prosaici ed anche volgari (p.e., *scanna*, *strame*, *do di tacco* e *guardone*) aderenti ad una realtà percepibile quasi soltanto come scorie, residui, «cascami» biologici minerali e culturali insieme. Per altro verso ancora, le combinazioni con termini tecnico-scientifici, le cui attestazioni sono davvero considerevoli (p.e., *protesi*, *sofisma*, *simbiosi* e *clone*); con parole di lingue straniere, come *Holzwege* e *mandala*; con neoformazioni, come *svischiate* e *illinguo*, e neocomposizioni, come *erba/serpe*, *mai-sembrante* e *rasoombra*.

Si tratta di escursioni linguistiche e tematiche compiute abilmente da Zanzotto, sulle quali i critici si pronunciano come su di un aspetto fondamentale dei sonetti, in cui «subentrano processi di contaminazione-transizione fra i vari campi semantici e piani linguistici, per cui nessuna distanza separa il *pastiche* da Petrarca o dal Dante petroso, dalle pseudo-trascrizioni fonetiche, della defecazione e del vomito»<sup>24</sup>; sonetti poi definiti come la celebrazione di «una commistione di registri e di linguaggio [...], ove la chiave parodica convive e si

<sup>22</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p.185.

<sup>23</sup> P. DI MEO, *op. cit.*, p. 650.

<sup>24</sup> S. AGOSTI, *Il pensiero della poesia. Un aspetto dell'esperienza poetica contemporanea*, «Il Piccolo Hans», VI, 23, luglio-settembre 1979, p. 84.

confonde con quella drammatica, e la galante-scherzosa con quella grave e patetica»<sup>25</sup>. Ampliando l'orizzonte, a partire da *La Beltà Zanzotto* conferma e intensifica le «proprie direttive formali»: «gli istituti formali dell'allitterazione, della paronomasia e della commistione di registri lessicali rilevano i percorsi generativi del senso, dissotterrano le prime germinazioni della sostanza linguistica»<sup>26</sup>; in particolare, con le varietà linguistiche e il loro intreccio stretto con i temi della poesia manifesta «la vocazione a produrre senso per via di commistione e di cortocircuitazione di registri» con cui «effettuare qualsiasi incursione, anche attraverso tematiche o aree discorsive inedite o tradizionalmente interdette dalla definizione storica del genere»<sup>27</sup>.

La pluralità di voci critiche dimostra ampiamente che la componente plurilinguistica nella produzione di Zanzotto, *Iper-sonetto* in particolare, è di tutto rilievo. Rilievo notato anche da Stefano Pastore che segnala l'«elevato valore contrastivo delle forme stilistiche petrarchesche [...], rispetto alla materia del presente, fatta di detriti e di residui tragici della storia e di riduzioni alla sfera del fisiologico»<sup>28</sup>. A confine della sezione, la prova a favore della seconda parte della contrapposizione viene dall'inserzione di un testo che esaspera la brutalità con i dati sulla guerra, e «da un pieghevole pubblicitario» che accentua la prosaicità con la formula chimica del contraccettivo, annunciando la re-immissione diretta ed esplicita nella storia.

Il contrasto è aderente all'assunzione da parte di Zanzotto della contraddittorietà e dell'inafferrabilità del reale come un fattore determinante del suo discorso poetico; ossia, le sue cifre stilistiche rappresentano la ricerca, l'opera di filtro nella raffigurazione di ciò che lo circonda, e in cui è immerso. Ne risulta un "reale" leggibile a più livelli, stratificato anche con il contributo

<sup>25</sup> S. AGOSTI, PPS, p. XXXVIII.

<sup>26</sup> G.M. VILLALTA, *La costanza del vocativo*, cit. pp. 35-36.

<sup>27</sup> Ivi, p. 35.

<sup>28</sup> S. PASTORE, *La frammentazione e la continuità nella poesia del '900. Aspetti metrici*, in *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999, p. 56.

delle figure retoriche. Fra di esse, l'antitesi e l'ossimoro sono le più caratterizzanti, improntando di sé la produzione del Poeta, fin dai titoli, non solo del libro *Il Galateo in Bosco*, che è già «una contraddizione, una forma ossimorica: il pullulare della realtà spegne tutti i galatei»<sup>29</sup>, ma esplicitamente anche di gran parte dei sonetti, i cui testi poi ne sono intrisi, nella contiguità di molti sintagmi formati da coppie di nomi o aggettivi o verbi, di cui si hanno numerose attestazioni, o anche nella discontinuità, p.e. di *ondando [...] immoto io vidi*. L'antitesi-ossimoro è la figura più connotante della scrittura zanzottiana; tuttavia, essa è accompagnata da un ampio repertorio di tropi, dalla metafora alla polisemia alla metonimia, dalle figure dell'ordine a quelle del pensiero. La formazione delle ultime scaturisce dal contrasto delle forme e vi possono concorrere altre figure; certamente, però, figure come l'ironia, la parodia e l'apostrofe emergono dal contesto e dai rapporti fra le idee del discorso, mettendo in luce la «strategia ironizzante di Zanzotto, attuata attraverso una sottile commistione dei livelli espressivi»<sup>30</sup>.

Il parlare figurato è connesso anche agli aspetti metapoetici, quando essi non appaiano esplicitamente proposti ma veicolati da immagini. A proposito di ciò, tuttavia, Zanzotto osserva:

Riguardo ai “veicoli metapoetici”, io non li percepisco neanche, perché passo dalla poesia alla metapoesia senza accorgermene. A qualcuno dei lettori questo autoparlarsi può dare l'impressione di un passaggio brusco, per me è invece inavvertito, anche nella quotidianità. Faccio un esempio. Vado in osteria, ogni mattina; a un certo punto qualcuno bestemmia. Quella bestemmia non è affatto una bestemmia; è un intercalare, un'espressione fatica, una metabestemmia priva di contenuto. Così capita anche in poesia. La poesia che parla di se stessa lo fa senza accorgersi. E ho anche scritto altre volte [...] che non c'è poesia che non parli anche di se stessa<sup>31</sup>.

Al non accorgersi di Zanzotto-poesia dell'attribuzione di significati e valori altri a parole-immagine – di fronte alle quali si

<sup>29</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p. 181.

<sup>30</sup> E. ESPOSITO, *op. cit.*, p. 157.

<sup>31</sup> A. ZANZOTTO, *L'«Ipersonetto» oggi*, cit., p. 183.

sarebbe indotti a parlare comunque di acquisizione polisemica – appare corrispondere, invece, in molti altri casi l'intenzione dell'Autore. Compaiono più volte, infatti, la parola *codice* e i suoi sinonimi, come altri lemmi senza dubbio metapoetici anche ad una lettura cursoria. Se non si può non dar credito alla descrizione fatta dal Poeta sulla genesi della sua poesia,

e quando questi versi, queste parole, singole o a gruppetti, cominciano a “volersi”, a nascere, io li trascrivo sempre a mano [...]. Così mi sono trovato a vedere le mie varie opere [...] nascere secondo una loro dinamica interna, anche se non del tutto oscura alla mia coscienza, e certo legata ad elementi inconsci di estrema prepotenza<sup>32</sup>,

egli stesso allude al metapoetismo osservato da Mara Paltrinieri.

La sorveglianza dell'autore che si accanisce nell'esperire plurime e impervie soluzioni si manifesta improntata di schietto sigillo metapoetico e l'accezione più letterale di manierismo si somma a quella [...] di categoria culturale e stilistica, quale complesso di atteggiamenti nei confronti del fare artistico. Così nella *magnitudo* della consapevolezza metapoetica Zanzotto si avventura, in una dilatazione temporale, e culturale, dell'assunto, per tutta la storia poetica in lingua<sup>33</sup>.

E conviene sul manierismo, «una specie di pedale stabilizzante»<sup>34</sup>.

I riferimenti alla poesia e al suo codice, siano essi espliciti o implicati, vale a dire interpretabili come tali, sembrano ridimensionare di molto la contraddizione fra *galateo* e *bosco*. Reso il bosco paradigma della realtà, la sua composizione di elementi minimi, residuali, detritici, il suo pullulare quasi informe o pro-teiforme, la conseguente *imprendibilità* assurgono alla valenza di specchio dei contrasti della e nella poesia, del e nel Poeta stesso: le caratteristiche di frammentazione, instabilità, mutazione e indefinibilità sia della poesia sia dell'“io”-Zanzotto si presentano inestricabilmente intrecciate, come indistinguibili i componenti in continuo fermento nell'intrico del “bosco”. Ap-

<sup>32</sup> PRC, *Autoritratto*, p. 1209.

<sup>33</sup> M. PALTRINIERI, *op. cit.*, p. 170.

<sup>34</sup> Cfr. *Supra*, par. 14.6, nota n. 33.

pare pertanto giustificato che il bosco del discorso zanzottiano è un *topos*, un *locus communis*, ossia una “forma semplificatrice” attraverso la quale si filtra la realtà<sup>35</sup> esterna ed interiore. Si dimostra addirittura la triplicità del luogo-bosco: «È un *luogo naturale*, [...]; è un “*luogo*” *retorico* [...] da cui estrarre ciò che è nascosto [...]; è infine un *luogo simbolico-allegorico*, vale a dire un dispositivo [...] di significati, atto a produrre effetti di polisemia o ipersignificanza attraverso sovrapposizioni o slittamenti del senso»<sup>36</sup>. Un luogo che si oppone a quello del giardino, come *locus horridus/locus amoenus*, dinamicità/staticità. L’opposizione «definisce i due oggetti paesistici in base alle connotazioni valutative (bello/brutto; buono/malvagio; piacere/orrore) consegnate alla selezione e all’accumulo [...] delle *proprietaes, attributa, epitheta*». Dalla reversibilità delle opposizioni può scaturire, p.e., che un giardino (come la cultura e la poesia della tradizione) si trasformi in bosco, segnando «la regressione dall’ordine alla confusione, dal coltivato all’incolto»<sup>37</sup>, con un *mutamento* che *sconvolge* l’esistenza<sup>38</sup>. Sembra opportuna, a questo punto, un’ulteriore citazione da Adelia Noferi: «Le *rerum ambages* e la foresta inestricabile dell’esistenza si duplicano nelle ambagi delle scritture e nella *infinita sensuum silva*: la selva del linguaggio, dell’allegoria e dell’ermeneutica»<sup>39</sup>.

In conclusione, i sonetti, coesi dalla persistenza di fili che li rendono interagenti come parti di un organismo, che pertanto «non sono cadaveri», nell’opinione di Zanzotto «si presentano come detrito, rimasuglio – che ancora può dire, ma sempre come detrito e rimasuglio». Queste parole fanno parte del confronto che il Poeta stabilisce con *Gli orecchini* di Montale<sup>40</sup> che, au-

<sup>35</sup> P. VALESIO, *op. cit.*, pp. 66 e 71. Secondo lo studioso occorre vedere i *tópoi* come «i luoghi di tensione drammatica fra elementi opposti; luoghi dove semplificare [...] implica sovente il rafforzamento dei contrasti».

<sup>36</sup> A. NOFERI, *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico*, cit., pp. 35-36.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>38</sup> Cfr. Sonetto X.4.

<sup>39</sup> A. NOFERI, *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico (II)*, cit., p. 67.

<sup>40</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2001, p. 202.

tore di uno «pseudosonetto»<sup>41</sup>, «ha inventato un sonetto che non è cadavere», anzi «è una fioritura ancora naturale». I componimenti zanzottiani, invece, «sono proprio prosciugati nella loro simbolicità», ossia «hanno una naturalità diversa, un tempo diverso, un tempo in cui si può solo dare una contraffazione»<sup>42</sup>.

Il potenziale simbolico che “prosciuga” l’*Ipersonetto* stratificandone il senso può certamente ancora dire, e dire ancora di più.

<sup>41</sup> Questa poesia montaliana è caratterizzata dalla variante strutturale propria del sonetto “shakespeariano” o elisabettiano.

<sup>42</sup> A. ZANZOTTO, *L’«Ipersonetto» oggi*, cit., p. 182.

## Riferimenti bibliografici

### I. Opere principali di Andrea Zanzotto

- Dietro il Paesaggio*, Mondadori, Milano 1951.  
*Elegia e altri versi*, Edizioni della Meridiana, Milano 1954.  
*Vocativo*, Mondadori, Milano 1957.  
*IX Ecloghe*, Mondadori, Milano 1962.  
*Sull'Altopiano*, Neri Pozza, Vicenza 1964.  
*La Beltà*, Mondadori, Milano 1968.  
*Pasque*, Mondadori, Milano 1968.  
*Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, tip. Bernardi, Pieve di Soligo 1969.  
*Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, Edizioni del Ruzante, Venezia 1976.  
*Il Galateo in Bosco*, prefazione di G. Contini, Mondadori, Milano 1978.  
*Fosfeni*, Mondadori, Milano 1983.  
*Idioma*, Mondadori, Milano 1986.  
*Racconti e prose*, introduzione di C. Segre, Mondadori, Milano 1990.  
*Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991.  
*Aure e disincanti del Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994.  
*Meteo*, Donzelli, Roma 1996.  
*Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1999.  
*Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano 2001.  
*Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, due volumi, Mondadori, Milano 2001.  
*Ipersonetto*, a cura di L. Tassoni, Carocci, Roma 2001.  
*Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di L. Barile e G. Bompiani, Gransasso Nottetempo, Roma 2007.

### II. Alcuni interventi di Andrea Zanzotto in periodici, miscellanee, volumi d'altri autori

- Gli scrittori e il Manzoni*, «Italianistica», II, 1, 1973, pp. 212-213.  
*Petrarca e i poeti d'oggi*, «L'approdo letterario», 6, giugno 1974, pp. 93-100.  
Anteprima di *POSTILLA*, «Tuttolibri», 141-142, 12 agosto 1978.

- Conversazioni con Montale [1979], in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1731-1735.
- Zanzotto e la psicoanalisi. Intervista di M. David, «Nuova Corrente», 125, XLVII (2000).
- Con Hölderlin, una leggenda, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, traduzione e commento a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, pp. XI-XXIV.
- Intervista ad Andrea Zanzotto, a cura di F. Carbognin e G. Mott, «L'Anello che non tiene – Journal of Modern Italian Literature», Vols. 15, 1-2, Spring-Fall 2003, pp. 61-75; poi in «Poetiche», 3, 2004, pp. 443-457.
- La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica, a cura di P. Cattelan, Pieve di Soligo 6 agosto 2004, p. 5 [manoscritto].
- Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo, «Corriere della sera», 20/09/2004, p. 25.
- Ripensando a Rimbaud, in M. Munaro (a cura di), *Da Rimbaud a Rimbaud*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2004, pp. 105-106.
- Il paesaggio come eros della terra, in AA, VV., *Per un giardino della Terra*, a cura di A. Pietrogrande, Olschki, Firenze 2006.
- Il poeta e la lingua, in G. Marcato, *La forza del dialetto. Autobiografie linguistiche nel Veneto d'oggi*, Cierre, Sommacampagna (Vr) 2006.
- L'«Ipersonetto» oggi, a cura di G. Giuliadori, «Allegoria», 55, 2007, pp. 181-189.
- Perché l'infinito abbia forma, a cura di P. Ciarlantini e G. Giuliadori, «Caffè Michelangiolo», XI, 2, maggio-agosto 2007, pp. 4-7.

### III. Bibliografia della critica

- ABATI, V., *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Bagatto, Roma 1991.
- AGOSTI, S., *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, a cura di S. Agosti, Mondadori, Milano 1973, pp. 9-27.
- ID., *Percorso di Zanzotto. Dalla «Beltà» al «Galateo» in bosco e dintorni*, «Ateneo Veneto», n.s. XVIII, vol. XVIII, 1-2, gennaio-dicembre 1980 [ma 1982], pp. 163-170; poi in «Vocativo», 1, primavera 1986, pp. 111-117.



- ID., *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, PPS, pp. VIII-XLIX.
- ID., *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 3-9.
- ALBATH-FOLCHETTI, M., *Zanzottos Triptychon. Eine studie der Sammlungen «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni» und «Idioma»*, Gunter Narr, Tübingen 1998.
- ALLEN, B., *Il soggetto della decapitazione: Carducci, Pascoli e Zanzotto*, traduzione di Alberto Cacòpardo, «Hellas», V, 8/9, dicembre 1985, pp. 5-99.
- EAD., *Verso «La Beltà». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Corbo & Fiore, Venezia 1987.
- EAD., *Postmodernity in Pieve di Soligo*, «Annali d'Italianistica», IX, 1991, pp. 242-253.
- BANDINI, F., *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», XXIII, 158, maggio-giugno 1969, pp. 73-83; poi in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X, (I contemporanei), Marzorati, Milano 1979, pp. 9756-9765.
- ID., *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, PPS, pp. LII-XCIV.
- BARATTA, G., *Il tempo, l'io e il linguaggio nella poesia di Zanzotto*, in *Miraggi della biblioteca*, Shakespeare & Company, Brescia 1986, pp. 106-270.
- BECCARIA, G.L., *Insiste il dito annichilito sul tasto...*, «L'Indice», III, 6, giugno 1986, pp. 16-17; poi, col titolo *Alto, altro linguaggio, fuori idioma. Andrea Zanzotto*, in *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano 1989, pp. 233-242.
- ID., *Avanguardia e tradizione nella poesia d'oggi. Andrea Zanzotto*, «Lettere italiane», 4, 2000, pp. 579-584.
- BERARDINELLI, A., *Poesia della lingua e del luogo. Su Andrea Zanzotto*, «Linea d'ombra», X, 67, gennaio 1992, pp. 23-27.
- BORDIN, M., *L'ossario di Zanzotto*, «L'Opera al rosso», I. *Gerarchie tassonomie classificazioni* (1990), pp. 217-218.
- ID., *Il sonetto in bosco. Connessioni testuali, metrica, stile nell'«Ipersonetto» di Zanzotto*, «Quaderni Veneti», 18, dicembre 1993, pp. 95-178.
- ID., *Postumi del paesaggio. Lettura di «Meteo» di Andrea Zanzotto*, «Quaderni Veneti», 24, dicembre 1996, pp. 125-160.

- CAMON, F., *Il mestiere di poeta. Intervista a A. Zanzotto*, Lerici, Milano 1965, pp. 149-161.
- CARBOGNIN, F., *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo, nella poesia di Andrea Zanzotto*, Nuova Editrice Magenta, Varese 2007.
- COLANGELO, S., *Il giardino dei semplici*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 111-117.
- CONTI BERTINI, L., *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Marsilio, Venezia 1984.
- CORDIBELLA, G., *L'hölderlismo di Andrea Zanzotto. Un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni". Parte I*, «Poetiche», 3, 2002, pp. 391-414.
- EAD., *L'hölderlismo di Andrea Zanzotto. Un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni". Parte II*, «Poetiche», 1, 2004, pp. 47-69.
- CORTELLESA, A., «*Nel folto del finire senza fine*». *Sul nuovo Zanzotto*, «Poesia», 154, ottobre 2001, pp. 21-26.
- ID., *Geiger nell'erba. Prospezioni su Zanzotto critico*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 149-175.
- CRESPI, S., *Un bosco di irriducibili parole*, «Il Sole 24 ore», 288, 20 ottobre 1996.
- DAL BIANCO, S., *Le vocali di Zanzotto*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I, 1995, Peter Lang, Bern, pp. 15-37.
- ID., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, M. Pacini Fazi, Lucca 1997.
- ID., *Profili dei libri e note alle poesie*, PPS, pp. 1379-1681.
- DI MEO, P., *Cercle, vacuum, très riche nihil*, «Critique», XXXVII, tomo XL, 447-448, agosto-settembre 1984, pp. 648-654.
- ID., *Les trois forêts gigogne d'Andrea Zanzotto. Phosphènes*, «Vocativo», 1, primavera 1986, pp. 166-169.
- ID., *D'un thème dantesque chez Andrea Zanzotto*, «Po&sie», 58, quarto trimestre 1991, pp. 10-15.
- DOLFI, A., *Zanzotto e l'inconscio della lingua*, in *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 189-202.
- FALCHETTA, P., *Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-78)*, Francisci, Abano Terme (Padova) 1983.
- FORTI, M., *Un «Galateo» per Andrea Zanzotto, e altro*, «Nuova Antologia», 2203, luglio-settembre 1997, pp. 179-211.

- GARDINI, N., *Zanzotto petrarchista barbaro. Saggio sull'«Ipersonetto»*, «Studi novecenteschi», 19, 43-44, 1992, pp. 223-234.
- ID., *Lingua e pensiero del primo Zanzotto. Dagli ermetici a Montale, «Otto/Novecento»*, 19, 2, 1995, pp. 73-97.
- GENOT, G., *Andrea Zanzotto. Cinq sonnets*, «Po&sie», 6, III trimestre 1978, pp. 42-47.
- GRASSO, M., Recensione a Andrea Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, «Lunario Nuovo», I, 1, giugno-luglio 1979, pp. 73-75.
- GROSSER, H., *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, «Acme», vol. XXXII, 2, maggio-agosto 1979, pp. 225-267.
- GUGLIELMINETTI, G., *La ricostruzione della sintassi poetica*, «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 167-173; poi, col titolo *Zanzotto e la resistenza della sintassi poetica*, in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X, (I contemporanei), Marzorati, Milano 1979, pp. 9765-9771.
- HAINSWORTH, P. R.J., *The poetry of Andrea Zanzotto*, «Italian Studies», vol. XXXVII, 1982, pp. 101-121.
- HAND, V., *Zanzotto*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994.
- LORENZINI, N., «*La Beltà*» di Zanzotto e *Una trilogia tra senso e suono*, in *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 112-118; 200-207.
- EAD., *Poesia fisica. Il corpo paesaggio: Zanzotto*, in *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 150-156.
- LUPERINI, R., *Zanzotto, ovvero il destino di Münchhausen*, in *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, t. II, Loescher, Torino 1981, pp. 778-788.
- MACRÌ, O., *Il Foscolo nella «Gran Selva» di Zanzotto*, in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, Longo, Ravenna 1980, pp. 133-141.
- MANICA, R., *L'anima verbale. Schede per Zanzotto*, «Dismisura», XI, 57-60, agosto 1982, pp. 21-24; poi, con *Fosfeni, brulichii, poesia. Ancora su Zanzotto*, in *Discorsi interminabili*, Altri Termini, Napoli 1987, pp. 63-69; 71-80.
- ID., *Un episodio di Petrarca in Zanzotto*, «Paradigma», 10, 1992, pp. 97-101.

- ID. (a cura di), *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, Vecchiarelli, Manziana 2001.
- MANOTTA, M., *La tentazione della quadratura del cerchio. «Il Galateo in bosco» di Andrea Zanzotto*, «Il Piccolo Hans», XIX, 74, estate 1992, pp. 212-245.
- ID., *La lettera nascosta*, «L'immaginazione», 175, febbraio-marzo 2001.
- ID., *La semantica come 'felix culpa' della poesia*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 69-87.
- MAZZACURATI, C., PAOLINI, M. (a cura di), *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 2001.
- MORETTO, G., «*Il ricchissimo nihil*» e «*Biodicea minima*» di Andrea Zanzotto, in *Poesia e Nichilismo*, Il Melangolo, Genova 1998, pp. 315-338.
- MOTTA, U., *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Vita e Pensiero, Milano 1996.
- NERI, L., *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici. Un'indagine retorica*, Bergamo University Press, Bergamo 2000.
- NIMIS, J., *La figure de l'horizon dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, «Prevue», Université de Montpellier, III, aprile 1997, pp. 101-137.
- ID., *Du rythme comme élément de la "verbalisation du monde" dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, «Revue des études italiennes», 3-4, 2002, pp. 359-378.
- ID., *Andrea Zanzotto. «Rivolgersi agli ossari»: la forêt aux sentiers qui bifurquent*, «Collection de l'écrit», 8, 2004, pp. 203-216.
- NOFERI, A., *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico*, «Paradigma», 8, 1988, pp. 35-66 (57-59).
- EAD., *Il bosco. Traversata di un luogo simbolico (II)*, «Paradigma», 10, 1992, pp. 65-82 (72-73).
- NUVOLI, G., *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- ORELLI, G., *Un sonetto di Zanzotto*, «Il Piccolo Hans», VI, luglio-settembre 1978, pp. 61-70.
- OSSOLA, C., STROPPA, S., *Andrea Zanzotto*, in AA.VV., *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, III, Ottocento-Novecento, Einaudi, Torino 1999, pp. 1679-1702.
- PAGNANELLI, R., *Servire la lingua [Su Giudici e Zanzotto]*, «Marka», VII, 21, febbraio-aprile 1987, pp. 25-35 (29-35); poi in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano 1991, pp. 121-127 (123-127).

- ID., *Paesaggio invernale (o quasi)*, «Verso», 4/5, 1988, pp. 182-187 (184-186); poi in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano 1991, pp. 222-226 (224-226).
- PALTRINIERI, M., *Atti di polistilismo in Zanzotto*, «Lingua e stile», XXI, 1, marzo 1986, pp. 149-173.
- EAD., *L'affabilità di Zanzotto*, «il verri», serie VIII, 1-2, marzo-giugno 1987, pp. 19-38.
- EAD., *Et in Arcadia ego. Studio su «IX Ecloghe» di Andrea Zanzotto*, in *Studi sulla modernità*, a cura di F. Curi, CLUEB, Bologna 1989, pp. 177-196.
- PAMPALONI, G., *L'eroe gentile e il drago nevrotico*, «Il Giornale», 15 luglio 1990.
- PARISE, G., *Così il poeta scava al centro della terra*, «Corriere della Sera», 18 novembre 1983; poi in *Tapestry. Psiche, metapsiche e guerre stellari, per la poesia di Andrea Zanzotto*, a cura e con disegni di G. Fioroni, Maurizio Corraini, Mantova 1992 [pp. 17, 19, 21, 23, 25, 27].
- PETRUCCIANI, M., *La poetica matematica di Sinisgalli, Bonomi, Zanzotto*, in *Scienza e letteratura nel secondo Novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*, Mursia, Milano 1978, pp. 45-52 (48-9).
- PEZZIN, C., *Zanzotto e Leopardi. Il poeta come infans*, Cooperativa Editrice Nuova Grafica Cierre, Verona 1988.
- PIANGATELLI, R., *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Verso, Macerata 1990.
- PICCHIONE, J., *Dall'assenza al desiderio. La poesia di Andrea Zanzotto*, «Letteratura Italiana Contemporanea», IX, 24, maggio-agosto 1988, pp. 331-351.
- PORTA, A., *Andrea Zanzotto*, in A. Porta, E. Siciliano (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di A. Porta, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 36-37, 54, 91-92, 113-117, 253-260, 559-563, 647.
- QUIRICONI, G., *Note per il Galateo di Zanzotto*, «Il Ponte», XXXV, 12 ottobre 1979, pp. 1232-1238; poi, col titolo *Zanzotto. La scrittura sconvolta*, in *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 237-244.
- RABONI, G., *Vertigine di Zanzotto nel bosco dei rimorsi*, in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura*

- ra letteraria nella società italiana, vol. X, (I contemporanei), Marzorati, Milano 1979, pp. 9754-9756.
- ID., *Andrea Zanzotto*, in *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981, pp. 236-259.
- RAMAT, S., *Andrea Zanzotto*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. V, Marzorati, Milano 1974, pp. 1305-1329; poi in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X, (I contemporanei), Marzorati, Milano 1979, pp. 9730-9754.
- RAPPAZZO, F., *Zanzotto postmoderno?*, «Allegoria», 42, 2002, pp. 145-147.
- RISSET, J., «*Sovraesistenze*», «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, pp. 329-331.
- EAD., *Tutto dice io*, «Il Messaggero», 14 ottobre 1983, p. 5; poi in «Vocativo», 1, primavera 1986, pp. 107-110.
- ROMANO, M.E., *Zanzotto e le figure del silenzio in margine a «Retorica su: lo sbandamento, il principio “resistenza”» e La Dolle di Zanzotto* in *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Edizioni PLUS-Università di Pisa, Pisa 2003, pp. 77-122; 123-131.
- RONCACCIA, A., *L'antifrasi del postmoderno*, «Versants», 41, 2002, pp. 27-45.
- ROSSI, A., *Zanzotto fra Pasque e Fosfeni*, «Poliorama», 2, 1983, pp. 188-198.
- SANDRINI, G., *Zanzotto. Un leopardiano “verace saper”*, Atti dell'Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti, tomo CLIV (1995-1996), Venezia 1996, pp. 715-769.
- SCRIVANO, R., *Zanzotto e Montale*, in *Marginalità montaliane*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LVII, serie VII, 1-2, gennaio-agosto 1978, pp. 81-84.
- SIMONETTI, G., *L'ultimo Zanzotto. Un'estrema scelta di autoconservazione*, «Il Ponte», 3, marzo 1997, pp. 111-120.
- SITI, W., *Per Zanzotto. Possibili prefazi*, «Nuovi Argomenti», n.s., 32, marzo-aprile 1973, pp. 127-142; poi in *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, pp. 63-76.
- SOMMAVILLA, G., «*Pasque*» e «*Poesie*», «*Filò*» e «*Galateo in bosco*», in *Peripezie dell'epica contemporanea. Dialettica e mistero*, Jaca Book, Milano 1983, pp. 177-204; 205-217.
- SPAMPINATO, G., *L'idioma della trilogia di Zanzotto*, «Otto/Novecento», XII, 3-4, maggio-agosto 1988, pp. 159-170.

- EAD., *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano 1996.
- EAD., *Il Periodo lungo tra «Vocativo» e le «IX Ecloghe»*, in *In forma di voce. Figure della metrica e della sintassi nella poesia italiana del secondo Novecento (1956-1968)*, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, Torino 1996, pp. 127-139.
- STRACUZZI, R., *La casa, il paesaggio. In margine a "Premesse all'abitazione" di Andrea Zanzotto*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 177-192.
- TASSONI, L., *La generazione dello sperimentalismo. Da Risi a Zanzotto*, «Paragone», XXXIV, 404, ottobre 1983, pp. 84-88; poi, col titolo *La generazione dello sperimentalismo*, in *Finzione e conoscenza*, Lubrica, Bergamo 1989, pp. 183-187.
- ID., *Ipersonetto. Dagli ipotesti al discorso*, Commento e Conclusioni, in A. Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di L. Tassoni, Carocci, Roma 2001.
- ID., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma 2002.
- VILLALTA, G.M., *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto: «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni», «Idioma»*, Guerrini e Associati, Milano 1992.
- ID. (a cura di), *Cinque domande ad Andrea Zanzotto*, in G. Moretto (a cura di), *Poesia e Nichilismo*, Il Melangolo, Genova 1998, pp. 25-31.
- ID., *Commento e note alle prose*, PPS, pp. 1683-1739.
- VIOLA, I., *Nuove petrose*, «Il Piccolo Hans», VII, 25, gennaio-marzo 1980, pp. 44-70.
- WELLE, J.P., *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of «Il Galateo in Bosco»*, Bulzoni, Roma 1987.

### III. Opere di riferimento generale

- AA.VV., *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di P. Pieri, G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000.
- AGOSTI, S., *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972.
- ID., *Il pensiero della poesia. Un aspetto dell'esperienza poetica contemporanea*, «Il Piccolo Hans», VI, 23, luglio-settembre 1979, pp. 71-86.

- ID., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982.
- ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995.
- ALIGHIERI, D., *Commedia*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Garzanti, Milano 1987 (alle pp. 371-406, il Rimario).
- ANTONELLI, R., *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1984.
- ID., *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 177-201.
- ASOR ROSA, A. (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000.
- BARICCO, A. *et alii* (a cura di), *Punteggiatura. I segni*, Scuola Holden-BUR, Milano 2001.
- BATTAGLIA, S., PERNICONE, V., *La grammatica italiana*, Loescher, Torino 1977.
- BATTISTINI, A., RAIMONDI, E., *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1991.
- BAZZOCCHI, M.A., CURI, F. (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003.
- BECCARIA, G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975.
- BELTRAMI, P.G., *La metrica italiana*, Il Mulino, 4<sup>a</sup> ed., Bologna 2002.
- ID., *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino («Universale Paperbacks»), Bologna 2002.
- BENVENISTE, É., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.U. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 1971.
- BERARDINELLI, A. (a cura di), *Nel caldo cuore del mondo*, Liberal Libri, Firenze 1999.
- ID., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, Garzanti, Milano 2001.
- BERTONE, G., *La finestra occidentale*, in *Lo sguardo escluso. L'idea del paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999, pp. 29-34.
- BOTTIROLI, G., *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- BRIOSCHI, F., *Critica della ragion poetica, e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- BRUGNOLO, F., *Ancora sull'anteposizione del possessivo nelle allocuzioni*, «Studi Linguistici Italiani», X, 1984, pp. 162-172.
- ID., *Ancora sulla genesi del sonetto*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani*, atti del Convegno, Lecce, 21-23 aprile 1998, a cura di R. Coluccia, R. Gualdo, Congedo, Galatina 1999, pp. 93-106.



- CAPRETTINI, G.P., *Aspetti della semiotica. Principi e storia*, Einaudi, Torino 1980.
- ID., *Segni, testi, comunicazione. Gli strumenti semiotici*, UTET, Torino 1997.
- CARRAI, S., ZAMBON, F. (a cura di), *Come leggere la poesia italiana del Novecento. Saba, Ungaretti, Montale, Sereni, Caproni, Zanzotto*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1997.
- CHINES, L., *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Carocci, Roma 2000.
- CIGNETTI, L., *La [pro]posizione parentetica: criteri di riconoscimento e proprietà retorico-testuali*, «Studi di grammatica italiana», XX, 2001, pp. 69-125.
- ID., *Parentesi endolessematiche e parentesi endosintagmatiche*, «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata», XXXII, 2, 2003, pp. 273-285.
- COLANGELO, S., *Come si legge una poesia*, Carocci, Roma 2003.
- CORTELESSA, A., ERMINI, F., FERRI, G. (a cura di), *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento*, Anterem, Verona 2000.
- CUCCHI, M., GIOVANARDI, S. (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento, 1945-1995*, Mondadori, Milano 2004 (2<sup>a</sup> ed., 2 voll.).
- DAVID, M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966.
- DE ROBERTIS, D. (a cura di), G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Einaudi, Torino 1986.
- DELLA CASA, G., *Le rime*, a cura di R. Fedi, Salerno, Roma 1978.
- DELLA CASA, M., *Leggere e scrivere poesia nella scuola*, La Scuola, Brescia 1989.
- DERRIDA, J., *La disseminazione*, Jaka Book, Milano 1989, pp. 47-99.
- ID., *Che cos'è la poesia?*, in M. Ferraris, *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 238-247.
- DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998.
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- ID., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002.
- ELWERT, W.T., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973.
- ESPOSITO, E., *Il sonetto*, in *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 130-158.
- ID., *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma 2003.

- FASANI, R., *Legami lessicali*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. XXI, ottobre 1980, pp. 165-179.
- ID., *Intorno all'endecasillabo*, «Studi e problemi di critica testuale», L, 1° semestre, 1995, pp. 63-84.
- FERRARI, A., *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Accademia della Crusca, Firenze 2003.
- FÓNAGY, I., *Le basi pulsionali della fonazione*, «Il piccolo Hans», 12, settembre/dicembre 1976, pp. 55-104.
- ID., *Le statut de la phonostylistique*, «Phonetica», 34, 1977, pp. 1-18.
- ID., *Le lettere vive in poesia*, «Il piccolo Hans», 53, 1987, pp. 53-113.
- FOSCOLO, U., *Opere*, t. I, *Poesie e tragedie*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M.M. Lombardi e F. Longoni, Einaudi-Gallimard, Torino 1994.
- GARDINI, N., *Letteratura comparata. Metodi periodi generi*, Mondadori, Milano 2002.
- GENETTE, G., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- GHELLI, C., *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, Pozza, Vicenza 1997.
- GIOVANNETTI, P., *Modi della poesia italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2005.
- GORNI, G., *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 439-518; poi in G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 11-134.
- GRIGNANI, M.A., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento. Con autografi inediti*, Interlinea, Novara 2002.
- GRODDECK, G.W., *La vista, il mondo dell'occhio e il vedere senza occhi*, in *Il linguaggio dell'Es*, Mondadori, Milano 1975.
- LACAN, J., *Scritti*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974.
- LAVEZZI, G., *Manuale di metrica italiana*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996.
- LEONI, F.A., MATURI, P., *Manuale di fonetica. Nuova edizione*, Carocci, Roma 2002.
- LONGHI, S., *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, «Strumenti critici», 39-40, ottobre 1979, pp. 265-300.
- LORENZINI, N., *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991.

- EAD., *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999.
- EAD., *Le nuove modalità della forma chiusa*, «il verri», XLIV, 9, maggio 1999, pp. 124-134.
- EAD. (a cura di), *La poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, Carocci, Roma 2002.
- EAD. (a cura di), *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002.
- LUPERINI, R., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 tomi, Loescher, Torino 1981.
- MACRÌ, O., *Semantica e metrica dei Sepolcri del Foscolo, con uno studio sull'endecasillabo*, Bulzoni, Roma 1978.
- MARTELLI, M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 519-620.
- MENGALDO, P.V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
- ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, I Meridiani Mondadori, Milano 1978; poi *Poeti italiani del Novecento*, Oscar Mondadori, Milano 1990.
- ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987.
- ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- ID., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.
- ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- ID., *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- MENICHETTI, A., *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», IX, I, febbraio 1975, pp. 1-30.
- ID., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MONTAGNANI, C., *Appunti sull'origine del sonetto*, «Rivista di Letteratura Italiana», IV, 1986, pp. 9-64.
- MONTALE E., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2001.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1997.
- EAD., *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari 2003.

- NANCY, J.L., *Essere singolare plurale*, introduzione di R. Esposito in dialogo con Jean Luc Nancy, Einaudi, Torino 1996.
- ODIFREDDI, P., *Il Vangelo secondo la Scienza. Le religioni alla prova del nove*, Einaudi, Torino 1999.
- ORELLI, G., *La lettera della luminosità e della trafittura*, «Il Piccolo Hans», 12, settembre-dicembre 1976, pp. 140-152.
- OSSOLA, C., «*Un oeil immense artificiel*». *Il sogno 'pineale' della scrittura*, «Lettere Italiane», XXV, 4, ottobre-dicembre 1983, pp. 457-479; poi in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 143-171.
- PASTORE, S., *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999.
- PATOTA, G., *Sintassi e storia della lingua italiana. Tipologia delle frasi interrogative*, Bulzoni, Roma 1990.
- PAZZAGLIA, M., *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990.
- PETRARCA, F., *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005.
- PICCHIO SIMONELLI, M., *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Licosa, Firenze 1978.
- PINCHERA, A., *La metrica*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- PRALORAN, M., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell' "Orlando innamorato"*, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*, Nistri-Lischi, Pisa 1988.
- PULSONI, C., *La tecnica compositiva nei "Rerum vulgarium fragmenta". Riuso metrico e lettura autoriale*, Bagatto, Roma 1998.
- RAIMONDI, E., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980.
- ID., *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano 1990.
- REBOUL, O., *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna 1996.
- RELLA F., *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano 2001.
- RICOEUR, P., *Tempo e racconto*, 3° vol., Jaka Book, Milano 1988.
- ID., *Sé come un altro*, trad. it., Jaka Book, Milano 1993.
- SANSONE, G.E., *Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo*, «Lingua e stile», II (1967), pp. 179-197.
- SANTAGATA, M., *Dal sonetto al canzoniere*, Liviana, Padova 1989.
- SBERLATI, F., *Sulla dittologia aggettivale nel "Canzoniere". Per una storia dell'aggettivazione lirica*, «Studi italiani», VI, 2, 1994, pp. 5-69.

- SERIANNI, L., «Mio padre!)/ «Padre mio!», *Sull'anteposizione dell'aggettivo possessivo nelle allocuzioni*, «Studi Linguistici Italiani», VIII, 1982, pp. 137-154.
- ID., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di A. Castelvechhi, UTET, Torino 1989.
- ID., *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma 2001.
- ID., *Sul punto e virgola nell'italiano contemporaneo*, «Studi linguistici italiani», XXVII, 2, 2001, pp. 248-255.
- SILVESTRI, D., *I mattoni della poesia. A proposito delle figure sequenziali della ricorsività nei testi poetici*, in *Scritti linguistici e filologici. In onore di Tristano Bolelli*, a cura di R. Ajello e S. Sani, Pacini Editore, Pisa 1995, pp. 471-481; poi, col titolo *I mattoni dell'infinito*, in *Specchi del senso 2. Comunicazione e interpretazione*, a cura di M.A. Bonfantini, M. Lombardi, Napoli 1998, pp. 197-218.
- STAROBINSKI, J., *Le ragioni del testo*, a cura di C. Colangelo, Mondadori, Milano 2003.
- TASSONI, L., *Senso e discorso nel testo poetico*, Carocci, Roma 1999.
- TESAURO, E., *Idea delle perfette imprese*, a cura di M.L. Doglio, Olschki, Firenze 1975.
- TESTA, E., *Il Libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Mulino, Genova 1983.
- ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- TONELLI, N., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti del «Rerum Vulgarium Fragmenta»*, Olschki, Firenze 1999.
- EAD., *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa 2000.
- VALESIO, P., *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986.
- VITALE, M., *La lingua del Canzoniere («Rerum vulgarium fragmenta») di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1996.
- WEINRICH, H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, a cura di M.P. La Valva, Il Mulino, Bologna 1978.
- ID., *La forza dello zero*, «Lettere italiane», LII, 4, ottobre-dicembre 2000, pp. 513-529.
- ZENARI, M., *Repertorio metrico dei «Rerum Vulgarium Fragmenta» di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1999.



## Indice dei nomi

- Abati, V., 125  
Agosti, S., 113, 166, 247, 257, 258  
Aiello, R., 14  
Alighieri, D., 29, 112, 128, 138, 143, 151, 155, 173, 183, 194, 202, 213, 249, 257  
Asor Rosa, A., 9  
  
Baratta, G., 10  
Battaglia, S., 24  
Baudelaire, C., 124  
Belli, G., 59  
Bellini, V., 198  
Beltrami, P.G., 22, 35, 50, 64, 75, 99, 187  
Benveniste, È., 28, 32, 41, 54, 118  
Bertone, G., 106  
Bordin, M., 11, 21, 22, 23, 26, 29, 31, 39, 40, 47, 52, 56, 57, 62, 64, 69, 71, 87, 95, 99, 105, 138, 141, 148, 158, 164, 165, 167, 172, 180, 187, 191, 194, 206, 209, 210, 224, 225, 231, 236, 239, 245, 253  
Brugnolo, F., 134  
  
Caprettini, G.P., 244  
Carbognin, F., 18  
Cattelan, P., 113  
Cavalcanti, G., 35, 75, 159, 250  
Ciarlantini, P., 155  
Cignetti, L., 39, 90, 115, 253  
Conti Bertini, L., 61, 109, 121, 171, 179, 244  
  
Contini, G., 124  
Cortellessa, A., 125  
  
D'Annunzio, G., 21  
Da Lentini, G., 206  
Da Tempo, A., 99  
Dal Bianco, S., 13, 16, 25, 37, 38, 43, 58, 64, 69, 87, 93, 96, 99, 100, 104, 108, 109, 114, 121, 124, 127, 130, 137, 148, 153, 154, 160, 165, 170, 173, 183, 184, 195, 199, 211, 221, 233, 236, 241, 247, 248, 251  
De Robertis, D., 75  
Della Casa, G., 31, 99  
Della Casa, M., 32, 36  
Derrida, J., 123  
Dessons, G., 13  
Di Meo, P., 228, 257  
Doglio, M.L., 238  
  
Eco, U., 18  
Éluard, P., 121, 122  
Elwert, W.T., 187  
Esposito, E., 43, 56, 63, 231, 234, 241, 259  
  
Falchetta, P., 12, 21, 36, 59, 112, 123, 125, 159, 250  
Fasani, R., 156, 157  
Ferrari, A., 57, 66, 67, 253, 254  
Fónagy, I., 36, 51, 89, 113, 129, 188, 219, 252  
Forti, M., 32, 33, 48, 73, 85, 94, 105, 119, 128, 169, 179, 188, 211  
Fortini, F., 231, 240

- Foscolo, U., 11, 59, 99, 203,  
204, 209, 211
- Gardini, N., 18, 37, 62, 71, 74,  
83, 111, 137, 188, 197,  
250
- Giorgini-Broglio, 194
- Giuliodori, G., 155, 247
- Gorni, G., 9
- Groddeck, G.W., 109
- Hegel, G.G.F., 123
- Heidegger, M., 209
- Hölderlin, F., 199
- Jung, G., 10
- La Valva, M.P., 40
- Lacan, J., 16, 212
- Lavezzi, G., 63, 187, 224
- Lentini, G. da, 206
- Leoni, F.A., 36, 173, 217
- Leopardi, G., 213
- Lorenzini, N., 33, 245
- Luperini, R., 10, 11
- Macri, O., 201, 202, 204
- Malkiel, J., 17
- Manica, R., 31, 249
- Manotta, M., 31, 137, 138,  
185, 212, 215, 244, 247
- Martelli, M., 9, 36
- Maturi, P., 36, 173, 217
- Mazzacurati, C., 229
- Mengaldo, P.V., 10, 30, 81
- Menichetti, A., 15, 157, 206
- Meschonnic, H., 13
- Montale, E., 9, 18, 22, 261
- Mortara Garavelli, B., 25, 52,  
66, 78
- Mott, G., 18
- Motta, U., 13, 34, 46, 88, 195,  
215, 228, 244
- Noferi, A., 85, 107, 166, 261
- Nuvoli, G., 12, 17, 32, 109,  
181, 182, 184, 198, 242
- Odifreddi, P., 122
- Orelli, G., 112, 117, 118, 119,  
120, 122, 123, 124
- Ossola, C., 45
- Paltrinieri, M., 10, 21, 22, 23,  
35, 39, 49, 105, 122, 128,  
138, 143, 217, 224, 252,  
260
- Paolini, M., 229
- Pascoli, G., 22, 250
- Pastore, S., 258
- Patota, G., 194
- Pazzaglia, M., 50, 100, 128,  
249
- Pernicone, V., 24
- Petrarca, F., 12, 29, 36, 50, 58,  
59, 108, 112, 124, 128,  
138, 143, 155, 183, 184,  
194, 199, 201, 202, 213,  
218, 249, 257
- Piangatelli, R., 12
- Picchio Simonelli, M., 97,  
108, 139, 145
- Pinchera, A., 36, 39, 50, 76,  
128, 156
- Porta, A., 12
- Praloran, M., 22, 49, 88, 144,  
160, 202, 251
- Reboul, O., 16, 17, 57, 59, 240
- Rella, F., 45
- Sani, S., 14
- Sansone, G.E., 22
- Serianni, L., 24, 25, 41, 44,  
48, 54, 56, 57, 68, 70, 93,  
105, 120, 135, 152, 163,



- 165, 166, 179, 180, 194,  
209, 223, 256
- Siciliano, E., 12
- Silvestri, D., 14, 23
- Siti, W., 210
- Sommavilla, G., 10
- Spampinato, G., 12, 19
- Tasso, T., 85
- Tassoni, L., 11, 13, 28, 29, 34,  
37, 40, 43, 45, 46, 47, 56,  
58, 60, 61, 64, 67, 70, 71,  
88, 94, 95, 97, 100, 105,  
107, 108, 111, 112, 120,  
124, 132, 137, 139, 144,  
149, 153, 156, 157, 171,  
174, 180, 182, 184, 191,  
194, 196, 198, 203, 210,  
211, 212, 221, 222, 226,  
228, 229, 238, 241, 243
- Tesauro, E., 238
- Testa, E., 26, 31, 33, 40, 256
- Tizi, M., 22
- Tonelli, N., 10, 15, 25, 206
- Valéry, P., 50
- Valesio, P., 17, 261
- Villalta, G.M., 18, 32, 258
- Weinrich, H., 40, 68, 69, 118,  
207
- Welle, J.P., 11, 12, 16, 27, 29,  
32, 83, 94, 119, 171, 238,  
239, 244
- Zampa, G., 9, 261



AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

Area 01 – Scienze matematiche e informatiche

Area 02 – Scienze fisiche

Area 03 – Scienze chimiche

Area 04 – Scienze della terra

Area 05 – Scienze biologiche

Area 06 – Scienze mediche

Area 07 – Scienze agrarie e veterinarie

Area 08 – Ingegneria civile e Architettura

Area 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

Area 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

Area 12 – Scienze giuridiche

Area 13 – Scienze economiche e statistiche

Area 14 – Scienze politiche e sociali

*Le pubblicazioni di Aracne editrice sono su*

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2008  
dalla tipografia «Braille Gamma S.r.l.» di Santa Rufina di Cittaducale (Ri)  
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma

CARTE: Copertina: *Patinata opaca Bravomatt 300 g/m<sup>2</sup> plastificata opaca*; Interno: *Usomano bianco Selena 80 g/m<sup>2</sup>*  
ALLESTIMENTO: Legatura a filo di refe / brossura

Stampa realizzata in collaborazione con la Finsol S.r.l. su tecnologia Canon Image Press