UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERARIE

CICLO XXVII

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Friedrich Hölderlin nell'opera di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico

RELATORI

Chiar.mo Prof. Luigi Reitani

Chiar.ma Prof.ssa Sonja Kuri

DOTTORANDA

Sara Bubola

Anno accademico 2015/2016

Per Luca e per i nostri figli

INDICE

AVVERTENZA 1

PREMESSA 2

Capitolo primo

HÖLDERLIN E ZANZOTTO: ANATOMIA DI UN INCONTRO POETICO 5

1.1 Aspetti biografici: un confronto 6

1.2 La formazione di Zanzotto, l'incontro effettivo con Hölderlin 14

1.3 *Le fonti comuni* 34

Capitolo secondo

SULL'INTERTESTUALITÀ COME PROCEDIMENTO LETTERARIO 45

2.1 Citazione e allusione 52

2.2 Il modello Broich-Pfister 56

2.3 L'intertestualità in Zanzotto 59

Capitolo terzo

IL DIALOGO CON HÖLDERLIN NELL'ITINERARIO POETICO ZANZOTTIANO 63

3.1 I Versi giovanili 63

3.2 Dietro il paesaggio 73

3.3 Hölderlinfobia: Elegia ed altri versi *e* Vocativo 91

3.4 Tensione al sublime e distanza ironica: IX Ecloghe 108

3.5 Hölderlin come 'resistenza': La Beltà 120

3.6 Oltre La Beltà 161

Capitolo quarto

CONVERGENZE FORMALI 187

4.1 Sulla dimensione elegiaca della poesia hölderliniana e zanzottiana 189

4.2 Gli Inni 204

RINGRAZIAMENTI 209

BIBLIOGRAFIA 211

AVVERTENZA

Per le poesie di Friedrich Hölderlin citate nel presente lavoro, salvo dove diversamente indicato, mi baso sui testi del «Meridiano» *Tutte le liriche*, e dunque sul testo critico proposto da Luigi Reitani e sulle sue traduzioni. A questo volume (Milano, Mondadori, 2001) farò riferimento con la sigla TL. Non essendo infatti possibile stabilire con certezza a quale traduzione si appoggiasse Zanzotto, si è scelta l'edizione più recente e più accurata dei testi hölderliniani per dare al lettore non germanofono la possibilità di orientarsi autonomamente. I riferimenti a edizioni diverse saranno specificati di volta in volta nelle note.

Per i testi di Andrea Zanzotto utilizzo come edizione di riferimento il «Meridiano» delle *Poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta (Milano, Mondadori, 1999) abbreviato con la sigla PPS. Alle singole raccolte zanzottiane farò riferimento attraverso le seguenti sigle:

VG per i *Versi giovanili* (1938-1942)
DP per *Dietro il paesaggio* (1951)
El per *Elegia e altri versi* (1954)
V per *Vocativo* (1957)
Ecl per *IX Ecloghe* (1962)
LB per *La Beltà* (1968)
SFS per *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969)
Pq per *Pasque* (1973)
F per *Filò* (1976)
GB per *Il Galateo in Bosco* (1978)
Fos per *Fosfeni* (1983)
Id per *Idioma* (1986)
M per *Meteo* (1996)
S per *Sovrimpressioni* (2001)
Co per *Conglometrati* (2009)

PREMESSA

Una delle prime questioni che un giovane studioso si pone nell'accingersi alla stesura della propria tesi di dottorato, che si presenta come un avventuroso percorso di scoperta di quella che inizialmente gli appare come una - seppur seducente - *terra incognita*, è quella relativa agli obiettivi e al metodo di lavoro. Nelle pagine che seguono, prenderò in esame il rapporto tra due grandi poeti della *Weltliteratur*, Friedrich Hölderlin e Andrea Zanzotto, animata dalla convinzione che le letterature nazionali non potrebbero esistere senza l'influsso, lo stimolo e il nutrimento che si forniscono reciprocamente, non solo sotto la forma dell'influenza che un autore può esercitare su un altro, ma anche - all'inverso - nella forma della ricezione. Se è ormai assodato che l'analisi delle fonti e dei riferimenti intertestuali impliciti ed espliciti che hanno contributo a costituire l'aspetto contenutistico e la veste formale di un testo ci aiutano a comprenderlo meglio, è altrettanto importante, per illuminare più profondamente quel testo, guardare ai modi in cui è stato letto e interpretato, anche a grande distanza di tempo e di luoghi. Il mio obiettivo è dunque sia quello di leggere Zanzotto attraverso Hölderlin, sia quello di leggere Hölderlin attraverso Zanzotto, per suggerire ulteriori prospettive su quelle che appaiono questioni sempre aperte, ovvero suscettibili di essere rimesse in discussione.

Per quanto riguarda il metodo delle mie ricerche, pur riconoscendo l'importanza di stabilire delle coordinate preliminari a livello pragmatico, mi sono imposta di resistere alla tentazione di 'forzare la mano' cercando analogie dove non ce ne sono per sostenere una tesi definita in partenza, e di farmi piuttosto guidare dai suggerimenti che Andrea Zanzotto ha disseminato nei suoi testi e nelle sue interviste. Egli era convinto dell'impossibilità di affrontare la complessità di un testo letterario attraverso il filtro di una teoria, per quanto valida, o di un preconcetto ideologico:

> Basta porsi di fronte a un quadro di Escher per scoprire in esso un'analogia con la complessità dei nessi che collegano le varie parti della nostra realtà: siamo proiettati in un continuo "dentro-fuori", rischiamo di arrivare, per una strada apparentemente nota, in un posto diverso o di compiere una scoperta non preventivata, grazie a quella *serendipity* di cui parlava Walpole per indicare la capacità di trovare, in maniera del tutto casuale, qualcosa di inatteso o di estraneo a quanto si stava cercando, e che ha dominato spesso nella vita umana e nelle scoperte, come partire per trovare le Indie e scoprire quella che sarebbe poi stata chiamata, dal nome del suo scopritore, America. Per quanto riguarda la letteratura, e più

specificamente la poesia, l'irruzione dell'inatteso è fenomeno inevitabile, sicché l'errore che di solito si compie nell'interpretare i testi di poesia è di intenderli come consapevoli realizzazioni di un "programma", di un preciso manifesto poetico, quasi come di un progetto di natura filosofico-scientifica. Ma la poesia "realizzata", anche quella riconosciuta (a posteriori) come la più conscia delle leggi stilistiche soggiacenti ai propri meccanismi espressivi, è in realtà connessa a un enigmatico-angosciante processo di "genesi" dagli esiti imprevedibili, configurandosi come groviglio inestricabile di fantasmi che aderiscono al vissuto individuale.[1]

Pur prendendo in considerazione, nel corso del secondo capitolo, le varie teorie sull'intertestualità e sull'analisi testuale, nessuna di esse sarà applicata in maniera sistematica. Beninteso: mi rendo conto che la scelta iniziale di aderire a una precisa 'scuola' avrebbe agevolato il viaggio, fornendomi i punti cardinali, i riferimenti sicuri nella scalata e nell'esplorazione di questo monte, e impedendomi di perdermi. Risulterebbe altresì più convincente esporre in partenza una tesi, e addurre, nel corso dei vari capitoli, diverse prove a suo sostegno. Ma, per rimanere nell'ambito metaforico della montagna (tanto caro a Zanzotto), non sempre i sentieri più sicuri, quelli che conducono a una meta definita in partenza, sono anche i più panoramici. Ho scelto, dunque, fin dall'inizio, la via che ritengo più panoramica, nella convinzione che ciò che conferisce spessore e senso alle nostre esperienze (in questo caso, la lettura e lo studio della poesia) sia ciò che ci fa perdere l'equilibrio e l'orientamento, non ciò che ci permette di mantenerlo saldo. In una intervista di fondamentale importanza poetologica, Zanzotto riflette sull'approccio ai testi letterari paragonandoli proprio a delle montagne:

Supponendo che ogni autore sia una montagna, ci sono vari sentieri per raggiungerne la vetta: c'è la via Tissi, la via Comici se si tratta di una parete dolomitica…Io direi che non si inventano mai metodi bastanti per entrare nel vero nucleo reale (che "non c'è") di un autore o di un'opera, perché ogni testo fascia qualche cosa di indicibile, di misterioso, di inavvicinabile.[2]

Sarà dunque questo sincretismo metodologico a orientare il mio approccio ai testi. Un ultimo suggerimento da parte di Zanzotto spiega il motivo per cui, nella mia analisi, ho scelto di non escludere del tutto la prospettiva autobiografica, integrandola nell'interpretazione quando mi sembrava che avesse senso farlo:

---

[1] ANDREA ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, in IDEM, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 31-32.

[2] «*Diverse linee d'ascesa al monte». Intervista ad Andrea Zanzotto*, a cura di Donatella Favaretto, «Revue des Études Italiennes», XLIII, n. 1-2, Janvier-Juin 1997, pp. 51-65: p. 51.

D'altra parte non dobbiamo mai dimenticare, qui è il punto essenziale, che la "vita" e il corpo sono dei *testi* che portano una scrittura persino nei tratti del viso degli autori; sono scritture continue anche a livello fisico. Senza entrare nella fisiognomica, nei miti settecenteschi di Lavater e compagnia, c'è veramente una storia che è testo all'interno del corpo stesso della persona, e quindi la scrittura in un certo senso deve essere vista come compartecipe di questo *quid* in continua evoluzione. Anche per questi motivi io non ho mai visto la possibilità di una vera distinzione e separazione tra soma e psiche, anche per quanto riguarda i metodi da applicare nella critica (non solo letteraria).[3]

La mia tesi si apre proprio con un capitolo dedicato allo studio delle coordinate autobiografiche dell'incontro di Zanzotto con Hölderlin, dei motivi per cui da subito egli ha avvertito un'affinità e una sorta di identificazione col poeta svevo, e delle letture che hanno nutrito questo incontro; vi è una sezione sulle fonti comuni, che delimita ed esclude dalle indagini quei casi in cui le analogie con Hölderlin non sono spiegabili come influssi diretti, bensì risultano mediate dalle letture degli stessi classici latini. Dopo un capitolo teorico che mette a fuoco quello che sarà l'oggetto delle mie ricerche e i criteri seguiti, la parte centrale del lavoro si dedica all'analisi delle incidenze testuali hölderliniane nelle raccolte di Zanzotto, prese in esame in ordine cronologico, per dimostrare da un lato il fatto che questo riferimento ha davvero accompagnato Zanzotto per tutta la vita, e dall'altro il variare dei significati associati a Hölderlin, e di conseguenza le differenze nelle tecniche citazionali e allusive. Ne emerge una serie di tematiche e motivi comuni, che verranno messi a raffronto anche allo scopo di indagare le diverse risposte elaborate dai due poeti per dare una spiegazione a problematiche affini. Nella quarta parte prendo infine in considerazione alcune possibili convergenze formali tra la poesia di Hölderlin e quella di Zanzotto, che dimostrano come il poeta svevo costituisca per Zanzotto un modello di elevazione al sublime anche sotto il profilo stilistico.

[3] Ivi, p. 53.

I. Hölderlin e Zanzotto: anatomia di un incontro poetico

«Se vi è un esponente delle nostre lettere per il quale pare opportuno coniare il termine di "hölderlinismo", su ricalco di voci che in una lunga e consolidata tradizione critica sono in uso per indicare la rilevante incidenza di modelli canonici e "legiferanti" come Petrarca e Leopardi, questo è Zanzotto»: così Giovanna Cordibella introduce il capitolo dedicato a Zanzotto nella sua monografia *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, in cui la studiosa ricostruisce meticolosamente gli influssi che la figura e l'opera di Friedrich Hölderlin ebbero sulla letteratura italiana tra l'Ottocento e il Novecento[4]. Lo stretto legame esistente tra i due poeti è del resto un assunto consolidato nell'ambito della *Hölderlinforschung*: come afferma Luigi Reitani, «l'autore italiano del Novecento che più di ogni altro sembra accogliere la lezione di Hölderlin è sicuramente Andrea Zanzotto»[5].

Prima ancora che la critica, è Zanzotto stesso a sottolineare ripetutamente il suo debito nei confronti del poeta tedesco, che si concretizza non solo in un repertorio di citazioni e tributi, ma anche in un sentimento di identificazione, attrazione e repulsione che percorre tutta la sua vita e che è riscontrabile, come si vedrà nel terzo capitolo, in ognuna delle sue raccolte poetiche. Un fondamentale punto di riferimento nella ricostruzione di questo rapporto è senz'altro il saggio *Con Hölderlin, una leggenda*[6], che costituisce lo scritto introduttivo al Meridiano Mondadori di *Tutte le liriche* di Friedrich Hölderlin pubblicato nel 2001, in cui Zanzotto delinea le coordinate autobiografiche della sua identificazione con Hölderlin.[7] In questa sede, egli racconta la sua scoperta del poeta svevo, ripercorrendo le varie tappe e le diverse declinazioni di un «riferimento lungo quasi una intera vita»[8]. Non si tratta naturalmente di una

---

[4] GIOVANNA CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.
[5] LUIGI REITANI, *Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, «Il Veltro», 49, n. 4-6 (luglio-dicembre 2005), pp. 188-197: p. 194.
[6] ANDREA ZANZOTTO, *Con Hölderlin, una leggenda*, (d'ora in avanti abbreviato CHL), in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, [TL], pp. XI-XXIV.
[7] Lo scritto costituisce una rielaborazione dell'intervista *Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua*, «Hölderlin-Jahrbuch», 32, 2000-2001, pp. 198-222.
[8] CHL, p. XI.

ricostruzione storica dei fatti finalizzata a un'adesione perfetta alla realtà e alla verificabilità degli eventi, quanto piuttosto di una narrazione filtrata attraverso la lente dei ricordi, che ha lo scopo di far emergere i motivi e i temi che lo hanno legato al poeta svevo fin dalla giovinezza. Così egli rievoca il primo incontro con la poesia di Hölderlin, avvenuto nel 1938:

> Il mio primo incontro con Hölderlin è avvenuto nel momento in cui stavo entrando all'università, avevo diciassette anni e iniziavo le frequenze a Padova, continuando però a vivere nel mio paese. Nelle università c'era un attivo movimento culturale, cui molti partecipavano. Un amico mi fece avere una vecchia edizione di Hölderlin in caratteri gotici, assicurandomi che avrei riconosciuto senza alcun dubbio un grande poeta, e io cominciai, col poco tedesco che avevo, a decifrarlo.[9]

L'incontro di Zanzotto con Hölderlin ha le caratteristiche di una folgorazione: vi è qualcosa nel poeta di Tubinga che provoca in Zanzotto un immediato senso di identificazione e di attrazione, come se proprio questa ideale figura di guida e maestro avesse depositato, nel solitario giovane di Pieve di Soligo, il dono della Poesia. Non è un caso, del resto, che in molte liriche in cui Zanzotto evoca o cita Hölderlin ricorra il motivo del fulmine divino, dell'‘assideramento', a descrivere l'ineluttabilità di un incontro destinato a lasciare una traccia perenne nella sua vita e nella sua opera[10]. Agli occhi di Zanzotto, la Poesia rimarrà sempre un dono salvifico ma al contempo doloroso, e il mestiere di poeta una vocazione e una missione a cui è necessario restare fedeli, contro le lusinghe dell'oblio e della dissoluzione. A motivare questo senso di identificazione sono una serie di costanti biografiche che verranno prese in esame in quanto accomunano le esistenze dei due poeti, contribuendo allo sviluppo di due sensibilità molto affini.

1.1 Aspetti biografici: un confronto

Innanzi tutto, a lasciare una traccia indelebile nell'anima dei due poeti è la ripetuta esperienza del lutto che caratterizza la loro infanzia. All'età di due anni, nel 1772, Hölderlin perde il padre, che muore improvvisamente per un ictus cerebrale. Questo

[9] CHL, XI-XII.
[10] Si confronti § 3.2, pp. 80-86 e § 3.5, p. 132.

lutto è seguito, a distanza di pochi mesi, dalla perdita del nonno materno e, nel 1775, dalla morte delle sorelline Friederica e Dorothea. Nel 1783 Friedrich perde anche la sorella Rosina, che era nata nel 1778 dal matrimonio della madre con Johann Christoph Gok, borgomastro della piccola cittadina di Nürtingen, in cui si era trasferito con la famiglia. Se la perdita di alcuni fratelli poteva essere un'esperienza comune, considerata l'alta mortalità infantile che vi era a quel tempo, il trauma più doloroso nell'infanzia di Hölderlin è senz'altro la perdita del suo patrigno, che muore nel 1779 in seguito a una grave polmonite. In merito a questa vicenda egli confesserà in una lettera alla madre del 18 giugno 1799:

> Da mir mein zweiter Vater starb, dessen Liebe mir so unvergeßlich ist, da ich mich mit einem unbegreiflichen Schmerz als Waise fühlte, und Ihre tägliche Trauer und Tränen sah, da stimmte sich meine Seele zum erstenmal zu diesem Ernste, der mich nie ganz verließ, und freilich mit den Jahren nur wachsen konnte.[11]

Nel giro di pochissimi anni vennero a mancare a Hölderlin ben due figure paterne, lasciando un vuoto incolmabile, identificato da molti studiosi come la causa principale della sua ricerca di una figura di maestro, padre e punto di riferimento, e dunque della sua dipendenza quasi patologica da Schiller e dal suo giudizio estetico.[12] Anche se Zanzotto non perde precocemente il padre (il pittore Giovanni Zanzotto muore nel 1960, quando Andrea ha quasi quarant'anni), la sua infanzia è segnata dalla prolungata assenza e dalla mancanza del genitore a causa dei continui trasferimenti all'estero per la sua opposizione al regime, che gli rende difficile qualsiasi tipo di lavoro[13], costringendolo all'emigrazione. A questo proposito, Andrea Zanzotto afferma di avere avuto un'infanzia emotivamente ricca, ma non certo felice[14], con un padre spesso

---

[11] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, herausgegeben von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1993, [DKV], qui vol. 3, *Die Briefe*, p. 361. («Quando morì il mio secondo padre, il cui amore è per me indimenticabile, quando con un dolore incommensurabile mi sentii orfano, e quotidianamente ebbi sotto gli occhi le Sue afflizioni e le Sue lacrime, per la prima volta la mia anima si intonò a questa gravità che non mi ha mai abbandonato, e che con gli anni certo ha solo potuto accrescersi»: traduzione di Luigi Reitani in *Cronologia* (TL, p. LXXIII).

[12] JEAN LAPLANCHE, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 41.

[13] Nel 1925 gli viene vietato l'insegnamento nelle scuole pubbliche a causa della sua opposizione al fascismo. Ripara allora in Francia e raggiunge prima Parigi, poi Lille, e in seguito Royan, nel sud. Si confronti la ricostruzione di Gian Mario Villalta nella *Cronologia*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, [PPS], pp. XCV-CXXXII: p. XCIX.

[14] PPS, p. XCVII.

assente e una madre perennemente preoccupata, affaticata e pensosa. Le peregrinazioni del padre in cerca di lavoro, la precarietà economica in cui ha trascorso l'infanzia, così come l'esperienza dell'emigrazione (in Svizzera e poi in Francia) vissuta in prima persona nell'età adulta, consentono a Zanzotto di comprendere a fondo l'esistenza di Hölderlin; la continua ricerca di un impiego e l'instabilità materiale si riversano sull'animo dei due poeti, creando un perenne senso di instabilità esistenziale.

Un'altra esperienza fortemente traumatica che accomuna l'infanzia di Zanzotto a quella di Hölderlin è la morte, nel 1929 e nel 1937, delle sorelle gemelle Marina e Angela (nate nel 1923) a cui Andrea era molto affezionato. La prostrazione della madre, unitamente alle ripetute assenze del padre, creano in casa un vuoto che accentua molto il suo attaccamento alla nonna paterna, che vive come lui a Pieve di Soligo, nella Cal Santa. Per questo motivo, la lirica hölderliniana *Meiner Verehrungswürdigen Großmutter zu Ihrem 72sten Geburtstag [Alla mia venerabile nonna per il suo settantaduesimo compleanno*[15]*]*, composta dal poeta svevo per esaudire una richiesta della madre, fu sempre molto cara a Zanzotto, che vi leggeva un atto di amore e di venerazione nei confronti della nonna, tanto da citarla e tradurla sia in italiano, sia nel dialetto di Pieve nella sezione *Mistieroi*[16] della sua raccolta *Idioma*. Ma il vero rifugio di Andrea dalla tristezza, il conforto dal senso di vuoto e di solitudine, dal suo sentirsi inascoltato e incompreso, non è la casa della nonna, né l'affetto di qualsivoglia essere umano, bensì il contatto con la Natura. In questo si definisce la più profonda identificazione con la poesia di Friedrich Hölderlin, che sembra dar voce proprio a ciò che Andrea avverte nel contatto con il suo paesaggio:

> Ma soprattutto all'inizio ci fu un'urgentissima ricerca di letture utili all'autoidentificazione; nessun poeta, anche amatissimo, aveva scritto come Hölderlin certe poesie che mi aiutavano a ritrovarmi.[17]

In questo contesto, Zanzotto rievoca una poesia emblematica del suo legame con Hölderlin, *Da ich ein Knabe war…* un testo in cui egli si rispecchia fin dalla prima lettura e che determina in maniera significativa la prima impressione che egli ebbe di Hölderlin. Zanzotto racconta di averne subito intrapreso un esercizio di traduzione, non solo per comprenderlo a fondo, ma anche per ritrovare se stesso in quelle parole:

---

[15] Ove non diversamente specificato, le traduzioni dei titoli delle poesie sono di Luigi Reitani (in TL, cit.).
[16] Cfr. § 3.6, p. 173-174.
[17] CHL, p. XIII.

Ho compiuto un esercizio di auto-riconoscimento attraverso quella traduzione, perché trattava di un vissuto che era mio, in quel momento (e che rimase forse costante nella mia vita), anche se quella cui Hölderlin si riferiva era una diversa situazione. Si trattava cioè di un particolare tipo di suo necessario isolamento dove appare il Knabe incompreso: *Da ich ein Knabe war…* («Quando un pargolo io era, sovente dal frastuono / dalla sferza degli uomini / in salvo un dio mi trasse. / Giocavo allor sicuro e buono / con i fiori del bosco / e le aurette del cielo con me giocavano; / e come tu delle piante il cuore allieti / quando verso di te rami teneri tendono, / così il mio cuore allietasti / Elio padre e come Endimione / ero il tuo favorito, o santa Luna! / O voi tutti fedeli / amichevoli dèi, oh conosceste / Voi come vi predilesse l'animo mio».[18]

Come si vedrà più analiticamente nel terzo capitolo del presente lavoro, questa poesia segna un significativo punto di tangenza tra i due autori, sia per la concezione di una natura salvifica, che funge da rifugio e da interlocutore privilegiato per il fanciullo, che si sente ascoltato e compreso solo dalle colline, dagli alberi e dagli uccelli, e parla il linguaggio degli animali, sia per il tema del poeta come *infans*[19] e per la rappresentazione che viene data dell'infanzia, unico periodo in cui l'uomo è davvero in comunione con la natura, in uno stato di edenica armonia che verrà poi inseguito per il resto della vita dal poeta, il quale deve cercare di mantenere l'animo puro proprio per preservare la facoltà di ascoltare e di intendere il linguaggio della natura, che è quello delle divinità. Questa identificazione prende le mosse da una somiglianza esteriore dei paesaggi svevi con quelli di Pieve di Soligo:

Le *Ufer*, in fondo queste sponde, il fiume, le colline sono il mio paesaggio solighese che ha qualche affinità esteriore con la Svevia di Hölderlin, anche se ora è difficile per me riconoscerlo attraverso tutte le alterazioni subite. Analogie fondamentali però sussistevano: la presenza costante della montagna, come orizzonte privilegiato e partitura del mondo, i pochi passi dal paese che portavano a un clivo, a un boschetto dove sentirsi vicini/ lontani rispetto alla propria casa.[20]

---

[18] CHL, p. 13.

[19] La rappresentazione del poeta come *infans*, connessa al motivo dell'infanzia dell'uomo che coincide con quella del mondo, è un tema molto forte anche nella poesia di Giacomo Leopardi, imprescindibile punto di riferimento nella formazione di Zanzotto. Naturalmente, constatare una derivazione hölderliniana di questo motivo non significa escludere gli altri innumerevoli riferimenti presenti in un'opera (quella zanzottiana, appunto) che si configura perennemente come stratificazione di molteplici riferimenti, sia letterari, sia alle scienze umane, sia alle scienze *tout court*, e in cui tutte le 'fonti' sono pertanto caratterizzate da forte 'vischiosità' (si cfr. nota 194 p. 71).

[20] CHL, p. XIV.

La somiglianza esteriore dei paesaggi descritti dai due poeti, quello svevo e quello veneto, è dovuta non solo all'oggettiva presenza di tratti comuni, come i paesaggi collinari, i fiumi, i boschi e i vigneti, ma anche al fatto che, mentre in Zanzotto vi è una fortissima adesione al paesaggio, un contatto immediato con i luoghi, e di conseguenza delle descrizioni in cui questi ultimi, seppure caricati dai sentimenti che il poeta vi associa (e visti dunque attraverso un filtro soggettivo ed emotivo), sono pur sempre paesaggi reali, 'terragni', restituiti nella loro immediatezza, in Hölderlin i paesaggi sono invece trasfigurati e idealizzati. Ha ragione Errante nell'affermare, nel suo commento alle *Liriche della Natura*, che

> le liriche hölderliniane della Natura, intanto, più che "descriverli", evocano per suggestione aspetti movimenti e momenti del paesaggio. Ma la evocazione ha, per lo più, finalità metaforiche. Serve, cioè, al poeta per esprimervi aspetti movimenti e momenti del proprio dramma spirituale, atteggiamenti della propria *Weltanschauung*, attraverso metafore naturalistiche, che valgono a renderli sensibili.[21]

Anche se Hölderlin non è mai stato in Italia, Luigi Reitani osserva come spesso, per caratterizzare i propri luoghi, egli si servisse di alcune caratteristiche tipiche del paesaggio italiano, così come canonizzate nella letteratura del tempo, per esempio da Heinse nel suo *Ardinghello*:

> In der Hymne *Die Wanderung* wird die «Mutter Suevien» nicht nur «glükseelig» genannt, sie wird auch wegen ihrer Flüsse als «Schwester» der Lombardei angesprochen (StA II: 138). In seinem Kommentar weist Beißner darauf hin, dass die Charakterisierung dieser italienischen Region als «von hundert Bächen durchflossen» fast wörtlich schon in Heinses *Ardinghello* anzutreffen ist (StA II: 716). Hölderlin übernimmt mithin einige, in der Literatur der Zeit kanonisierte Merkmale Italiens, um seine heimatliche Landschaft zu kennzeichnen. Tatsächlich erscheint das Rhein- und Neckargebiet bei Hölderlin immer wieder als eine gemäßigte klimatische Zone, welche die Exzesse der Kälte und der Hitze nicht kennt, und man denke nur an die Elegie *Der Wanderer*. Solch eine Schilderung ist eben für Italien typisch.[22]

---

[21] *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*, a cura di Vincenzo Errante, Milano-Messina, Principato, 1939, p. 316.

[22] LUIGI REITANI, *Friedrich Hölderlins Italienbild: Ein Versuch*, «Studia Theodisca», Hölderliniana 1, 2014, pp. 71-84: p. 75. Cfr. http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/563. «Nell'inno *La migrazione* Hölderlin si rivolge alla "madre Svevia" caratterizzandola non solo come "felice", ma anche con l'appellativo di "sorella" della Lombardia, a causa dei suoi fiumi (StA, vol. II, p. 138). Nel suo commento, Friedrich Beißner fa notare il fatto che la caratterizzazione di questa regione italiana come "solcata da cento ruscelli" si ritrova quasi identica nell'*Ardinghello* di Heinse (StA, vol. II, p. 716). In questo modo, per descrivere il paesaggio della propria *Heimat* Hölderlin riprende alcune caratteristiche dell'Italia così come ormai canonizzate nella letteratura di quel tempo. In effetti, in Hölderlin i territori del Reno e del Neckar appaiono sempre come una zona mite e temperata, che dal punto di vista climatico

Reitani spiega infatti che, al di là delle possibili affinità e differenze tra la Svevia e alcune regioni italiane, la percezione hölderliniana delle caratteristiche della propria *Heimat* è filtrata attraverso il modello descrittivo imperante al tempo, che tendeva a italianizzare il paesaggio della Germania meridionale, associandogli le caratteristiche tipiche dell'Italia settentrionale. Del resto, l'amore di Zanzotto per i paesaggi descritti da Hölderlin e la sua conoscenza di essi non è certo dovuta a viaggi materiali, se il suo unico soggiorno in quei territori avvenne soltanto nel 1990, in occasione dell'uscita e della presentazione del volume *Lorna, Kleinod der Hügel*[23], una selezione di traduzioni in lingua tedesca curata da Helga Böhmer e Gio Batta Bucciol. Poiché l'idea che egli si era fatto della Svevia era un'immagine letteraria, non è tanto importante stabilire se ci sia o meno una effettiva somiglianza o identità nella conformazione del territorio, quanto piuttosto sottolineare il fatto che Zanzotto percepisse questa affinità, e di conseguenza si sentisse tanto più legato a Hölderlin anche in virtù di una esperienza per lui fondante qual è il rapporto con il paesaggio. Probabilmente, infatti, sarà proprio questa prima identificazione 'esteriore' a far scattare un senso di profonda comunione spirituale: nell'atto di auto-riconoscimento nella poesia dello svevo, Zanzotto lo elegge a propria guida, a modello di un'arte sublime, che costituirà sempre l'esempio da imitare, il traguardo supremo a cui aspirare.

Per Zanzotto, il rapporto con Hölderlin ha tutto l'aspetto di un confronto con il proprio «doppio poetico»[24]. Nel suo saggio *Das Unheimliche* (1919), Sigmund Freud individua proprio l'incontro con un *Doppelgänger* tra i fenomeni più inquietanti e sinistri per l'essere umano. Di fronte a una persona avvertita come molto simile, vi è da un lato un senso di familiarità e di attrazione, e dall'altro un profondo turbamento, un sentimento straniante nel riconoscere nell'altro la realizzazione di alcune delle proprie potenzialità latenti. Zanzotto si identifica a tal punto con Hölderlin da esperire, poco dopo i trent'anni, un crollo psicologico su cui si proietta l'ombra del destino dello svevo, il terrore che gli stati d'ansia, di panico e di depressione sfociassero, come per Hölderlin, in un tracollo e in un obnubilamento mentale senza via d'uscita:

---

non conosce il caldo o il freddo eccesivo, come si vede anche nella lirica *Il viandante*. Questa descrizione ricorda proprio quelle dell'Italia» (traduzione SB).

[23] ANDREA ZANZOTTO, *Lorna, Kleinod der Hügel*, Übersetzt und hrsg. von Helga Böhmer und Gio Batta Bucciol, Tübingen, Narr, 1990.

[24] LUIGI REITANI, *Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, cit., p. 195.

Dopo i trent'anni ebbi una crisi nervosa violentissima, in cui entravano ragioni affettive. Tra il suicidio di Pavese e la sempre cara persona di Hölderlin scattava in me nella fobia e nel panico il fatato suono di *Metà della vita* (*Hälfte des Lebens*), che sentii mio, personale, fino quasi a sviluppare - come mi disse uno psicanalista - una specie di Hölderlinfobia impropria.[25]

A trentacinque anni, dunque a metà della sua vita (morirà nel 1843 all'età di 73 anni), Hölderlin inizia a manifestare ripetutamente sintomi di squilibrio psichico e viene pertanto prelevato a forza e portato nella clinica del Prof. J.H. Ferdinand Autenrieth a Tubinga. Gli vengono somministrate massicce dosi di calmanti e medicinali, e dopo qualche mese viene dimesso perché ritenuto incurabile. Da quel momento, egli è affidato alle cure della famiglia del falegname Ernst Zimmer, occupando una stanza al piano superiore della loro abitazione, un piccolo edificio a forma di torre ubicato a Tubinga lungo una strada che costeggia il Neckar, la *Bursagasse*. Lì trascorre trentasette anni della sua vita, continuando a scrivere e ricevendo visite di amici ed estimatori, dando vita alla leggenda del poeta folle. È comprensibile dunque che Zanzotto, soffrendo (alla stessa età in cui Hölderlin era stato ricoverato) di depressione e di crisi di panico, percepisse in maniera inquietante un'affinità col poeta da lui tanto amato, e la conseguente paura di precipitare in una follia senza fine. Nella terza parte del presente lavoro si indagheranno le tracce lasciate da questa crisi nelle raccolte di quegli anni, *Elegia* e *Vocativo*[26].

Oltre alla categoria freudiana del *doppio*, nell'orizzonte interpretativo di questo rapporto è utile tenere presente anche la *anxiety of influence*[27] teorizzata da Bloom. Sebbene vi siano tratti comuni, la paura che Zanzotto avverte nel confrontarsi con il grande maestro del passato non è pienamente assimilabile all''angoscia' bloomiana, concetto fortunatissimo nella critica letteraria degli ultimi decenni. Bloom ci invita a leggere qualsiasi poesia come «la deliberata misinterpretazione di un testo poetico precedente»[28], smettendo di considerare gli autori come entità autonome, e interpretando sempre i loro testi come risposte ai testi dei loro precursori, e le loro poesie come risposte ad altre poesie. Tuttavia, la teoria dell'influenza poetica, che concepisce la storia della letteratura come una battaglia tra 'padri' e 'figli' letterari,

[25] CHL, p. XXI.
[26] Cfr. § 3.3, pp. 91-106.
[27] HAROLD BLOOM, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
[28] HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 50.

riguarda in prima istanza i rapporti tra i testi, mentre la paura che Zanzotto esperisce non concerne il fatto di confrontarsi e di dover superare il maestro nel terreno della creazione poetica; si tratta invece di un'angoscia che agisce sul piano biografico, come terrore di assomigliare talmente al venerato modello da sprofondare nella stessa crisi psichica, nell'ottenebramento. Tuttavia – è lui stesso ad affermarlo[29] – sulla paura che Hölderlin gli incute prevale sempre il senso di consolazione che egli riceve dalla lettura dei suoi testi. Zanzotto considera certamente Hölderlin uno dei suoi 'padri' poetici, ma poiché la sua lezione agisce a distanza di secoli, non sente l'urgenza di doversi misurare con lui in termini competitivi, di dover intraprendere una lotta tra titani, di doverlo superare per potersi affermare. Sebbene ci siano dei testi di Zanzotto suscettibili di essere letti come superamento e risposta a testi hölderliniani, in generale le sue poesie appaiono sempre, in prima istanza, risposte al presente, al contesto storico, letterario o personale che sta vivendo, anche se perennemente nutrite dal rapporto coi grandi maestri del passato e rivolte a un confronto con le risposte che essi hanno dato a problemi comuni.

Un ulteriore elemento autobiografico che spinge Zanzotto ad ammirare Hölderlin e a riconoscersi in lui sono le sue idee politiche e religiose: un pensiero indipendente, nutrito dalla fede nelle utopie e dalla ricerca continua della verità e della libertà, insofferente a ogni dogmatismo, libero da ideologie e da imposizioni, e per questo frustrato dal corso degli eventi e deluso dalla Storia. Zanzotto ricorda a questo proposito:

> Ma soprattutto c'era per me la suggestione dello Hölderlin che aveva trovate e rese vive in Francia altre ragioni radicali di un suo disagio, che era anche di natura politica. Egli era stato un cripto-giacobino, se non era del tutto giacobino, fin dal periodo dello *Stift*, quando (forse) aveva contribuito ad issare l'albero della libertà, e aveva poi conservato questa tensione ammirativa verso la Rivoluzione Francese e verso un rinnovamento generale che in realtà non si era poi verificato.[30]

Nella già citata intervista con Reitani, egli ammette di sapere che quella di Hölderlin coinvolto – assieme all'amico Hegel – nel piantare l'albero della libertà come simbolo di adesione agli ideali della Rivoluzione è probabilmente una leggenda, ma il suo commento è eloquente: «lasciamo stare se è vero o no che abbia piantato l'albero della

[29] Cfr. CHL, p. XXI.
[30] CHL, XV-XVI.

libertà. Conta poco: è bene che lo si sia pensato, in ogni caso»[31]. Zanzotto si sente vicino al credo di Hölderlin anche per quanto concerne la religiosità; rivelativo, a questo proposito, è il commento alla poesia *Vanini*, che a suo avviso dimostra in maniera assoluta l'anticonformismo di Hölderlin rispetto a tutti i tipi di confessione religiosa:

> Vanini è l'uomo che riesce a essere religioso secondo il suo stesso concetto, diventa un martire, la terra stessa, l'etere dovrebbe scendere per salvare…per salvarlo, per annullare i suoi distruttori e invece la Natura tace: il senso dell'eterno tacere della Natura senza il quale non ci sarebbe la spinta all'eterno parlare della poesia.[32]

Dopo aver tracciato le coordinate biografiche che consentirono a Zanzotto di percepire un'affinità elettiva con Hölderlin, rievocando il loro incontro così come lo narra e lo ricorda il poeta di Pieve, sarà invece opportuno soffermarsi sul loro reale incontro, esaminando il ruolo che ebbero nella sua formazione le letture hölderliniane, anche attraverso la mediazione dei traduttori e degli studiosi che lo accompagnarono in questa scoperta.

1.2 La formazione di Zanzotto, l'incontro effettivo con Hölderlin

Dopo aver conseguito da privatista la maturità classica al Liceo 'Canova' di Treviso, nel 1938 Andrea Zanzotto si iscrive alla facoltà di lettere dell'Università di Padova. A questo periodo risale il suo primo incontro con Hölderlin, grazie a un amico (probabilmente il filosofo Luigi Stefanini) che gli procura un'edizione in caratteri gotici a cui il poeta si affeziona molto, tanto da considerarla per tutta la vita un punto di riferimento per le sue letture hölderliniane. Ancora nel 2005, durante l'intervista con Luigi Reitani realizzata in occasione del conferimento del premio Hölderlin[33], Zanzotto legge alcune poesie in tedesco da un volume scritto in caratteri gotici[34] che con ogni

---

[31] ANDREA ZANZOTTO e LUIGI REITANI, *Intervista in occasione del conferimento del Premio Hölderlin*, 11. Ottobre 2005. Si citerà in seguito dal video realizzato da M. Patanè, Udine, 2005.
[32] Ibidem.
[33] Ibidem.
[34] Nello studio del poeta a Pieve di Soligo è conservata una grammatica della lingua tedesca intitolata *La lingua tedesca viva / Lebendiges Deutsch. Nuova grammatica elementare. Morfologia e sintassi con letture sulla vita contemporanea*, a cura di Ferdinand Siebert (7. Edizione, Sansoni, 1973). Il volume testimonia lo studio da parte del poeta della grammatica tedesca, e anche dell'alfabeto gotico (i caratteri

probabilità[35] è proprio quello che gli era stato regalato nel 1938: si tratta dell'edizione *Hölderlins Werke*, una selezione di testi poetici, accompagnata dall'*Hyperion* e dall'*Empedokles* e curata per la casa editrice Reclam da Will Vesper[36]. Ad avallare la mia tesi vi è la circostanza che, durante questa intervista, Zanzotto legga e commenti alcune poesie il cui testo risulta identico a quello proposto da Vesper, facendole addirittura precedere dal titolo della sezione così come proposto in questa edizione. Si tratta, in ordine, dei seguenti testi: *Hyperions Schicksalslied [Canto del destino di Iperione]*, lirica che appartiene al romanzo epistolare *Hyperion [Iperione]*, ma in questo volume viene presentata nella sezione «Höhe des Lebens» tra i testi poetici[37]. Seguono la lettura di *Die Heimat [Paese natale]*, altro testo recepito produttivamente da Zanzotto, che qui compare a pagina 53[38]; in seguito Zanzotto legge *Da ich ein Knabe war… [Quand'ero fanciullo…]* (p. 63), *Hälfte des Lebens [Metà della vita]* (p. 122), e i frammenti *Das Angenehme dieser Welt…[Di questo mondo il piacevole…]* (p. 165), *An Diotima [A Diotima]* (p. 165), *Auf die Geburt eines Kindes [Per la nascita di un fanciullo]* (p. 165), *Die Schönheit… [La bellezza…]* (p. 165), *Die Linien des Lebens sind verschieden… [Sono varie le linee della vita…]* (p. 168), preceduti anche in questo caso dalla lettura del titolo della sezione nell'edizione di riferimento, «Zeit der Umnachtung».

Ben presto, Zanzotto si procura delle traduzioni da consultare durante le proprie letture, ma privilegia sempre l'approccio diretto ai testi in tedesco, utilizzando il suddetto volume come riferimento primario.

Ho incontrato a poca distanza di tempo le prime traduzioni; circolava quella di Vincenzo Errante. Era ampia e, quando l'ebbi sott'occhio, con quella mi aiutavo a capire. Presto si avvicendarono altre ben note traduzioni, a cominciare dall'"assaggio" di Contini, al lavoro fondamentale di Traverso; più tardi il lavoro

---

gotici compaiono a pagina 13). Tra gli esempi di poesie in lingua tedesca, a pagina 110 vi è l'*Hyperions Schicksalslied*.

[35] Nonostante le ricerche presso lo studio del poeta a Pieve di Soligo, e nonostante la gentile collaborazione di Giovanni Zanzotto, non mi è stato possibile reperire fisicamente i volumi su cui Andrea Zanzotto lesse e studiò Hölderlin. Pertanto, la ricostruzione che farò in questo capitolo non può avere il carattere di indagine scientista, supportata da osservazioni empiriche e 'prove' (come potrebbero essere appunti, passi sottolineati, traduzioni e saggi consultati), ma si baserà sulla selezione delle ipotesi più plausibili e delle congetture verosimili in base ai dati a mia disposizione. Diverso invece è l'approccio al terzo capitolo, per il quale ho potuto avvalermi dello studio delle carte del poeta depositate presso il *Fondo Zanzotto* del *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* [Centro Manoscritti = CM] dell'Università di Pavia.

[36] *Hölderlins Werke*, ausgewählt und mit einer biographischen Einleitung versehen von Will Vesper, Leipzig, Reclam, 1928.

[37] Ivi, p. 49.

[38] Indicazioni del numero di pagina nel volume di Vesper.

insigne di Vigolo e quello notevole di Mandruzzato, che non posso mancare di ricordare, perché tutti motivo di confronti oltre che di consultazione, che segnarono il lungo mio cammino.[39]

Secondo questa testimonianza, la prima traduzione utilizzata da Zanzotto fu quella di Vincenzo Errante, uscita in volume proprio nel 1939[40] con il titolo *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani,* accompagnata da un lungo saggio biografico e critico e da un esaustivo commento del traduttore[41]. Quelle di Errante saranno in effetti le versioni a cui egli rimarrà più affezionato. Tuttavia, anche se egli non ne fa menzione in questa sede, ritengo probabile che le primissime traduzioni con cui Zanzotto entrò in contatto siano state quelle di Diego Valeri, suo stimato maestro e punto di riferimento presso l'ateneo patavino, le cui prime versioni comparirono nel 1937 nel «Meridiano di Roma»[42], e nella rivista «Il Convegno»[43] per poi confluire nel volume *Liriche tedesche* (Milano, «All'insegna del pesce d'oro», 1942) e nel 1959, con l'aggiunta di nuove poesie e del testo originale a fronte, nella antologia mondadoriana *Lirici tedeschi*[44]. Zanzotto non menziona inoltre i primi due traduttori di Hölderlin in Italia, di cui però aveva sicuramente nozione: Giosue Carducci[45], a cui va il merito di aver instaurato un dialogo con la lirica di Hölderlin e di aver «aperto, di fatto, la via alla sua ricezione nell'Italia letteraria del XIX secolo»[46], e Lorenzo Bianchi, autore della prima traduzione in volume nel 1925[47]. La studiosa americana Beverly Allen sostiene che Zanzotto leggesse Hölderlin in tedesco, appoggiandosi sempre a due traduzioni: «negli anni

---

[39] CHL, p. XII.

[40] Nel 1935 era uscita una piccola anticipazione nella plaquette Hölderlin, *Liriche*, presso l'editore Gnecco e Co (Genova).

[41] *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico*, commento, a cura di Vincenzo Errante, Milano-Messina, Principato, 1939.

[42] *Poesie di Hölderlin*, traduzione di Diego Valeri, «Meridiano di Roma», a. II, 5, 31 gennaio 1937, p. VII [Comprende: *Il canto del destino (Iperione*); *Domanda di perdono; Un tempo e adesso; Ricordo*].

[43] *L'arcipelago*, trad. di Diego Valeri, «Il Convegno», a. XIX, 1-2, 25 marzo 1938, pp. 1-10.

[44] *Lirici tedeschi*, a cura di Diego Valeri, Milano, Mondadori, 1959, pp. 65-105.

[45] *Da Hôlderlin*. Traduzione libera di Giosue Carducci, «Cronaca Bizantina», vol. V, 16 settembre 1883, p. 1; *Da Friedr. Hôlderlin*, trad. di Giosue Carducci, in *Appendice alla prima edizione delle poesie di Giosue Carducci*. MDCCCL-MCM, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 11-12 [Comprende: *Griechenland. An Gotthold Stäudlin*, vv 1-16 e 57-64]. Ristampa in GIOSUE CARDUCCI, *Poesie*. MDCCCL-MCM, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 1055-1056 e in IDEM, *Opere*, vol. XVII, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 343-344; *Da Hölderlin*, trad. di Giosue Carducci, in IDEM, *Opere, edizione nazionale*, vol. XXIX, Bologna, Zanichelli, 1940, pp. 358-362 [Comprende: *Achille, Grecia, La morte per la patria, Alle Parche, Ai tedeschi, Una volta e adesso*].

[46] GIOVANNA CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 31-32.

[47] *Versioni da Friedrich Hölderlin*, a cura di Lorenzo Bianchi, Bologna, Zanichelli, 1925. La pubblicazione in volume fu preceduta dalle *Versioni da F. Hölderlin*, «*Atene e Roma*», III, 1922, che comprende *L'arcipelago*, *Achille*, *Le quercie*, *Alle Parche*, e fu seguita dalla pubblicazione *F. Hölderlin*, *Pane e vino*, «*Nuova antologia*», 16 giugno 1927, pp. 421-426. Si cfr. CORDIBELLA, *op. cit.*, p. 250.

quaranta, le due traduzioni in italiano che Zanzotto aveva a disposizione e che utilizzò erano quelle di Lorenzo Bianchi e Vincenzo Errante»[48]. In realtà, è poco probabile che Zanzotto conoscesse le versioni di Bianchi, che circolarono pochissimo tra i non germanisti; come rileva Giovanna Cordibella:

> nel 1935, quando Giorgio Vigolo, ormai prossimo a profilarsi come uno dei maggiori interpreti italiani di Hölderlin, diede alle stampe la sua *Pane e vino*, la presentò sulla rivista genovese *Circoli* come «prima traduzione italiana», ignorando la riduzione in esametri e pentametri "barbari" del germanista che era apparsa anni prima sulla *Nuova Antologia*. Ombre sul caso Bianchi, tali da scoraggiare nel dopoguerra una sua meritoria e distesa ricognizione critica, avrebbe d'altra parte contribuito a gettare anche la sua aperta adesione al fascismo durante il Ventennio.[49]

Ad ogni modo, l'incontro di Zanzotto con Hölderlin e con le sue versioni italiane avviene proprio nel decennio più fertile per la ricezione del poeta di Tubinga nel nostro Paese: dopo la grande riscoperta avviata negli anni Venti grazie alla grande edizione critica di Norbert von Hellingrath, che ebbe il merito di rivalutare e valorizzare gli inni tardi, negli anni Trenta si assiste a una proliferazione di traduzioni da parte di poeti e studiosi affermati, anche al di fuori dell'ambito della germanistica. Se, in generale, gli anni Trenta sono ricordati nella storiografia letteraria italiana come il periodo della scoperta e dell'interesse diffuso per le letterature straniere, e come il «decennio delle traduzioni»[50], il caso di Hölderlin assurge a emblema di questo processo. Epicentro di questo fenomeno fu senz'altro l' 'ermetismo' fiorentino, caratterizzato da una spiccata vocazione europeista, tanto che si può affermare che «mai come in questo caso attività storico-critica e impegno traduttorio hanno dovuto procedere di pari passo»[51]. Paradigmatico in questo senso è l'esempio di Mario Luzi, la cui opera risulta profondamente nutrita dal fertile confronto con Hölderlin[52], soprattutto grazie alla mediazione dell'amico Leone Traverso. Anche se Zanzotto è una figura che ha sempre costituito un universo a sé stante, non inquadrabile all'interno di una corrente letteraria, non si possono negare le influenze e i contatti con il circolo fiorentino. In quegli anni, a

---

[48] BEVERLY ALLEN, *Verso la "Beltà", Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1987, p. 64.
[49] CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia*, cit., p. 155.
[50] CESARE PAVESE, *L'influsso degli eventi*, in IDEM, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1982, p. 223.
[51] MARCO MENICACCI, *Mario Luzi e la poesia tedesca. Novalis, Hölderlin, Rilke*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 21.
[52] Per un'analisi delle ripercussioni della poesia di Hölderlin sulle liriche di Luzi e sulla sua poetica si confronti il sesto capitolo della monografia di Menicacci *Mario Luzi e la poesia tedesca*, cit., pp. 110-166.

nutrire i suoi interessi e le sue letture è la cerchia di intellettuali gravitanti attorno all'ateneo padovano, tra cui il poeta Giulio Alessi, i filosofi Iginio De Luca e Luigi Stefanini e, come già accennato, il poeta e francesista Diego Valeri, che – come si vedrà più avanti – intratteneva contatti regolari col circolo fiorentino.

Ma torniamo alla storia delle traduzioni. Dopo il volume di Bianchi, spetta a Contini avviare una nuova serie di versioni hölderliniane, inaugurata nel 1933 con la pubblicazione di alcuni testi nella rivista «Italia Letteraria»[53]. Il suo interesse si concentra soprattutto sulle forme brevi e sciolte dell'ultimo Hölderlin, quello più frammentario, così come avverte l'autore nel congedare una riedizione delle sue traduzioni nel 1982:

> E occorre pensare soprattutto al lirico folgorato e frammentario: non tanto a quello dove la patologia introduce le sue lacune, ma al poeta che isola la sua fantasia in modi autonomi, e anche indipendenti dalla ritmica di scuola.[54]

Come osserva Reitani, non è un caso che Contini scelga di confrontarsi con l'ultimo Hölderlin, anche in segno di omaggio nei confronti del secondo Ungaretti (quello del *Sentimento del tempo*) : «tradurre Hölderlin significa per Contini e - credo - anche per gli altri poeti e letterati di allora, guardare a un classico, che però già presenta nella sua opera le lacerazioni e i conflitti della modernità»[55]. È proprio questo lo spirito con cui anche Zanzotto si avvicina a Hölderlin, sedotto dalla estrema attualità di quello che era ormai diventato, a tutti gli effetti, un classico. Nel 1935 è poi la volta di Giorgio Vigolo, che pubblica dapprima la sua versione di *Brod und Wein* nella rivista «Circoli», e poi *Il fuoco celeste*, *Al fonte del Danubio*, *L'Unico* e *Mio possesso* nel 1937 nel «Meridiano di Roma», seguiti da *Patmos* il 15 dicembre del 1939 in «Prospettive», e infine da *L'Ister* e *O conciliante, o Tu non mai creduto* nel 1946 nei quaderni internazionali di «Poesia»[56], rivista inaugurata nell'immediato dopoguerra e diretta da Enrico Falqui, che con questo numero (III-IV) entra nell'organizzazione di Mondadori per la collana «All'insegna della Medusa». Lo scopo di questa rivista era la pubblicazione di testi poetici e filosofici

---

[53] GIANFRANCO CONTINI, *Quattro liriche di Hölderlin*, «L'Italia Letteraria», 20, 14 Maggio 1933, p. 7 [*Il mezzo della vita; Estrema età; Maturi, tuffati nel fuoco; Orbis ecclesiae*]; *Due Frammenti di Hölderlin*, «L'Italia Letteraria», 37, 10 settembre 1933, p. 5 [*Patria, Pari a uno stormo*].
[54] GIANFRANCO CONTINI, *Congedo*, in IDEM, *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1987, p. 56.
[55] LUIGI REITANI, *Da Hölderlin a Hölderlin*, cit.
[56] «Quaderni internazionali di poesia», III-IV, Gennaio 1946, Milano, Mondadori, 1946, pp. 345 e 354.

inediti e di taglio moderno; se è possibile che Zanzotto non conoscesse le precedenti traduzioni di Vigolo, è molto probabile che ne sia venuto in contatto non più tardi che nel 1946, data la grande diffusione di questi quaderni negli ambienti intellettuali, soprattutto tra i poeti. Queste traduzioni confluiranno infine in un importante volume di *Poesie*[57], pubblicato da Einaudi nel 1958, nel quale – con il corredo del testo a fronte – Vigolo traduce tutte le Elegie e i grandi Inni, la maggior parte delle Odi, e quelle tra le liriche che egli riteneva più significative, compresi alcuni dei testi frammentari dell'ultimo periodo, siglati Scardanelli. Mancano in questa edizione *Dichterberuf [Vocazione del poeta]* e *Tränen [Lacrime]*, che verranno integrate nelle edizioni successive. Prendendo forse criticamente le distanze da Errante, le cui traduzioni risultano spesso piuttosto arbitrarie, Vigolo avverte: «ho tradotto letteralmente, verso per verso, cercando di dare un calco dell'originale e di conservare al massimo la linea dinamica, il costrutto della frase e il ritmo»[58]. Il suo criterio fondamentale nella traduzione è «rispettare l'unità dei singoli versi, riprodurre l'onda del ritmo che è fatto psichico-dinamico»[59]. Nel lungo saggio introduttivo che accompagna le traduzioni, Vigolo mette in luce un aspetto della poetica hölderlinana che ci consente di stabilire una profonda affinità con la concezione zanzottiana del mondo e della natura, anche nel suo aspetto «aorgico». Se Zanzotto ha potuto sfogliare il saggio, si è senz'altro riconosciuto in questa considerazione:

> Ebbene, questa ammirazione [nei confronti di Fichte, SB] non impedisce a Hölderlin di respingere decisamente il disvalore della natura che Fichte considera come Non-Io. Ciò denota che la personalità di Hölderlin, nonostante ogni sua apparente cedevolezza (egli stesso parlò di una sua tenera ricettività come di cera), restava ben ferma alle sue iniziazioni fondamentali, per cui il sentimento della natura, quasi confluente con l'essere della poesia o con la poesia dell'essere – occupava una delle chiavi di volta della intiera concezione. Da questa fondamentale intuizione della natura e della poesia Hölderlin non si è mai discostato.[60]

---

[57] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino, Einaudi, 1958.

[58] GIORGIO VIGOLO, *Antologia critica*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, Introduzione e traduzione di Giorgio Vigolo, con una cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi una bibliografia e un'antologia critica, Milano, Mondadori, 1971(«Gli Oscar»), p. CVIII.

[59] Cfr. ELIO FILIPPO ACCROCCA, *A colloquio con Giorgio Vigolo*, «La fiera letteraria», 27 aprile 1958, p. 13.

[60] VIGOLO, *op. cit*, pp. LXVIII-LXIX.

Proprio attraverso il numero 46 della rivista «Poesia», Zanzotto fece probabilmente il suo primo incontro anche con il saggio *Hölderlin e l'essenza della poesia*[61], la traduzione del discorso *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (la prima delle *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung)* tenuto da Martin Heidegger nell'aprile del 1936 nella sede di Villa Sciarra-Wurts sul Gianicolo, a Roma, su invito di Giovanni Gentile e del direttore dell'istituto Italiano di Studi Germanici, Giuseppe Gabetti. Tra il pubblico vi era anche il filosofo Carlo Antoni, autore della traduzione. Per la verità, questa traduzione era già stata proposta nel 1937 nella rivista «Studi Germanici»[62], ma, data la sua diffusione tra un pubblico più ristretto di germanisti, si può congetturare che Zanzotto ne sia venuto a conoscenza tramite i quaderni di «Poesia». Se Giovanna Cordibella rileva, a ragione, che questa interpretazione «s'impose nel corso del Novecento come vero e proprio paradigma di una modalità di approccio filosofico al lirico tedesco», facendolo assurgere a rappresentare proprio l'essenza della poesia e l' «artefice in sé paradigmatico di una poesia intesa come nominazione dell'essere»[63], questo fenomeno diviene esemplare nel caso di Zanzotto, la cui interpretazione di Hölderlin molto spesso passa proprio attraverso il filtro di Heidegger, soprattutto per quanto concerne la concezione del poeta come colui che ci dona, e che fonda, 'ciò che resta'. In una nota alla *Elegia in petèl*, Zanzotto fa inoltre esplicito riferimento agli studi di Beda Allemann[64], verso cui ammette il suo debito. L'influsso dell'interpretazione heideggeriana è evidente fin dalla lettura dei «cinque detti guida» che il filosofo prende in analisi nel suo discorso, destinati a ripercuotersi in vario modo sulla poetica e sulle poesie di Zanzotto:

Poetare: la più innocente di tutte le faccende (III, 377)[65]

Perciò è dato all'uomo il più pericoloso dei beni, il linguaggio…affinché egli attesti ciò che egli è…(IV, 246)

---

[61] Curiosamente annunciato nell'indice, per un refuso, con il titolo *Hölderlin e l'**assenza** della poesia*, titolo che non può essere certo sfuggito a Zanzotto, nella cui poesia il concetto di assenza assume un ruolo centrale. (Si cfr. *Quaderni internazionali Poesia*, «All'insegna della Medusa», n. III-IV, Milano, Mondadori, 1946, p. 5).

[62] MARTIN HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, traduzione di Carlo Antoni, «Studi Germanici», a. II, n.1, 1937, pp. 5-20 e «*Quaderni internazionali di Poesia*», cit., n. III- IV, pp. 333-344. Il discorso è pubblicato ora in MARTIN HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Friedrich W. von Hermann, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 2001³, pp. 39-58.

[63] CORDIBELLA, *op. cit*., p. 151.

[64] Cfr. BEDA ALLEMANN, *Hölderlin und Heidegger*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1954².

[65] Le indicazioni tra parentesi si riferiscono all'opera di Hölderlin nell'edizione Hellingrath- Seebass-Pigenot (Propyläen-Verlag, Berlino, 1914).

Molto ha appreso l'uomo.
Molti Dei ha nominato,
da quando siamo un colloquio
e ci possiamo ascoltare l'un l'altro (IV, 343)
Ciò che permane però, lo fondano i poeti (IV, 63)
Pieno di merito, tuttavia poeticamente
Abita l'uomo su questa terra (VI, 25)[66]

Le citazioni hölderliniane che Heidegger sceglie di commentare nella sua conferenza romana sembrano enucleare alcuni dei motivi essenziali di quella che sarà l'opera di Zanzotto. Nel primo, egli deve aver riconosciuto il legame dell'attività poetica con il mondo dell'infanzia, e la conseguente ricerca delle origini, dell'uomo e del linguaggio, proprio dove inizia la vita: la ricerca di Zanzotto di una poesia nuova e pura, che porti l'uomo a un rapporto di vicinanza e di intimità con l'essenza della realtà, coincide con la sua sperimentazione linguistica alla ricerca delle origini del linguaggio, di cui possiamo fare esperienza nella prelingua degli infanti, o *lallazione*, denominata in dialetto veneto il «parlar petèl», con cui il bambino elabora i suoi primi foni nel tentativo di nominare attraverso i suoni della lingua ciò che lo circonda, arrivando a toccarne l'essenza. Non a caso, come si avrà modo di osservare nel corso del terzo capitolo, una delle poesie in cui emerge la figura di Hölderlin porta l'emblematico titolo di *Elegia in petèl*: per Zanzotto, Hölderlin rappresenta il ritorno alle origini e, in questo, l'essenza stessa della poesia. Al secondo e al terzo punto, Heidegger cita dei versi che mettono in luce due aspetti essenziali della poesia hölderliniana: in primo luogo il suo essere «colloquio», il suo inserirsi all'interno della comunità e della storia e dunque non in una dimensione solipsistica ed esclusivamente esistenziale, bensì in una prospettiva sociale; in secondo luogo, il suo essere un'occupazione «pericolosa», un dono che ha risvolti dolorosi. Così commenta Heidegger: «Il poeta è esposto ai fulmini del Dio. Di ciò parla quella poesia, che noi dobbiamo riconoscere come la più pura poesia dell'essenza della poesia e che comincia *Come nei giorni festivi, al mattino, il colono esce a mirar le sue terre…*»[67]. Nel terzo capitolo di questo lavoro si metterà in luce quanto profondamente il testo di *Wie wenn am Feiertage…* abbia agito su Zanzotto, che ne dà una personale rielaborazione e declinazione in *Arse il motore*, prima poesia della

[66] MARTIN HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, traduzione di Carlo Antoni, «*Poesia*» (III-IV), cit., p. 333.
[67] Ivi, p. 340.

sua raccolta d'esordio, *Dietro il paesaggio* (1951). In questa lirica, il motivo della fanciullezza è legato a quello del fulmine divino, quasi a suggerirci - con Hölderlin - che l'unico modo per non restare inceneriti dal fulmine divino è proprio quello di preservare l'innocenza dei fanciulli. In questo senso, deve aver colpito molto Zanzotto anche il commento di Vigolo all'interno del saggio *Hölderlin e l'idealismo*:

> Egli era portatore di un nuovo messaggio della Poesia come fondazione del mondo nella parola e come diretta manifestazione dell'Essere. In questo senso si può affermare che Hölderlin è stato la prima, più alta coscienza della poesia che sia rimasta integra e totale in se stessa, senza cadere nell'estetismo dell'*art pour l'art* o nell'edonismo decadentistico giacché, secondo il suo Inno, solo se il poeta ha il cuore puro e le mani monde, può ricevere il fuoco celeste della *Begeisterung*, senza esserne folgorato.[68]

La considerazione heideggeriana che più tocca la sensibilità di Zanzotto è però il suo commento al quinto punto elencato:

> Hölderlin canta l'essenza della poesia − ma non nel senso di un concetto valido fuori del tempo. Questa essenza della poesia appartiene a un tempo determinato. Ma non così che essa solamente si adegui a questo tempo, come se questo già esistesse. Bensì, in quanto Hölderlin fonda di nuovo l'essenza della poesia, egli determina un nuovo tempo. È il tempo degli Dei fuggiti e del Dio che viene. È il tempo povero, perché si trova in una doppia indigenza e in un doppio nulla: nel non-più degli Dei fuggiti e nel non-ancora del Dio che viene.[69]

Anche la poesia di Zanzotto è una poesia storica, che porta le tracce di un determinato periodo e che registra e descrive le impronte lasciate dalla storia sulla Natura. Una poesia che avverte il pericolo della *damnatio memoriae*, e che si impone di sottrarvisi cercando una parola che arrivi all'essenza della realtà e che consenta di stabilire, attraverso essa, un antidoto alla caducità, alle dissonanze dell'esistenza e alla precarietà della memoria. Come è spiegabile, in fondo, il «logos erchomenos»[70] zanzottiano, se non come celebrazione del «tempo degli dèi fuggiti e del Dio che viene»[71]? L'intuizione

---

[68] GIORGIO VIGOLO, *Hölderlin e l'idealismo*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino, Einaudi, 1958, p. 14.
[69] HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 343.
[70] Il sintagma compare nella raccolta *Filò* (cfr. PPS, p. 528), con il seguente commento dell'autore: «il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura (quella che ha solo migliaia di anni) né grammatica: luogo allora di un logos che resta sempre "erchomenos", che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane "quasi" infante pur nel suo dirsi, che è comunque lontano da ogni trono» (PPS, pp. 452- 453). Ricompare anche in *Fosfeni* («In nome del LOGOS veniente»), laddove il participio greco viene tradotto in italiano.
[71] HEIDEGGER, *op.cit.*, p. 57.

di un'affinità tra la concezione del «logos erchomenos» zanzottiano e del «kommende Gott»[72] hölderliniano è avallata da un'interessante osservazione di Giorgio Agamben, che mi consente di individuare proprio in questo aspetto la più profonda analogia della poesia di Zanzotto con quella di Hölderlin:

> Il fatto è che *erchomenos*, «colui che viene», è, tanto nel testo greco della Settanta che nel *Nuovo Testamento*, il termine tecnico per il Messia. Così, nella visione di Daniele (7, 13): *ercheto ho erchomenos*, «venga colui che viene», è stato costantemente interpretato, sia dalla tradizione rabbinica che dagli esegeti cristiani, come una profezia messianica. In Matth. 11, 2 (cfr. anche Luca, 7, 8), il Battista si rivolge a Gesù con queste parole: «Sy ei ho erchomenos?», «sei tu colui che viene (cioè il Messia)». E in Giov. 1,15, Giovanni rende testimonianza di Gesù (cioè del Logos) dicendo: «Colui che viene (ho erchomenos) dopo di me, è prima di me». Ancora, all'inizio dell'*Apocalisse* (un testo che il nostro poeta evoca più volte), il Signore è definito «colui che è, che era e che viene»: «Io sono l'Alfa e l'Omega, dice il Signore Dio, colui che è, che era e che viene (erchomenos)» (Ap. 1,8).[73]

Ma l'associazione dei concetti mi ha costretto a un salto temporale troppo ampio. Faccio dunque un passo indietro, tornando a Vigolo e agli anni Trenta, per soffermarmi su due traduttori fondamentali per Zanzotto: Diego Valeri e Leone Traverso. Due anni dopo aver pubblicato le versioni di Vigolo, la rivista «Il Meridiano di Roma» ospita le prime traduzioni di Diego Valeri, seguite l'anno successivo dalla pubblicazione della lirica *L'arcipelago* nel milanese «Il Convegno». Si badi bene: è questo il periodo esatto in cui Andrea Zanzotto inizia a frequentare l'ateneo patavino e incontra Valeri, che dal 1939 e per vent'anni[74] sarà titolare della cattedra di lingua e letteratura francese presso questa università. Sebbene Zanzotto abbia dunque affermato di aver incontrato innanzi tutto le traduzioni di Errante (che senz'altro sono quelle a cui rimarrà sempre più affezionato), ritengo probabile che i suoi primi incontri con la poesia hölderliniana in traduzione siano da ricercare nell'intenso scambio intellettuale col suo maestro, Valeri, soprattutto considerando che il confronto di Valeri con Hölderlin risulta piuttosto circoscritto nel tempo, e si concentra proprio in questo biennio. Come osserva Cesare Cases, «L'interesse per Hölderlin sembra essersi esaurito in quel tempo: la raccolta definitiva *Lirici tedeschi* del 1959 comprende queste liriche (salvo *Un tempo e adesso*) con l'aggiunta di altre quattro (*L'immortalità dell'anima, Alle Parche, Quand'ero fanciullo,*

[72] *Brod und Wein*, in TL, p. 920.
[73] GIORGIO AGAMBEN, *Il «logos erchomenos» di Andrea Zanzotto*, in IDEM, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 96-202: p. 99.
[74] Ad esclusione del biennio 1943-45, quando l'occupazione nazista lo costrinse a riparare in Svizzera.

Alla speranza)»[75], mentre in seguito egli si dedicherà, nell'ambito della letteratura tedesca, soprattutto alla traduzione di poesie di Goethe, Heine e Mörike. Decisamente rilevante, a questo proposito, è il fatto che, proprio nel 1938, l'anno in cui Zanzotto fa il suo ingresso all'università di Padova e nel circolo intellettuale gravitante attorno ad esso, Diego Valeri (allora cinquantenne) avesse stretto col traduttore Leone Traverso (allora ventisettenne) una fervida amicizia che, passando attraverso fasi alterne, si protrarrà fino agli anni Sessanta. Si tratta di un'amicizia nata e nutrita dalla comune passione per la traduzione, dall'amore per la poesia e dalla vocazione (avvertita da entrambi) verso una dimensione sociale della letteratura, che conferisce al traduttore il ruolo centrale di tramite che rende possibile la fruizione della poesia. Questa amicizia è testimoniata da un prezioso fascicolo di lettere che i due intellettuali si scambiarono tra il 1938 e il 1963; sono lettere che documentano la stima reciproca, e la grande fiducia che il più anziano Valeri nutriva verso il giovane Traverso, a cui non manca di chiedere consigli di natura tecnica e pratica, come si evince dallo scambio che riporto di seguito a titolo di esempio:

Firenze, febbr. '63

Carissimo Diego,

scusami se – per cento impicci –non ti ho potuto ringraziar prima per l'amichevole omaggio. Superfluo dirti come ammiri la vivace nitidezza della scrittura, l'agio signorile e quella penetrazione nei segreti tecnici a cui ti riconosce subito chi «a passé par là». E anzi mi sembra che certi «scatenati» novissimi dovrebbero trarne partito e gratitudine singolare; che le cose ormai son ridotte al punto che le stesse prime norme del comporre rischiano di apparire non solo novità, ma paradossi. E tu, senza la minima burbanza pedantesca, ma con levità di cenni, richiami appunto quelle «finezze» di cui si sostanzia la grande arte.

E non ti dico nulla del bell'accoramento delle tue recentissime liriche apparse su «L'approdo letterario» dove, se s'attenua la ricchezza musicale d'altri tempi, si delinea più pura e profonda una nuova verità.

Caro Diego, ho voglia di vederti – ma quando ti moverai? (Bada che qui la stagione è finalmente molto mitigata e non ti ci ritroveresti così male!) Io sarò qui fino al 12; poi in Urbino fino alla fine del mese. Salutami Mittner, se lo vedi, e gli altri amici. Ancora grazie e l'augurio più affettuoso dal tuo

LEONE

[75] CESARE CASES, *Diego Valeri traduttore di poesia tedesca*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, 12 giugno 1977, Padova, Antenore, 1978, pp. 33-57: p. 33.

Venezia, 10 febbraio '63

Caro Leone, ti ringrazio molto, e ti rinnovo gli auguri di capodanno. Quel che mi dici del mio libro e delle mie ultime liriche…mi va al cuore. Se guardo (dalla finestra) la vita letteraria, come si svolge sulle piazze d'Italia, mi sento trapassato come un cadavere quattriduano. Ma, per fortuna, ogni tanto, una voce vien da cielo; e allora sento che (come diceva Petrolini) non son tutto morto. Grazie, caro Leone. Mittner ti saluta. Io saluto Bo e te - con un abbraccio collettivo. Tuo DIEGO.[76]

Anche se in queste lettere non si entra mai, purtroppo, nel merito della questione delle traduzioni di Hölderlin, questa intensa collaborazione, oltre a sottolineare la 'vicinanza' – se non geografica, per lo meno intellettuale – e gli scambi tra il circolo padovano e quello dell'ermetismo fiorentino, ci suggerisce che anche Zanzotto possa essere venuto in contatto precocemente con l'opera di Traverso, le cui traduzioni saranno probabilmente le più consultate. Pur essendo noto soprattutto come poeta e francesista, Diego Valeri (1887-1976) si cimentò anche nella traduzione dei poeti tedeschi a lui più cari. Il criterio in base a cui selezionava le poesie da tradurre era la predilezione personale, e le sue antologie *Lirici tedeschi* e *Lirici francesi* non ambiscono a fornire un percorso storico o qualitativo nelle letterature tedesca e francese bensì «vogliono essere soltanto due antologie delle mie traduzioni poetiche; dirò meglio, dei miei tentativi di tradurre poesia dal francese e dal tedesco»[77]. Affermando che la traduzione è prima di tutto un atto d'amore, animato dalla volontà di possedere intimamente le poesie più amate, Valeri sottolinea le due qualità indispensabili al traduttore: la sensibilità poetica e quella estetica, ovvero l'abilità tecnica, che non deve però mai farsi percepire come ostentato virtuosismo. Nella riuscita traduzione dell'*Arcipelago*, Valeri riesce a «calare il classicismo hölderliniano nella tradizione italiana», traducendo l'esametro con una sequenza di settenari seguiti da novenari o ottonari. Altrettanto riuscita, a detta di Cases, è la sua traduzione del *Canto del destino di Iperione*. A colpire Cases è soprattutto la prima strofe, dove

Valeri fa apparire gli dèi «nell'alta luce», rinunciando a specificare il «lassù» e assorbendolo nell'aggettivo, mentre sente il bisogno di due verbi («trascorrete…calcando») per esprimere il *wandeln*

[76] *Lettere di Diego Valeri e Leone Traverso*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del VI convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, 12 Giugno 1977, Padova, Antenore, 1978, pp. 6-19: p. 19.
[77] VALERI, *Prefazione*, in *Lirici tedeschi*, cit., p. 278.

che Vigolo traduce semplicemente con «andate». L'epifania degli dèi assume così una forte plasticità. Le brezze o aure divine si trasformano in un astratto, il «divino splendore dell'aria».[78]

Ma il traduttore che più ha influenzato la generazione di poeti di cui fa parte Zanzotto, facendosi protagonista dell'appropriazione della grande tradizione tedesca in Italia e tramite dell'incontro tra i poeti emergenti negli anni Trenta-Quaranta e la figura di Hölderlin, è senz'altro Leone Traverso (1910-1968). Proveniente, proprio come Valeri, dalla provincia padovana, Traverso si iscrive all'università di Firenze per studiare filologia classica sotto la guida di Giorgio Pasquali, ma ben presto si appassiona alla letteratura tedesca e si laurea nel 1932 con una tesi su Rilke, affermandosi soprattutto per la sua attività di traduttore. Come riassume Gianfranco Folena, «Traverso ha rappresentato un modo nuovo, a partire dagli anni '30, di sentire e di tradurre poesia, tedesca e anche inglese, francese e spagnola e greca classica: egli è stato un vero caposcuola». Egli ha contribuito ad imporre l'uso del testo a fronte, come rileva, tra gli altri, Marco Menicacci:

Animato da una singolare acribia filologica e interpretativa, il giovane Traverso si pone tuttavia come obiettivo non la divulgazione o l'illustrazione erudita, bensì la qualità artistica del prodotto finale, nella consapevolezza di non poter pretendere un'esatta rispondenza letterale fra due realtà linguistiche lontane a livello vocabolaristico, sintattico e prosodico. Proprio per questo, appena gli è possibile, comincia a pretendere dagli editori il testo a fronte, cosa che chiaramente fa lievitare i costi del volume, ma permette un dialogo fra due composizioni poetiche in sé già autonome e tuttavia necessarie l'una all'altra, affinché ogni tipo di lettore possa approssimarsi il più possibile all'originale.[79]

I dattiloscritti delle sue prime versioni hölderliniane iniziano a circolare a Firenze alla metà degli anni Trenta. Egli da alle stampe le sue traduzioni a partire dal 1936, iniziando con le poesie *Mnemosine, Età della vita, Metà della vita, Frammento*[80] nel «Frontespizio» (organo dell'ermetismo fiorentino), poi nel milanese «Corrente»[81], e nel 1940 anche nelle riviste «Prospettive»[82] e «Letteratura»[83]. Queste prove giovanili vennero in seguito riviste e risistemate, assieme ai suoi saggi traduttori, nel volume

[78] CASES, *op. cit.*, p. 40.
[79] MENICACCI, *op. cit.*, p. 23.
[80] «Il Frontespizio», a. IX, n. 5, maggio 1937, pp. 381-383.
[81] *Due poesie*, «Corrente», a. I., 14, 15 agosto 1938, p. 3.
[82] *Frammento*, «Prospettive», a. IV, 6-7, 15 giugno- 15 luglio 1940, p. 14.
[83] *I titani*, «Letteratura», a. IV, 15, luglio-settembre 1940, p. 90.

degli *Inni e frammenti*[84] pubblicato dall'editore Vallecchi nel 1955. Per la prima volta in Italia, la traduzione si basava sui testi stabiliti dall'edizione storico-critica di Beißner. Significative incidenze dei versi di Hölderlin così come tradotte da Traverso si riscontrano in quegli anni nella poesia di Mario Luzi, a cominciare dal titolo della sua raccolta d'esordio *La barca* (1935), in cui riecheggiano i versi della traduzione di Traverso di *Mnemosyne* «Ma davanti né dietro / Noi vogliamo vedere. Lasciarci cullare / Come su barca oscillante nel mare»[85]. Traverso è un traduttore di grande sensibilità estetica, un virtuoso della lingua che sa unire la fedeltà alla parola hölderliniana alla propria creatività, tanto che Mario Luzi ebbe a definirlo un «poeta déguisé da traduttore». Anche se Zanzotto non si confrontò in maniera sistematica con queste traduzioni, esse si rifrangono in alcuni passi delle sue poesie. Più di tutto, ad ogni modo, sembra aver agito in lui il saggio con cui Traverso accompagna la sua edizione del 1955:

> Ritmo triadico della terra: armonia fra mortali e celesti, giorno luminoso, perfetta civiltà; oscuramento del Divino, decadenza, epoca nostra; nuova alba a venire, di epifanie celesti. Perfetti, i numi, sazi di immortalità, abbisognano di chi senta per essi e si sacrifichi nella mediazione fra cielo e terra […]
> Missione dei poeti, annunciare i nuovi numi o ravvivarne l'attesa ricordando gli antichi […]
> E se il tono, nell'età deserta dagli dèi, si ombra di nostalgia e sconforto, la rievocazione accorata è solo, nella sinfonia hölderliniana, un "tempo" che precede l'annuncio giubilante.[86]

Sono parole dalla cui lettura Zanzotto deve avere da un lato riconosciuto sé stesso, e dunque Hölderlin in quanto doppio poetico, e dall'altro tratto nutrimento per la sua stessa poetica, in particolare nella formulazione della propria missione di poeta in quanto mediatore tra l'umano e il divino, «mozza scala di Jacob»[87], attraverso una parola poetica che si configura e si caratterizza come «logos erchomenos». Per quanto riguarda le traduzioni successive, con ogni probabilità Zanzotto entrò in contatto anche con l'agile volume edito da Ceschina nel 1968 delle traduzioni di Leone Boccalatte[88],

---

[84] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955.
[85] *Mnemosyne, Terza stesura*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Inni e Frammenti*, cit. L'osservazione è di Piero Bigongiari (cfr. PIERO BIGONGIARI, *Hölderlin e noi*, in *Poesia italiana del Novecento, II. Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 233-243).
[86] LEONE TRAVERSO, *Sugli ultimi inni di Hölderlin*, in *Inni e Frammenti*, cit., pp. 3-4.
[87] *Un libro di Ecloghe*, in PPS, p. 201.
[88] Laureato in filosofia a Torino con Nicola Abbagnano, Leone Boccalatte (Biella, 1927-2008) svolse primariamente l'attività di insegnante di lettere nella sua città. Per Ceschina tradusse *La Passeggiata* di Schiller e le *Liriche* di Hölderlin. Collaborò a riviste come «Caffè», «Persona» e «La rivista Biellese».

uscite con lo scritto introduttivo dell'amico Diego Valeri. Le ultime traduzioni da lui consultate sono quelle di Mandruzzato, pubblicate per Adelphi nel 1977[89], volume di cui ricevette immediatamente dal traduttore una copia con dedica, ancora conservata nel suo studio di Pieve di Soligo. Infine, l'ultimo periodo in cui egli si confrontò con le traduzioni di Hölderlin coincide con l'uscita del volume di Reitani nel 2011.

Lo studio delle traduzioni citate in questo paragrafo non rileva, a mio avviso, la presenza di un confronto sistematico da parte di Zanzotto che ci consenta di stabilire quale tra le versioni consultate egli abbia prediletto. Dal momento che l'unica traduzione zanzottiana di Hölderlin di cui disponiamo sono alcune strofe di *Da ich ein Knabe war…,* ritengo utile esaminarle in questa sede per confrontarle con le traduzioni sopra elencate: trascrivo dunque di seguito, dopo la traduzione di Zanzotto, quelle di Errante, Contini, Vigolo, Valeri e Boccalatte.

Quando un pargolo io era
sovente dal frastuono
dalla sferza degli uomini
in salvo un dio mi trasse.
Giocavo allor sicuro e buono
con i fiori del bosco
e le aurette del cielo con me giocavano;
e come tu delle piante il cuore allieti
quando verso di te rami teneri tendono,
così il mio cuore allietasti
Elio padre e come Endimione
ero il tuo favorito, o Santa Luna!
O voi tutti fedeli
amichevoli dèi, oh conosceste
Voi come vi predilesse l'animo mio
(Zanzotto, 2001[90])

L'infanzia

Grande appassionato di montagna, è autore del romanzo storico *Le nozze e il grido*, basato sulla vita di suo padre.

[89] *Friedrich Hölderlin. Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977, 2 voll. («Classici», 38, 39) [Ristampe 1989, 1993, 1999].

[90] CHL, p. XIII.

Quando fioriva la mia dolce infanzia,
un Nume rapirmi
soleva lontano
dal grido e dalla fèrula degli uomini:
così che tranquillo, al riparo,
coi fiori del bosco giocavo;
e gli zefiri eterei
giocavan con me.

E come tu l'intimo cuore
rallegri alle piante,
allor che dischiudon protese
le tenere braccia al tuo raggio,
così, padre Helios,
empivi di gioia il mio cuore:
e amarmi ti piacque
novello Endimione,
Luna divina!

Oh, se mai noto,
benevoli Numi, vi fosse
di quale amore, in quel tempo,
ardevo per Voi!
(Errante, 1939[91])

La giovinezza

Me giovine
fu sovente un iddio che mi ritolse
agli sgridi e alla verga degli uomini;
e in pace ero, ero buono
s'io giuocavo
coi fiori della selva,
e del cielo le brezze leni si trastullavano
con me.

E come il cuore alle piante rinfranchi

[91] ERRANTE, *La lirica di Hoelderlin*, cit., pp. 126-127.

quando ti stendono
le miti braccia,
di conforto scaldavi il mio cuore,
padre Sole! un Endimione
ero io, l'amore
tuo, pia Luna!

O voi tutti, celesti,
d'amicizia incorrotta,
quanto, sapeste, l'anima mia v'ha amati.
(Contini, 1941[92])

Quand'ero fanciullo…

Quand'ero fanciullo,
spesso un dio mi scampava
dagli sgridi e le verghe degli uomini.
Giuocavo sicuro e buono
con i fiori del bosco,
e le aure del cielo
giuocavano con me.

E come tu il cuore
delle piante consoli,
quando esse dincontro
le tenere braccia ti tendono,
così hai il mio cuore consolato,
Padre Elio! e, come Endimione,
io ero il tuo vago,
Sacra Luna.

O tutti voi fidi,
amorevoli dèi!
se poteste sapere
quanto vi ha la mia anima amato!
(Vigolo, 1958[93])

[92] Qui citato da *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1987, p. 7.
[93] *Poesie*, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino, Einaudi, 1958, p. 124.

Quand'ero un fanciullo…

Quand'ero un fanciullo
spesso un dio mi salvava
dalle verghe e dagli urli dei grandi.
Sicuro e buono giocavo
coi fiori del bosco,
e le aurette del cielo
giocavano con me.

E come tu allieti
il cuor delle piante
quand'esse ti protendono
le tenere braccia,

Così allietavi me pure,
Elio padre! E al par di Endimione
ero il tuo beneamato,
o santa Luna.

O voi tutti, fedeli,
amici iddii!
Quanto più siete deserti,
più vi ama l'anima mia!
(Valeri, 1959[94])

Nella mia fanciullezza

Nella mia fanciullezza,
spesso un dio mi scampava
dagli urli e dalla sferza degli uomini:
ed io - protetto e tacito -
giocavo con i fiori del boschetto,
e le brezze
scherzavano con me.

[94] VALERI, *Lirici tedeschi*, cit., pp. 95-97.

E come tu fai lieto
il cuore delle piante
che le tenere braccia
a te protendono,
così mi rallegravi, padre Elio;
e al pari di Endimione,
ero il tuo prediletto,
o sacra Luna!

O voi tutti, fedeli,
amici numi,
se conosceste,
quanto vi ho amati!
(Boccalatte, 1968[95])

Al di là delle differenze nell'approccio traduttivo e nello stile, ritengo che questo confronto metta in luce soprattutto che la traduzione di Zanzotto non risulta debitrice di un modello in particolare: le traduzioni, come si è già detto, sono state consultate come ausilio a un'interpretazione pur sempre autonoma e personale. In questo caso, Zanzotto traduce «Knabe» con «pargolo», distanziandosi da tutte le altre traduzioni, scegliendo un registro più aulico[96]. Per lo stesso motivo, il verbo «rettet» viene tradotto con la perifrasi «in salvo mi trasse». Zanzotto è inoltre l'unico a tradurre l'hölderliniano

[95] BOCCALATTE, *Friedrich Hölderlin, Liriche*, cit., p. 61.

[96] Altrove, dove non ambisce a una resa letteraria, bensì solo a spiegare il significato del verso hölderliniano, Zanzotto sceglie piuttosto il termine 'fanciullo': si cfr. *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura* (2007), dove egli afferma: «Io avevo conservato una specie di piccola vena infantile, quella del bambino che quando ha litigato in casa scappa poco distante, e questo l'avevo trovato già nei testi di Hölderlin, incontrati in anni lontani, soprattutto quello che dice *Da ich ein Knabe war*: *Quando ero un fanciullo, Spesso mi salvò un Dio Dalla sferza e dal baccano degli uomini* (questo avveniva ritirandosi in un boschetto dove parlava la natura). Continua poi questa poesia bellissima (non si traduce mai quello che è perfetto nella lingua originaria) *Da spielt' ich sicher und gut Là in questo luogo appartato Giocavo sicuro e buono* (appunto fuori dal baccano degli uomini) *Mit den Blumen des Hains, Und die Lüftchen des Himmels Spielten mit mir. Con le aurette - i fiori - l'aria...* È il nocciolo più profondo di un autoincoraggiamento attraverso lo specchio di Hölderlin. (Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura,* a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 50-52). Si veda anche *In questo progresso scorsoio*, p. 19: «Me ne sentii confermato il giorno in cui, ancora adolescente, scoprii Hölderlin e constatai che aveva scritto delle poesie che riflettevano perfettamente ciò che io avevo provato e provavo. *Quando ero fanciullo / un dio spesso mi salvò / dall'affanno e dai rumori degli uomini*: versi come questi mi sembravano anticipare certi sentimenti, di consolazione, di calma pacificata e di autoincoraggiamento che avevo avvertito rifugiandomi nel folto dei boschetti intorno a Pieve di Soligo per sfuggire a qualche traversia infantile, a piccoli litigi domestici o ansie minime». (ANDREA ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, conversazione con Marzio Breda, Milano, Garzanti, 2009, p. 19).

«Arme» con «rami», rendendo implicita la personificazione della natura. Anche a livello sintattico, egli introduce spesso delle inversioni (per esempio, ai vv. 2-3 : «dal frastuono dalla sferza degli uomini / in salvo un dio mi trasse», anziché un più piano «un dio mi trasse in salvo», o ai v. 6-7), per mantenere elevato il registro, pur restando sempre aderente al testo di partenza, senza dunque imitare l'enfasi e le scelte arbitrarie di Errante. L'unica spia che ci suggerisce, a mio avviso, il suo debito nei confronti di un traduttore, è il termine «aurette», ripreso evidentemente da Valeri. Ma in questo caso Zanzotto non traduce, con Valeri «e le aurette del cielo / giocavano con me», mantenendo l'ordine sintattico e il numero di versi dell'originale, bensì sceglie la resa «le aurette del cielo con me giocavano» fondendo due versi in uno, inserendo la inversione e spostando il verbo in posizione finale[97].

[97] Un confronto più articolato sarebbe possibile se si reperissero i «foglietti» su cui Zanzotto dice di avere annotato alcune traduzioni, i quali però dalla mia analisi del *Fondo Zanzotto* risultano ancora dispersi.

1.3 Le fonti comuni

Prima di concentrarsi sull'analisi dell'incidenza dei motivi hölderliniani nella poesia di Zanzotto, che costituirà il nucleo del presente lavoro, è necessario passare brevemente in rassegna i temi che non verranno presi in considerazione poiché, pur accomunando i due poeti, non sono spiegabili come influssi di uno sull'altro, bensì come derivazioni dalle medesime fonti antiche o da una tradizione comune. Sembra un'ovvietà, eppure è importante ricordare, con Gian Biagio Conte, che «un testo può assomigliare ad un altro non per derivazione diretta o per competitività voluta, ma perché l'uno e l'altro possono rimandare a una comune codificazione letteraria»[98]. Lo scopo del mio lavoro è quello, più volte manifestato, di rilevare e studiare l'influenza di Hölderlin sulla poesia di Zanzotto. Anche se entrerò nel merito delle questioni teoriche che guidano la mia analisi nel capitolo successivo, mi preme puntualizzare fin d'ora il fatto che la discriminante, ciò che mi porterà a considerare o, al contrario, a escludere dalla mia indagine i *loci similes*, è la volontà (più o meno consapevole) da parte di Zanzotto di evocare, citare o alludere specificamente a Hölderlin. Per esempio, non mi soffermerò sui passi che palesano comuni fonti bibliche, fondamentali e ricorrenti sia nella produzione zanzottiana, sia in quella hölderliniana, perché è evidente che Zanzotto, citando passi dell'*Antico* o del *Nuovo Testamento*, non intende imitare Hölderlin, a meno che i suddetti casi non rilevino un'inequivocabile intermediazione di Hölderlin nell'uso zanzottiano della simbologia biblica[99].

Se, nel contesto della formazione classica che accomuna Hölderlin e Zanzotto, si mette in luce abitualmente l'importanza di autori greci come Omero, Platone, Esiodo e i presocratici, passa spesso in secondo piano la centralità assunta dalla letteratura latina e dai valori della *romanitas* nel plasmare la loro memoria poetica primordiale e nutrire i loro rispettivi sistemi di valori. In particolare, tra le molte letture comuni ai due poeti, considero di primaria importanza la predilezione di entrambi per Orazio e Virgilio, a cui vorrei dedicare la mia attenzione in quanto costituiscono sia per Hölderlin, sia per Zanzotto, la radice di alcuni dei temi centrali ricorrenti nelle liriche. Una delle costanti di fondo nel pensiero di entrambi è la continua lotta tra l'organico e l'aorgico, tra la

[98] GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012², p. 175.

[99] Si confronti a questo proposito l'evocazione del monte Horeb attraverso il filtro di Hölderlin nella poesia *Retorica su: Lo sbandamento, il principio "Resistenza"* (PPS, p. 306), analizzata in § 3.5, p. 144 e 154.

misura e la dismisura, tra la compostezza e la sfrenatezza, tra la dimensione accogliente e rassicurante dell'idillio campestre (e della *Heimat*) e la minaccia rappresentata dall'incombere della Storia nelle vicende dell'Io. Nel raffronto tra le loro poesie, la ricorsività di queste opposizioni è talmente evidente da far quasi supporre un debito di Zanzotto nei confronti di Hölderlin. Eppure, a ben guardare, si tratta di un complesso tematico che risale a una distinta e ben riconoscibile tradizione comune.

Andrea Zanzotto non manca mai di sottolineare il suo debito nei confronti di Virgilio, alle cui *Bucoliche*, raccolta di dieci egloghe esametriche, è esplicitamente ispirata la raccolta *IX Ecloghe*, un'opera di fondamentale valenza poetologica[100]. Pur essendo orientate al modello degli *Idilli* di Teocrito, le *Bucoliche* virgiliane non si limitano a descrivere sereni quadri agresti, al riparo dalle inquietudini della storia, bensì sono profondamente nutrite dall'esperienza che Virgilio fece della guerra civile tra Cesare e Pompeo (e poi tra cesariani e pompeiani), nell'Italia del I secolo a.C, culminata col trionfo di Ottaviano, la sua espropriazione delle terre una volta giunto a Roma, e la ridistribuzione delle stesse tra i suoi veterani di guerra. In questa esperienza di dolore, il rifugio nella natura e nella poesia, dunque nella dimensione dell'*Arcadia*, appare a Virgilio come unico antidoto alla violenza della storia. Così come le *Bucoliche* non descrivono ingenuamente la dimensione idilliaca della natura, ma vi registrano continuamente gli sconvolgimenti apportati dalle vicende dell'attualità, le *Ecloghe* zanzottiane non mancano di far trasparire gli influssi dell'attualità, e di riflettere in maniera profonda e tutt'altro che incantata sul senso della poesia e sul ruolo del poeta nella modernità. Tuttavia, esse rappresentano un momento nella sua produzione in cui egli cerca di proteggersi dal progresso e rifugiarsi in una dimensione rassicurante. Altamente significativo è allora il fatto che Zanzotto scelga per il suo libro una struttura fortemente organizzata, quasi a ricalcare formalmente la struttura in dieci componimenti[101] delle *Bucoliche*: il senso di questo procedimento formale va di pari passo con gli intenti comunicativi. Di fronte alla minaccia della storia, in questa fase Zanzotto tenta di nascondersi all'interno del 'porto sicuro' della poesia, che gli fornisce un universo fatto di canoni e norme, che - proprio come la natura - hanno la funzione di rappresentare una sorta di Arcadia, un rifugio dal progresso alienante. La contrapposizione tra la tranquillità del *locus amoenus* e la violenza dell'attualità è un

[100] Cfr. § 3.4.
[101] L'epilogo, *Appunti per un'ecloga*, può essere interpretato come surrogato di una X Ecloga.

tema introdotto da Zanzotto già a partire dalla sua raccolta poetica d'esordio, *Dietro il paesaggio*, dove per la prima volta veniva istituita un'analogia con la lettura e l'interpretazione hölderliniana di questo motivo. Non è infatti un caso che la seconda sezione della raccolta, che porta il titolo di ascendenza hölderliniana *Sponda al sole*[102], fosse stata originariamente denominata proprio *Arcadia*, il *locus amoenus* virgiliano per eccellenza. Come avrò modo di spiegare più diffusamente nel § 3.2, tra i documenti relativi a DP conservati nel *Fondo Zanzotto* del *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* di Pavia, si trova un foglio dattiloscritto con aggiunte manoscritte che rappresenta il frontespizio della sezione e documenta le varie fasi della scelta del suo titolo. In alto, al centro del foglio compare, in maiuscolo, il titolo «Arcadia», poi espunto e sostituito dal sintagma «Servire il sole». Dopo aver scartato questa e altre varianti, Zanzotto annota la redazione definitiva della prima pagina della sezione: il titolo «Sponda al sole», seguito dalla citazione «Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst». Grazie alle carte del poeta, possiamo dunque ricostruire quale sia il percorso che conduce Zanzotto a Hölderlin attraverso la mediazione di Virgilio e della sua concezione dell'Arcadia. La seconda sezione, o il secondo 'movimento' della silloge, è quello in cui Zanzotto, alludendo a Virgilio e a Hölderlin, suggerisce la possibilità di un momentaneo ristoro dalle pene dell'io attraverso il contatto armonioso con la natura e l'effetto benefico della Bellezza. Il riferimento esplicito a Urania, dea dell'armonia, non a caso celebrata proprio da Hölderlin nei suoi inni del periodo di Tubinga, ricorre in due passi delle *IX Ecloghe*, ovvero nella *Ecloga II, La vita silenziosa*:

Talvolta Urania il vero
come armato frutto ci spezzerà davanti:
massimi cieli,
voli che la notte
solstiziale riattizza,
gemme di remotissimi
odî e amori, d'idrogeno
sfolgorante fatica[103]

e nell'intermezzo *Con quel cuore che basta*:

[102] Si cfr. § 3.2, pp.87-89 per un'analisi accurata.
[103] PPS, pp. 207-208.

Energia divenivo,
statura anima attenzione
degna di misurarsi ai cieli.
Notti di resine, di corpi felici.
Cieli vigna abbondante, non muta, profumo.
Bevevo dalla tua coppa, Urania.

Corpi sommi. Vi vedevo scorrere
veloci oltre il campo del vedere.
Scorrevi mare, notte, fresca mirra.
Posso giurarlo: io ero.[104]

In questi versi, per evocare una *Stimmung* di (seppur provvisoria) armonia con la Natura, al riparo dalla Storia, Zanzotto si serve di un'immagine mitologica codificata nella sua memoria attraverso i celebri versi dell'hölderliniano *Hymnus an die Göttin der Harmonie [Inno alla dea dell'armonia]*[105]. Egli sintetizza la sensazione di aver vissuto pienamente quegli istanti di armonia e bellezza in un icastico «io ero», che richiama a sua volta un motivo oraziano. Mi riferisco ai celebri versi dell'Ode III, 29, in cui il poeta latino formula la sua definizione di felicità:

Prudens futuri temporis exitum
caliginosa nocte premit deus
ridetque, si mortalis ultra
fas trepidat. Quod adest memento

componere aequus; cetera fluminis
ritu ferentur, nunc medio aequore
cum pace delabentis Etruscum
in mare, nunc lapides adesos

stirpisque raptas et pecus et domos
volventis una, non sine montium
clamore vicinaeque silvae,
cum fera diluvies quietos

[104] PPS, p. 224.
[105] TL, pp. 19- 27.

inritat amnis. Ille potens sui
laetusque deget cui licet in diem
dixisse: «Vixi»[106].

Felice è colui che ogni giorno può dire di essere esistito pienamente: come si vedrà a breve, è questo un passo indelebile anche nella memoria di Friedrich Hölderlin.

Se il tema delle fonti antiche di Zanzotto rimane ancora un *Forschungsdesiderat*, il rapporto tra Hölderlin e Virgilio risulta invece indagato in maniera esaustiva nella monografia *Il fiume rovinoso e gli argini* di Vivetta Vivarelli, in cui la studiosa mette scrupolosamente in luce le affinità e le influenze che Virgilio ebbe sulla letteratura tedesca, con particolare riferimento alle figure di Hölderlin e Goethe. In questo studio, sono proprio due poeti latini, Virgilio e Orazio, a essere individuati come modelli *ante-litteram* di quella che sarà la «polarità tra bello e sublime» che caratterizza la letteratura tedesca dell'Ottocento:

Si pensi alla prima ecloga e allo sconvolgimento che Melibeo scorge dovunque nei campi «undique totis / usque adeo turbatur agris»); ma anche alla nona, nella quale Meri si lamenta che uno straniero sia diventato padrone del campicello e tutto sia in balìa del caso («quotiamo Fors omnia versat»). Proprio questo contrasto tra cosmo e caos, ovvero la rottura dell'equilibrio idillico per opera delle insidie provenienti dall'esterno, avrà un ruolo centrale nella letteratura tedesca del periodo della rivoluzione francese. Anche nelle *Georgiche* Virgilio alterna sapientemente quadri idilliaci a panorami apocalittici, come i presagi di guerre civili e dello scatenamento dell'odio che accompagnarono la morte di Cesare alla fine del primo libro. Nell'*Eneide* l'umile capanna di Evandro offre un momento di pace a Enea nel vortice della guerra. E proprio l'irruzione della guerra nella dimensione idilliaca e l'uccisione del figlio di Evandro scatenerà l'ira di Enea contro Turno. Talora nella letteratura tedesca come in quella latina sembra proprio la compagine idilliaca, il borgo tranquillo col fumo del focolare domestico ad attrarre «lo spirito dell'inquietudine» pronto a raderlo al suolo (come nell'elegia hölderliniana *Die Muße*). Nell'*Eneide*, Enea brama di assalire il regno di Latino e la «città immune da tanta guerra e impunemente quieta» e di spianare al suolo i «tetti fumanti».[107]

---

[106] QUINTO ORAZIO FLACCO, *Odi e Epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2002 (16. ed), III, 29, pp. 332-333: «Ma Dio è saggio e immerge nella notte più profonda gli eventi del domani e ride se un mortale fugge ansioso dove non può fuggire. Non scordarlo, / componi eguale, giusto, il tuo presente. Il resto è come un fiume regolato che scorre in pace verso il mare etrusco e poi travolge via macigni rosi / tronchi divelti bestie casolari e urlano intorno le foreste e i monti: una pioggia selvaggia sconvolge tutti i calmi corsi d'acqua. È signore di sé ed è felice chi può dirsi ogni giorno: "Ho vissuto"».

[107] VIVETTA VIVARELLI, *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*, Pisa, ETS, 2001, pp. 14-15.

Come osserva Curtius, le *Bucoliche* virgiliane sono fondamentali per comprendere tutta la successiva tradizione letteraria europea, dal momento che dal primo secolo dell'impero fino all'epoca di Goethe lo studio del latino è sempre incominciato con la prima Ecloga di Virgilio[108], autore attraverso cui si diffuse in Europa il genere della poesia pastorale. Secondo Curtius, è il Melibeo della prima ecloga virgiliana a introdurre nella letteratura europea la fortunatissima figura del viandante. Tuttavia, ciò che contraddistingue il viandante di Hölderlin (e la sua rielaborazione del tema dell'alternanza tra *caos* e *cosmos*), è il fatto che, nelle sue poesie, entrambe le pulsioni si incarnino in un unico personaggio: il simbolo di questa condizione esistenziale è appunto il *Wanderer*, costantemente scisso tra la sua *Sehnsucht* «ins Ungebundene»[109] e il desiderio nostalgico di tornare a casa, e trovare nei paesaggi a lui cari della *Heimat*, nei vigneti e nelle colline, un ristoro e un conforto. Ne sono esempi le poesie *Der Wanderer [Il viandante], Mnemosyne [Mnemosine] e Abendphantasie [Fantasia della sera]* che - non a caso - rappresentano alcuni dei componimenti più intensamente recepiti da Andrea Zanzotto, che in questa figura emblematica, e in queste spinte che si sovrappongono (la via centrifuga e la via centripeta) riconosce se stesso e le proprie intime aspirazioni. Non sorprende allora che Zanzotto, in una raccolta che canta il ruolo della poesia nella modernità, scelga di stabilire, accanto al palese riferimento intertestuale a Virgilio, anche delle connessioni più o meno esplicite con Hölderlin[110].

Il motivo della sfrenatezza, della volontà di superare i limiti imposti dalla natura, la tentazione dell'infinito, il titanismo ribelle caratterizzano in maniera inequivocabile la poesia di Hölderlin; eppure, non manca in lui la costante percezione di una dimensione sacra nella natura, che non deve essere violata, di un confine imposto dagli dèi che non può essere travalicato. Il poeta che, agli occhi di Hölderlin, ha codificato nella tradizione letteraria la sacralità dei limiti divini e la necessità di rispettarli è il latino Orazio. Come sottolinea Vivarelli, il tema della sfrenatezza richiamata all'ordine compare in un'ode dove Orazio contrappone la serenità del poeta, protetto dagli dèi e dalla loro *vis temperata*, al destino violento dei Titani, che vengono puniti da Zeus a causa della loro forza non controllata. Hölderlin scelse inizialmente questa strofe come

---

[108] ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 207. Citato da Vivetta Vivarelli in *Il fiume rovinoso e gli argini*, cit., pp. 57-58.

[109] *Mnemosyne*, in TL, p. 1108, v.13.

[110] Nel paragrafo dedicato a questa raccolta entrerò più specificamente nel merito della questione, analizzando citazioni e allusioni: cfr. § 3.4, pp. 107 e segg.

epigrafe per la sua ode *Gesang des Deutschen [Canto del tedesco]*, in cui si rivolge ai tedeschi augurandosi che essi possano imparare dal passato:

Vis consili expers mole ruit sua;
vim temperatam di quoque provehunt
in maius; idem odere vires
omne nefas animo moventis[111]

Per descrivere la propria concezione di se stesso in quanto poeta lirico, anche Andrea Zanzotto intarsia nel suo discorso un verso di Orazio nella Ecloga *I lamenti dei poeti lirici*, quella che più di ogni altra ha il compito di enunciare, all'interno della raccolta, il ruolo e la missione del Poeta:

I poeti tra cui
se tu volessi pormi
«cortese donna mia»
sidera feriam vertice.[112]

Egli cita un verso celeberrimo di Orazio, consapevole che, in questo modo, richiamerà nel lettore medio il contenuto dell'Ode a Mecenate che viene evocata:

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis
terrarum dominos evehit ad deos;
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
quicquid de Libycis verritur areis.
Gaudentem patrios findere sarculo
agros Attalicis condicionibus
numquam demoveas, ut trabe Cypria

[111] Ode 4 (*La bellezza che salva)*, libro III, in: ORAZIO, *Odi ed Epodi*, cit., pp. 247-253: pp. 252-253: «e rovina greve la cieca / Forza, e gli Dei / che seppero odio per le potenze / che pensarono tutto il male / elevano la forte / armonia».
[112] PPS, p. 203.

Myrtoum pavidus nauta secet mare.
Luctantem Icariis fluctibus Africum
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui; mox reficit rates
quassas, indocilis pauperiem pati.
Est qui nec veteris pocula Massici
nec partem solido demere de die
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.
Multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata. Manet sub Iove frigido
venator tenerae coniugis inmemor,
seu visa est catulis cerva fidelibus,
seu rupit teretis Marsus aper plagas.
Me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.[113]

Nell'Ode con cui Orazio dedica il suo libro a Mecenate, egli descrive le ambizioni e le aspirazioni degli uomini, generalmente attratti dal *negotium*, dai beni terreni, dalla guerra, dal commercio e dalle altre attività, e afferma che invece a lui basterebbe essere definito 'Poeta', e in quel modo non avrebbe bisogno d'altro, e toccherebbe la sfera

[113] ORAZIO, *op. cit.*, libro I, 1 (*Dono a Mecenate*), pp. 70-73: «Mecenate, venuto da re antichi, o mia difesa, dolce gloria mia: amano alcuni il carro della gara che accoglie tanta polvere d'Olimpia e la meta girata dalle ruote vorticose e la palma famosa che li innalza verso gli Dei signori della terra; altri gareggia tra una folla di malfermi Quiriti per le tre cariche: e altri aduna nel granaio tutta la mietitura della Libia: e uno, che con l'erpice frantuma la terra sua paterna, non lo smuove il tesoro di Attalo, perché così è felice; sopra un legno di Cipro, nel vasto mare, tremerebbe. E il mercante che lotta nel terrore contro il vento tra le onde del mare sacro a Icaro glorifica il riposo del suo villaggio, quella sua campagna: poi rifà la nave stanca: non impara la povertà, la sua pazienza. E altri elogia il vecchio vino, dona alla coppa tutta la giornata, supino in cuore al verde o presso il capo lene d'un'acqua sacra. Molti hanno care le armi, lo strepito misto di trombe e flauti, la guerra che maledicono le madri. E il cacciatore dimenticando la sua dolce donna aspetta sotto il freddo cielo, quando i cani fidi gli hanno stanato la cerva o il cinghiale ha strappato l'accurato tessuto delle reti - ma l'edera che premia la fronte dei sapienti mi porta tra i Celesti; un fresco bosco, un coro di spiriti lievi del bosco, se Euterpe scioglie il flauto e la Musa dell'inno tocca corde lesbie, mi portano lontano dalla mia gente. Mecenate, se mi comprenderai tra i poeti che hanno nome dalla lira con una mano toccherò le stelle».

celeste con un dito. In questa fase della sua produzione, Zanzotto manifesta il desiderio di trovare conforto nella dimensione rassicurante della scrittura e dei paesaggi del suo paese, e invoca la Poesia (personificata dall'istanza *b*) al fine di essere da lei definito come poeta lirico. A quel punto (lo dice attraverso Orazio) non chiederebbe null'altro: nessuna gloria mondana è paragonabile al fatto di essere definito Poeta. Egli si dimostra altresì disilluso nei confronti della possibilità che la propria arte possa agire concretamente per modificare la storia, e si raccoglie in una dimensione di solitudine e meditazione. Anche in questo caso, le reminiscenze classiche si intrecciano con quelle hölderliniane: come si metterà in luce nel terzo capitolo, la Ecloga *I lamenti dei poeti lirici* è, sin dal titolo, densa di allusioni esplicite a Friedrich Hölderlin. Orazio è «l'autore latino che contrappone con maggiore forza e incisività immagini idilliache al movimento vorticoso della vita civile e della storia»[114], argomenta Vivarelli. Non sorprende, dunque, che Zanzotto si rifaccia a immagini e versi oraziani per evocare nella propria poesia la modestia delle sue aspirazioni rispetto alle minacce rappresentate dal progresso e dalla modernità. Tuttavia, il fatto degno di nota in questa sede è che, nella memoria zanzottiana, spesso le reminiscenze oraziane si intreccino a quelle hölderliniane: in Hölderlin l'elemento della sfrenatezza non ha una connotazione negativa quanto in Orazio. Giacché l'aorgico hölderliniano possiede una componente divina, Zanzotto ne percepisce l'intenso fascino. Dunque, è come se l'evocazione di Orazio venisse in qualche modo 'corretta' dall'allusione a Hölderlin. Come a suggerire al lettore che, seppure la definizione stessa di poeta basti a far toccare il cielo all'io lirico, questo non lo rende immune dalla nostalgia, dal desiderio di sconfinamento in una dimensione superiore, da una *hybris* che non è certo quella deprecata da Orazio (che disprezza l'avidità di beni e glorie mondane), bensì quella anelata da Hölderlin, che è di natura semidivina. Il poeta lirico non sarà mai, dunque, immune dai lamenti, dall'anelito a una fusione panica con la natura, a un amore assoluto che – nella poesia – gli consenta di porre tregua ai propri dissidi. Nella sopra citata ode oraziana III, 29[115], compare il motivo del Tevere che travolge i suoi argini, a indicare l'imprevedibilità e l'arbitrarietà del Fato. Si tratta di un tema che verrà ripreso ripetutamente da Hölderlin, attraverso figurazioni complementari e per certi aspetti contrapposte: se gli argini hanno una necessaria funzione di contenimento e di difesa in poesie come *Der Rhein [Il Reno]*, in

[114] VIVARELLI, *op. cit.*, p. 58.
[115] ORAZIO, *op. cit.*, pp. 330-334.

cui si afferma che gli effetti della forza del fiume sarebbero devastanti senza un contenimento («und wenn in der Eil' / ein Grösserer ihn nicht zähmt / Ihn wachsen lässt, wie der Bliz, muss er / Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn / Die Wälder ihm nach und zusammen sinkend die Berge»[116]), in altri passi della sua opera Hölderlin ci suggerisce piuttosto una connotazione negativa associata all'argine, che è ciò che ci impedisce di accedere alla dimensione del sublime[117]. Di questo tema, Andrea Zanzotto fornisce un'interpretazione molto concreta, declinata nella situazione della modernità; anche per lui, la Natura è una entità sublime e sacra, con cui l'uomo deve cercare di convivere armonicamente, ma senza mai avere la presunzione di sostituirsi a Dio. In questo caso, gli argini e le infrastrutture costruite dall'uomo hanno spesso una valenza negativa. Nella profetica intuizione di Zanzotto, sarebbe arrivato presto un momento in cui la potenza della natura si sarebbe ribellata agli uomini, e l'acqua avrebbe travolto gli argini distruggendo ciò che l'uomo edifica per porle dei limiti. Lo leggiamo, ad esempio, nell'ammonimento di Nino, uomo di estrema semplicità e saggezza, in una poesia delle ultime raccolte:

Nino: « State acorti, no stè pi sgionfar al balón
Co tuti sti feri, 'ste rede, 'ste vì cussì fisse romai,
se no col primo sión
de piova de 'sti tenp
che mi par fortuna no vedarò mai
a bas vien-dó tut a rodolón!
Sul me lógo no posse lagnarme,
ma a tuti quanti ve zhighe "Stè acorti!".
Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti».[118]

[116] TL, *Der Rhein*, pp. 328-340: p. 332, vv. 71- 75: «e quando nella furia / Nulla di più grande lo trattiene / E lo lascia ingrossare, come il lampo deve / Spaccare la terra, e incantati fuggono / Dietro di lui i boschi e i monti franando».

[117] Si cfr. *Empedocle*, I stesura, vv. 1892-1894: «quel che è fermo somiglia alla corrente incatenata dal gelo», citato da Vivarelli in *Il fiume rovinoso e gli argini*, cit., p. 60. Nella stessa pagina, si confronti anche la nota 22, in cui la studiosa cita il commento di Remo Bodei al saggio hölderliniano *Ragione dell'Empedocle*: «nella *Ragione dell'Empedocle* Hölderlin sostiene la necessità di oltrepassare questa fascia di sicurezza, di cadere a precipizio nell'oggetto del sublime» (REMO BODEI, *Hölderlin e il naufragio della coscienza*, «Micro/Mega», 2/98, p. 75).

[118] ANDREA ZANZOTTO, *Avventure metamorfiche del feudo*, 5 (da: *Sovrimpressioni*), in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 2011, pp. 941-942. La traduzione dell'autore è: «State accorti, non mettetevi a strafare / con tutti questi pali metallici, queste reti, queste viti così fitte ormai / altrimenti col primo gran temporale / di questi tempi / che per fortuna non vedrò mai / in fondo vien giù tutto, a rotoloni!! / Sul mio podere non posso lamentarmi / ma a tutti vi grido "State accorti!" // Ma forse io qui parlo, da morto, a morti».

Anche in questo caso, il motivo classico della vita come irruento flusso d'acqua subisce in Zanzotto una declinazione attuale, non scevra di influenze da parte della filosofia hölderliniana del sublime. A mio avviso, è dunque fondamentale considerare come le reminiscenze latine si intreccino con quelle hölderliniane, perché solo in una percezione di questa complessità è possibile intuire la portata del messaggio che Zanzotto intende trasmettere.

II. Sull'intertestualità come procedimento letterario

Nella ricostruzione dell'itinerario di riferimenti intertestuali tra Zanzotto e Hölderlin, che sarà il tema del capitolo centrale di questo lavoro, verrà dedicata una particolare attenzione al variare delle modalità e delle tecniche citazionali nelle diverse raccolte zanzottiane in risposta alle differenti esigenze e funzioni rivestite dalla citazione, un aspetto che non riguarda solo i prelievi hölderliniani, bensì i casi di intertestualità *tout-court* nella poesia di Zanzotto. Si rende pertanto necessaria una descrizione preliminare dell'oggetto della presente ricognizione, unitamente a una riflessione di carattere metodologico. Che cosa si andrà cercando? In che cosa consiste il procedimento letterario della citazione o della allusione e, soprattutto, come si devono leggere? Quale valore si deve attribuire alle citazioni nel contesto dell'interpretazione dei testi presi in considerazione? La citazione e l'allusione sono notoriamente forme di intertestualità, da trattare pertanto tenendo presenti, quasi come orizzonte o sfondo, le teorie e pratiche dell'analisi intertestuale.

Il termine intertestualità, introdotto in letteratura nel 1967 da Julia Kristeva con il saggio *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*[119], poi confluito nel volume *Sémèiotiké. Recherche pour une sémanalyse*[120], designa un concetto polivalente e di ampio spettro semantico, che fonda le sue radici, come Kristeva esplicita nel titolo del suo primo contributo, nell'idea di *dialogismo* teorizzata da Michail Bachtin. Alla fine degli anni Venti, Bachtin (1895- 1975) individuava la presenza di una modalità espressiva da lui definita dialogica nella tradizione del romanzo. Come riassume Bernardelli:

> il dialogismo consiste nella convivenza all'interno di un medesimo discorso di diverse opinioni e ideologie, in modo da costituire una sorta di dialogo implicito tra distinti punti di vista. Ogni diversa prospettiva sul mondo viene rappresentata e mediata attraverso la *parola* o *voce* di una particolare e individuale identità che si trova a convivere e a lottare con altre voci. Ognuna di queste diverse voci determina un effetto definito da Bachtin come *plurivocità o polifonia*. Queste diverse prospettive sul

[119] JULIA KRISTEVA, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, «Critique», 23, n. 239, 1967, pp. 438-465; trad. it. *La parola, il dialogo e il romanzo*. In IDEM *Sémèiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.
[120] JULIA KRISTEVA, *Sémèiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

mondo vengono ad essere rappresentate nel testo mediante particolari espressioni che conservano le tracce del contesto ideologico o culturale da cui derivano. Tali indizi espressivi vengono definiti *ideologemi* e assumono il ruolo di aperture o accessi a una particolare realtà ideologica.[121]

Come è facile intuire, quella di Bachtin è una teoria che analizza la polifonia interna a un testo, dunque i riferimenti *intratestuali*. Quella della Kristeva studia invece le relazioni tra testi diversi, dunque propriamente *intertestuali*. Tuttavia, la studiosa fa riferimento a un concetto molto ampio, dato che designa qualsiasi tipo di testo come intertestuale: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»[122].

Anche se il termine *intertestualità* è stato introdotto negli anni Sessanta, affermandosi negli ultimi decenni del secolo scorso, la pratica d'analisi e gli assunti di base a cui fa riferimento non sono certo una scoperta moderna, ma anzi fondano le proprie radici nell'antichità, nelle riflessioni della retorica classica. Mentre però l'attività del filologo era stata sempre orientata alla ricerca e allo studio delle *fonti*, nella modernità l'oggetto di indagine sono soprattutto gli *influssi*. Il merito di aver focalizzato l'attenzione su questi aspetti per la prima volta nel Novecento, ben prima che la Kristeva introducesse il tecnicismo 'intertestualità', si deve a T.S. Eliot, attraverso il celebre saggio *Tradition and the individual talent*[123], in cui il poeta ci invita a riflettere sul fatto che tradizionalmente, nel considerare il valore di un autore, tendiamo a sottolineare ciò che in lui è originale, ciò che meno assomiglia agli altri, mentre invece a suo avviso l'aspetto più individuale di un artista è quello attraverso il quale i suoi predecessori affermano più vigorosamente la loro immortalità, ovvero la capacità di un'opera d'arte di far rivivere il passato, la tradizione. Eliot sottolinea a questo proposito:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a

[121] ANDREA BERNARDELLI, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 11. Si cfr. anche MICHAIL MICHAILOVIČ BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968 e IDEM, *La parola e il romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 67-230.
[122] JULIA KRISTEVA, *Bakhtine*, cit., p. 440.
[123] THOMAS STEARNS ELIOT, *Tradition and the individual talent*, «Perspecta», vol. 19, 1982 [Il saggio uscì per la prima volta nel 1919], pp. 36-42.

work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it.[124]

Si tratta di una riflessione centrale per comprendere i presupposti teorici dell'analisi che verrà condotta in questa sede: Eliot ci invita a non considerare mai un artista nella sua individualità, ma sempre nel sistema di relazioni che istituisce con la propria cultura, con la tradizione letteraria, e a non vedere un'opera d'arte come oggetto isolato, bensì valutando il modo in cui la sua esistenza incide sulla tradizione, inserendosi in una fitta rete di riferimenti che la modificano e che a loro volta vengono da essa modificati. Si tratta di una concezione dinamica e aperta della letteratura, in cui la modernità di un autore è direttamente proporzionale al suo stretto rapporto con la tradizione, al suo 'senso storico':

this historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer more acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.[125]

Ho ritenuto opportuno citare queste righe perché mi sembrano esprimere perfettamente una dimensione caratterizzante per la poesia zanzottiana: una modernità, o meglio una contemporaneità, che si delinea come radicamento nella tradizione. Beninteso: radicamento non significa piena adesione, né vuota emulazione. Al contrario, essere radicati alla propria cultura comporta anche il desiderio di contrapporsi a essa in maniera dialettica, di sfidarla, di metterla in discussione, di tradirla, per affermare il proprio amore. In una illuminante monografia dedicata allo stile del primo Zanzotto, *Tradire per amore*, Stefano dal Bianco riesce a condensare in maniera esemplare il rapporto di Zanzotto con la tradizione:

Ciò che Zanzotto ha fatto nella poesia del Novecento è stato di innalzare, se possibile, la tensione di questa coscienza [la coscienza della tradizione ritmica e metrica, SB], ma soprattutto di immetterla in un amore della tradizione così totale da permettere, anzi da rendere necessaria, una libertà. È così che Zanzotto può attuare quella che Barthes chiamerebbe una *liberazione dal senso* di questa coscienza. L'effetto è quello di una metrica insensata per eccesso di consapevolezza, dove anche gli affioramenti riconoscibili e individuabili nel solco della più trita tradizione italiana non sono mai frutto di un

[124] ELIOT, *op. cit.*, p. 37.
[125] Ibidem.

automatismo versificatorio, ma sempre amoroso e consapevole tributo corporeo alla vita delle forme morte.

La tradizione metrica secondo Zanzotto è una sorta di ipostasi terrena della divinità di Hölderlin, la quale non è nient'altro che tempo. La dedizione ad essa si misura sul grado di *infedeltà* che la coscienza poetica attua in sé. E non si tratta, ovviamente, di fuga, di rottura, quanto di consapevolezza che solo nell'infedeltà, in un cosciente *tradimento* (ma di "specie sacra") è possibile una forma di comunicazione reale con l'essenza della tradizione. […] Nei suoi versi c'è tutta la storia della versificazione italiana, restituita in una apparente lontananza dai moduli ritmici di una tradizione da altri accolta passivamente.[126]

Queste riflessioni troveranno un banco di prova nell'analisi del rapporto che Zanzotto intrattiene, lungo il corso di tutta la sua vita, con Friedrich Hölderlin: una relazione non priva di prese di distanza ironiche, di silenzi e tradimenti. In questo capitolo, il mio scopo è focalizzare l'attenzione su un presupposto teorico fondamentale suggeritoci da Dal Bianco: se il rapporto di un autore con la tradizione (e, in generale, con la Poesia) si configurasse come un amore fedele, caratterizzato esclusivamente da imitazioni, citazioni, riprese e tributi, esso sarebbe senz'altro un amore sterile e, alla lunga, soffocante. Un amore vitalizzante e fecondo ha invece bisogno di scarti dalla norma, di liberazioni dal senso, di tradimenti, per affermare la propria grandezza e produrre nuovi significati. Dello stesso parere è il filologo Gian Biagio Conte, autore di una monografia fondamentale sul tema dell'intertestualità, anche se egli sceglie consapevolmente di non utilizzare questo tecnicismo, preferendo invece il concetto di 'memoria dei poeti':

il rinvio alla norma, ovviamente, non significa sottomissione ad essa: delimita piuttosto (già altre volte si è accennato) lo spazio comune entro cui può agire la differenziazione emulativa di una nuova poetica. Sarà proprio l'effetto di tale differenziazione a ridestare i sensi (così sollecitati) del critico. […] L'operazione stilistica consiste piuttosto, perché se ne risenta l'effetto, nel manifestarsi di scarto e norma contemporaneamente.[127]

Anche per Conte lo stile di un poeta è descritto dalla sua manifesta appartenenza a una solida tradizione e si configura come un gioco continuo di scarti e riavvicinamenti a essa, prese di distanza e emulazioni.

Come si è visto, la linea interpretativa inaugurata da Eliot ha un notevole 'vantaggio' rispetto a quella della Kristeva, che è quello di focalizzarsi sul concetto di

[126] STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957*), Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, pp. 174-175.
[127] GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, cit., pp. 96-97.

tradizione letteraria e culturale, circoscrivendo il campo d'indagine, che lei invece estendeva a tutti i tipi di testi. Inoltre, nella teoria di Kristeva l'autore gioca un ruolo del tutto marginale, dal momento che il testo viene descritto come una libera combinazione di codici linguistici e culturali, indipendente dalla creatività e dalla volontà autoriale. Alla stessa scuola di pensiero, la *nouvelle critique*, appartiene anche Roland Barthes, che in un celebre saggio del 1968 arriva a teorizzare addirittura la «morte dell'autore»[128], affermando che un testo si costituisce a prescindere dalla volontà di un individuo, esclusivamente per mezzo di combinazioni di enunciati e linguaggi impersonali:

> la scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive. È stato senza dubbio sempre così: non appena un fatto è raccontato […] avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia.[129]

Di conseguenza, l'autore risulta un'istanza artificiale, priva di senso:

> L'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo o, per dirla più nobilmente, della «persona umana». È dunque logico che in Letteratura fosse il positivismo, summa e punto d'arrivo dell'ideologia capitalistica, ad attribuire la massima importanza alla «persona» dell'autore. L'autore regna ancora nei manuali di storia letteraria, nelle biografie di scrittori, nelle interviste dei settimanali e nella coscienza stessa degli uomini di lettere, tesi ad unire, con i loro diari intimi, la persona e l'opera; l'immagine della letteratura diffusa nella cultura corrente è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia gusti passioni;[130]

Se il testo appare a Barthes come un tessuto di citazioni, provenienti dalle fonti più disparate, l'unico ruolo che spetta allo scrittore è quello di «imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporle l'una all'altra»[131]. Una volta scomparso l'Autore, a Barthes appaiono anche inutili i tentativi dei critici di 'decifrare' i testi in base al vissuto dei loro autori, e

---

[128] ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore* [1968], in IDEM, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988 («Gli struzzi», 344), pp. 51-56.
[129] Ivi, p. 51.
[130] Ivi, pp. 51-52.
[131] Ivi, p. 55.

di spiegarli facendo riferimento all'istanza autoriale. Questa teoria assegna invece un ruolo dominante al lettore:

> Si disvela così l'essere totale della scrittura: un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura.[132]

La morte dell'Autore decreta dunque in ultima analisi, per Barthes, la nascita del Lettore. Nel mio studio, non mi rifarò a queste teorie in maniera diretta, ma prediligerò l'approccio più 'morbido' di Eliot, dal momento che – come ho più volte sottolineato – l'intenzione e la creatività dell'autore rivestiranno nella mia analisi un ruolo imprescindibile. Marginale sarà anche, viceversa, il ruolo delle teorie che concepiscono la storia letteraria soprattutto come conflitto tra figure autoriali, come quella di Harold Bloom, già presa in considerazione nel capitolo precedente, che tuttavia ha il merito di introdurre nell'orizzonte di indagine l'importanza del concetto di influenza[133] per definire il rapporto di tipo dialettico esistente tra un singolo autore e la tradizione letteraria che lo precede.

Il termine intertestualità concepisce dunque la letteratura in quanto dialogo tra testi diversi, sistema di riferimenti. Come ha sottolineato Cesare Segre, esso non fa che designare «con un'etichetta nuova fatti notissimi come la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti, la citazione»[134]. Il presupposto teorico fondamentale di questa teoria è che un testo non nasce mai come sistema isolato, a partire da una *tabula rasa*, bensì si costituisce sempre come reazione a testi precedenti, istituendo con essi infinite forme di relazione, la cui indagine è appunto il campo d'analisi della ricerca intertestuale. Questo concetto suggerisce altresì l'idea di una letteratura sulla letteratura, ovvero di una letteratura «al secondo grado», come indica il sottotitolo della celebre monografia *Palimpsestes. La littérature au second degré*[135] di Gérard Genette, opera in cui per la prima volta si cerca di offrire una tassonomia delle

---

[132] Ivi, p. 56.
[133] HAROLD BLOOM, *The anxiety of influence*, cit.
[134] CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-90: pp. 85-86.
[135] GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

forme di intertestualità e una sistematizzazione di questo concetto, corredata da numerosi esempi tratti dalla storia della letteratura dall'antichità fino agli anni Settanta. In questo caso, abbiamo a che fare con una teoria in cui la storia della letteratura viene intesa come il risultato del rapporto tra singole opere e il più vasto sistema dei generi letterari[136]. Poiché ritengo che quella di Genette sia ancora la sistematizzazione più approfondita di questo fenomeno, vorrei prenderla in considerazione in qualità di punto di partenza teorico per la mia analisi. Tecnicamente usato per designare una pergamena che contiene due testi sovrapposti, uno antecedente e l'altro successivo dal punto di vista temporale, il *palinsesto* diventa la metafora utilizzata per evocare qualsiasi testo che ci offra la possibilità di leggervi, in trasparenza, un testo precedente. Per la sua descrizione dei *processi trasformativi* che portano da un testo di partenza ad altri testi, Genette parte da un concetto molto vasto, quello di *transtestualità*, che definisce tutto ciò che mette in relazione un testo con altri testi, in maniera implicita o esplicita. All'interno di questo macroconcetto, egli distingue diverse dimensioni:

- La *Intertestualità* come la compresenza di più testi, o la presenza effettiva di un testo in un altro.
- La *Paratestualità* come l'insieme delle relazioni che un testo intrattiene con tutto il materiale che lo circonda, sia internamente (titoli, sottotitoli, prefazioni e note), sia esternamente (lettere, diari, dichiarazioni, interviste).
- La *Metatestualità* come qualsiasi testo che abbia come oggetto un testo precedente (commenti, critiche, interpretazioni).
- La *Ipertestualità* che unisce un testo anteriore (*ipotesto*) a un testo posteriore (*ipertesto*).
- La *architestualità* che designa tutte le relazioni che il testo ha con le diverse tipologie di generi a cui fa riferimento.

Si tratta di concetti che sarà utile tenere presenti poiché ritorneranno spesso nel capitolo successivo a questo, dedicato all'analisi testuale. Mi sembra importante sottolineare inoltre che Genette distingue chiaramente tra il riferimento a un singolo testo (che può dare origine a fenomeni di intertestualità o di paratestualità), e la ripresa di un sistema di riferimenti, o meglio di un genere letterario, fenomeno da ascrivere invece alla categoria

[136] Si cfr. anche BERNARDELLI, *op. cit.*, p. 16.

della architestualità[137]. Quest'ultimo è un concetto da tenere sempre in considerazione, poiché spesso l'approccio al testo da parte del lettore è proprio guidato da un insieme di informazioni legate alle categorie testuali, una serie di regole appartenenti al genere a cui si fa riferimento, che creano delle aspettative o, secondo la definizione di Jauss, un *orizzonte d'attesa*[138]. I generi sono quindi da intendere come strumenti di interpretazione, e di conseguenza il gioco intertestuale che un autore attua può essere finalizzato a soddisfare, oppure a deludere, le aspettative del lettore.

2.1 Citazione e allusione

Tra i fenomeni elencati come esempi di *intertestualità* (la prima dimensione della *transtestualità*), Genette menziona la *citazione* e la *allusione*, che costituiranno il mio principale oggetto d'analisi in questo lavoro e che è dunque doveroso approfondire. Il termine 'citazione' copre un campo semantico molto ampio:

> C'è anzitutto la citazione giudiziaria, con la quale ha inizio la storia della parola come termine tecnico e che è anche l'archetipo semantico delle sue successive applicazioni in campi diversi: la citazione a margine come glossa o come corredo di *auctoritates* o rinvio a luoghi paralleli o fonti, che nasce esterna al testo, ma che può essere poi ad esso integrata nelle vicende della sua trasmissione; la citazione in nota, come indicazione di altro titolo o anche riproduzione di parti di altro testo; la bibliografia, o citazione ordinata di titoli che si riferiscono all'oggetto del discorso; la citazione in epigrafe ecc.; infine, la citazione nel corpo del testo, segnalata graficamente, tra virgolette, o affidata al riconoscimento del lettore, ma comunque riconoscibile come tale.[139]

Come osserva Angelo Jacomuzzi nel saggio *Problemi dell'intertestualità*, la citazione «esercita anche sempre un intervento di interpretazione: il suo riconoscimento è posto dall'autore come condizione di interpretabilità del testo e come criterio, ora secondario e accessorio, ora primario e decisivo, di interpretazione»[140]. È dunque evidente la

---

[137] Ulrich Broich distingue invece tra il concetto di *Einzeltextreferenz* e quello di *Systemreferenz*, cfr. ULRICH BROICH, MANFRED PFISTER, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 49.
[138] HANS ROBERT JAUSS, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in IDEM, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 219-256: p. 222.
[139] ANGELO JACOMUZZI, *Problemi dell'intertestualità*, in STEFANO AGOSTI *et alii*, *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 49-66: p. 50.
[140] JACOMUZZI, *Problemi dell'intertestualità*, cit., p. 52.

necessità di interrogarsi sulla provenienza e il significato di questi meccanismi per poter entrare in profondità nel testo letterario.

Il ruolo dell'autore e del lettore

Una forma di distinzione tipologica che ritengo di fondamentale importanza è quella tra *intertestualità consapevole* e intenzionale, e *intertestualità non intenzionale*. Charles Grivel[141] distingue a questo proposito tra classi di riprese intenzionali e classi di riprese non intenzionali, e annovera tra le prime la citazione, la parodia o l'uso delle fonti, e tra le seconde il cliché e lo stereotipo. Le teorie intertestuali di stampo ermeneutico privilegiano la prima categoria come forma d'interesse fondamentale. In questo caso, si distinguono le reminiscenze involontarie, la cui identificazione non conferisce maggiore spessore all'analisi del testo, dalle riprese e citazioni volute, per cui invece la collaborazione del lettore e il suo riconoscimento delle fonti a cui si fa riferimento è fondamentale per la comprensione del testo. Per esempio, Claes Scharr designa come «infracontexts»[142] solo i testi a cui l'autore fa riferimento esplicitamente, presupponendo una complicità da parte del lettore, poiché solo questi contribuiscono alla costituzione del senso del testo stesso. Si introduce così la distinzione sottile ma fondamentale tra la classica *Quellenforschung*, la ricerca filologica delle fonti (che non è certo un'acquisizione della modernità), e l'analisi intertestuale in quanto legata alla creatività poetica. Nel già citato saggio *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Gian Biagio Conte nomina il termine intertestualità poiché ormai affermato e codificato, ma specifica che per lui esso è equivalente a quello di 'memoria poetica', e definisce questo fenomeno come la condizione stessa della leggibilità letteraria:

Di fatto non si colgono il senso e la struttura di un'opera se non in rapporto a dei modelli, essi stessi ricavati da una lunga serie di testi di cui sono in qualche modo l'invariante. Rispetto a questi modelli di fondo, il testo letterario entra sempre in un modello di realizzazione, di trasformazione o di trasgressione. Fuori di questo sistema l'opera poetica è impensabile: la sua percezione presuppone una competenza nella

[141] CHARLES GRIVEL, *Thèses préparatoires sur les intertexts*, in RENATE LACHMANN, *Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München, Fink, 1982, pp. 237-248: p. 241.
[142] CLAES SCHARR, *Vertical context systems*, in *Style and Text*, ed. Ringbohn u.a., Stockholm, 1975, pp. 145-157: p. 149. Citato da Manfred Pfister in IDEM, *Konzepte der Intertextualität*, in BROICH, PFISTER, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 1-30: p. 23.

decifrazione del linguaggio letterario, che ha come condizione la pratica di una molteplicità di testi. Nel lavoro filologico sarà difficile distinguere volta a volta le differenti e sfumate modalità dell'imitazione letteraria, ma sarà comunque fruttuoso considerare i rapporti di un testo rispetto a un altro come relazioni di trasformazione. La memoria poetica − riconosciuta, con le sue regole intertestuali, come tratto funzionale del discorso letterario al pari della codificazione retorica − diventa un fenomeno capace di orientare la lettura del testo, di governarne eventualmente l'interpretazione.[143]

Nella teoria di Conte, un ruolo di centrale importanza spetta allora all'istanza del lettore; il senso del testo risulta infatti dal rapporto tra esso e il suo *lettore-modello*, ovvero il lettore ideale a cui l'autore si rivolge: senza la collaborazione del lettore, i meccanismi messi in atto dall'autore resterebbero vuoti e privi di senso:

L'allusione si realizzerà così come voluto e preciso, imprescindibile riferimento a una «memoria dotta» presupposta nel lettore o nell'ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi.

Si tratta, anche in questo caso, di un concetto la cui portata concreta emergerà pienamente in sede di analisi testuale, quando prenderò in considerazione esempi tratti dalle poesie di Zanzotto nel loro ricorso a luoghi hölderliniani che, soltanto se riconosciuti dal lettore, permettono di accedere a un livello di senso più profondo nell'interpretazione dei testi. Il merito di aver teorizzato per primo il meccanismo dell'*allusione* letteraria, conferendole importanza centrale nell'analisi dei testi, spetta al filologo Giorgio Pasquali, che nel suo conciso ma densissimo saggio *Arte allusiva*[144], del 1942, poi confluito nella raccolta *Stravaganze quarte e supreme*, introduce una riflessione preliminare essenziale per chiunque si accinga all'analisi intertestuale:

La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata: di questo ho già parlato. Ma i confronti mirano anche ad altro: in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere consapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.[145]

---

[143] CONTE, *op. cit*, p. 177.
[144] GIORGIO PASQUALI, *Arte allusiva*, in IDEM, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.
[145] PASQUALI, *op.cit*., p. 11.

Nell'analisi dei testi condotta nel terzo capitolo di questa tesi sarà necessario mantenere sempre viva, nell'orizzonte interpretativo, la distinzione tra reminiscenze, allusioni e citazioni, per osservare più da vicino il significato delle riprese testuali. Con il termine *reminiscenza* si designa una ripresa inconsapevole, anche quando chiaramente identificabile. Nel meccanismo della *allusione* e, in maniera ancora maggiore, della *citazione*, entra invece in gioco la intenzionalità dell'autore: quando ci troviamo di fronte a citazioni o allusioni, è dunque necessario indagarne pienamente la portata e i significati, trattandosi di meccanismi messi volontariamente in atto dall'autore per codificare un messaggio il quale, in assenza di un riconoscimento da parte del lettore, rimane – almeno in parte – inespresso. Nello studio dei testi cercherò allora di distinguere tra le diverse tecniche di rimando intertestuale messe in atto da Zanzotto nei confronti di Hölderlin, e sarà forse più facile, una volta considerati gli esempi pratici, capire anche a posteriori le premesse teoriche e metodologiche elencate in questo capitolo.

Gli indicatori intertestuali

Le ulteriori sottocategorie fondamentali nelle quali il fenomeno dell'*intertestualità* si articola vennero teorizzate nel numero monografico della rivista *Poétiques*[146] del 1976 dedicato al tema dell'intertestualità. In particolare, Laurent Jenny[147] introdusse la distinzione tra *intertestualità esplicita* (marcata, per esempio, dalle virgolette o da un carattere tipografico diverso) e *intertestualità implicita* (non marcata, affidata al riconoscimento da parte del lettore e alla complicità autore-lettore), mentre Lucien Dällenbach[148] propose la distinzione fra un'*intertestualità interna* (o *autotestualità*: i riferimenti a opere o testi di uno stesso autore) e *intertestualità esterna* (il riferimento a testi di altri autori). Nella mia tesi, l'interesse si focalizza naturalmente sui casi di intertestualità esterna in riferimento ai testi di Hölderlin, sia quando essi vengono esplicitati, sia quando rimangono impliciti.

Un ultimo aspetto fondamentale da considerare in riferimento al fenomeno intertestuale, e in particolare all'arte allusiva, che si differenzia dalla citazione in quanto

[146] Il n. 27 dell'anno 1976.
[147] LAURENT JENNY, *La stratégie de la forme*, «Poétiques», 27. *Intertextualités*, 1976, pp. 257-281.
[148] LUCIEN DÄLLENBACH, *Intertexte et autotexte*, «Poétiques», cit., pp. 282- 296.

non chiaramente marcata, è la modalità con cui i riferimenti vengono segnalati, che è uno dei presupposti per renderli riconoscibili, attivando la collaborazione del lettore. Gli *indicatori* (o *segnali*) di intertestualità non sono naturalmente dei requisiti senza i quali non si attivano i procedimenti intertestuali, perché i rapporti tra testi agiscono anche in assenza di segnalazioni. Vi sono solo due studi che si occupano di classificare e analizzare questi fenomeni, ovvero i saggi di Ziva Ben-Porat e di Carmela Perri, che si concentrano esclusivamente sull'*allusione*. Ben-Porat definisce i *markers* semplicemente come «elementi o strutture identificabili come appartenenti ad altri testi»[149], dunque come una ripetizione, all'interno del testo, di elementi ripresi dal *pretesto*. L'allusione letteraria si configura così come un processo che, mediante il riconoscimento di alcuni indizi discorsivi, permette l'attivazione simultanea di due testi. Perri invece definisce i *markers* come elementi semplici o complessi di un testo che evocano nella mente del lettore parti di altri testi, e li suddivide in tre forme: «proper naming», «definite description» e «quotation»[150], *nominare propriamente*, *descrivere* o *citare*, concetti di per sé problematici e piuttosto vaghi, che di certo non chiariscono e non esauriscono tutto lo spettro semantico dei possibili metodi di marcatura dell' intertestualità.

2.2 Il modello Broich-Pfister

Dal quadro che ho cercato di delineare, riassumendo le maggiori teorie che è necessario prendere in considerazione per studiare questo fenomeno, emerge il fatto che l'intertestualità è un concetto altamente complesso, articolato e formato da moltissime variabili: è fondamentale considerare in primo luogo il ruolo dell'*autore*, il suo sistema culturale, i codici che utilizza, la sua intenzionalità, la sua consapevolezza e la sua creatività. Questa istanza non è da prendere in considerazione isolatamente, bensì in relazione al suo *lettore*, da parte del quale si presuppone un determinato livello di collaborazione; ci sono poi tutti gli aspetti che riguardano il *testo* e il suo *contesto*, i differenti tipi di *relazioni* che si instaurano all'interno del testo, tra un testo e l'altro e tra un testo e il suo *paratesto*, e infine le numerosissime tecniche di rimando

[149] ZIVA BEN-PORAT, *The poetics of literary allusion*, «PTL», 1, 1976, pp. 105-128: p. 107.
[150] CARMELA PERRI, *On alluding*, «Poetics», 7, 1978, pp. 289-307: p. 295.

intertestuale (esplicite o implicite, dirette o indirette). Per dipanare e disciplinare la complessità del fenomeno, nel volume *Intertextualität* Ulrich Broich e Manfred Pfister[151] hanno elaborato un modello che cerca di prendere in considerazione tutte le variabili e farle interagire tra loro per una descrizione e sistematizzazione quanto più dettagliata possibile di questo concetto. Essi partono dalla categorizzazione fatta da Genette e assorbono gli assunti e i risultati principali raggiunti dagli studi sull'intertestualità condotti fino agli anni Ottanta, e offrono un modello che possiamo figurativamente immaginare come un sistema di cerchi o sfere concentriche, il cui centro designa la più densa forma di intertestualità, la quale diminuisce di intensità allontanandosi progressivamente dal centro, fino a raggiungere un livello prossimo allo zero.[152] Prenderò in considerazione questo modello poiché esso ha il merito di considerare e combinare tutte le variabili possibili (o il maggior numero di variabili individuabili nell'ambito di questi studi), fornendoci dunque un quadro completo. Tuttavia, come già accennato nella mia premessa, non mi sarà possibile applicare alla lettera questo sistema nell'analisi dei passi hölderliniani all'interno delle raccolte zanzottiane, perché si tratta di un modello astratto, da tenere certo presente nell'orizzonte interpretativo e come orientamento, senza però pretendere di trovare in esso delle chiavi interpretative univoche.

Innanzi tutto, Broich e Pfister impostano e descrivono la serie di parametri in base ai quali valutare il grado di intertestualità di un testo e il differente peso da attribuire a ogni criterio elencato. Essi si distinguono preliminarmente in *criteri qualitativi* e *criteri quantitativi*, laddove i primi sono senz'altro dominanti. Tra di essi, è possibile differenziare prima di tutto un parametro che ha a che fare con il *testo*, quello della *referenzialità* (1), che si basa sulla distinzione fatta in linguistica tra i verbi *use* e *refer to*, ovvero tra il fatto di utilizzare semplicemente una parola o una locuzione (*usare*) oppure riferirsi ad essa. Una citazione il cui valore si limita alla vuota ripresa di un riferimento, *si serve* semplicemente del testo di partenza, ma ha un basso valore di intensità intertestuale. Quanto più però a questa citazione viene assegnato un valore centrale all'interno del testo, quanto più esso diviene *metatesto* nei confronti di un *pretesto* di partenza, tanto più il riferimento intertestuale è pregnante. Dunque: quanto più un testo diviene *metatesto*, istituendo delle relazioni con un testo di partenza (che

[151] ULRICH BROICH, MANFRED PFISTER, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
[152] Ivi, pp. 26-30.

possono essere sia di imitazione, sia di critica o di presa di distanza), tanto più il grado di intertestualità è elevato.

Ci sono poi i parametri che riguardano le istanze dell'*autore* e del *lettore*. La *comunicatività* (2) misura i riferimenti intertestuali in base alla loro rilevanza comunicativa, al livello di consapevolezza e di intenzionalità del riferimento da parte dell'autore, del grado di ricettività e coscienza del lettore, e del modo in cui un riferimento è marcato all'interno del testo. In questo caso, il livello più intenso di intertestualità si raggiunge quando l'autore è conscio di fare riferimento a un testo e cerca di segnalarlo affinché anche il lettore se ne renda massimamente consapevole. Secondo questi criteri, hanno un basso livello di intensità sia il plagio, caso in cui l'autore non vuole rendere consapevole il lettore del suo 'prelievo', sia le reminiscenze involontarie, poiché in quel caso è l'autore stesso a non essere consapevole della ripresa. Il terzo criterio è l'*autoriflessività* (3), un parametro secondo il quale l'intertestualità risulta ancora più intensa qualora l'autore rifletta sulle tecniche di ripresa messe in atto, ovvero quando egli tematizza e problematizza il processo stesso dell'intertestualità. Come vedremo nel paragrafo che segue, Zanzotto è un autore che molto spesso riflette su questi meccanismi, dunque un caso in cui il livello di autoriflessività è sicuramente molto accentuato. Il quarto criterio misura la *strutturalità* (4), ovvero il livello di integrazione sintagmatica del *pretesto* nel testo. In questo caso, la citazione puntuale di un breve passo possiede un minore livello di intertestualità rispetto al caso in cui un pretesto diventi vero e proprio punto di partenza su cui viene costruito il testo. Tra gli esempi, Broich e Pfister citano opere moderniste, come l'*Ulysses* di Joyce o *The Waste Land* di Eliot, ma anche opere antiche, come l'*Eneide*, costruita sul modello strutturale dell'epica omerica. Il quinto criterio qualitativo è quello della *selettività* (5), che misura quanto è preciso un riferimento: ad esempio, la citazione puntuale di un passo dell'*Amleto* possiede un più elevato livello di intertestualità rispetto a un riferimento generale al dramma. L'ultimo criterio qualitativo è la *dialogicità* (6), in senso bachtiniano, secondo il quale un riferimento intertestuale è tanto più pregnante quanto più in esso si istituisce un dialogo e una tensione – anche di natura dialettica – tra il testo e il pretesto. Seguendo questo criterio, un riferimento possiede un indice di intertestualità tanto più elevato quanto più prende le distanze, ironizza o critica il pretesto di riferimento, mentre una semplice citazione con *funzione ornamentale*, o *erudita*, oppure fatta per un'*invocazione di autorità*, non è considerata

dialogica. Anche in questo caso, vedremo nell'analisi testuale come molti passi hölderliniani testimonino un intenso rapporto intertestuale col poeta tedesco proprio in virtù del fatto che essi si pongono in dialogo con lui, prendendone talvolta le distanze in modo ironico.

Questo sistema di criteri qualitativi deve infine essere integrato da quelli quantitativi, ovvero dalla valutazione da un lato della *ricorsività* e della ripetitività dei riferimenti, quindi della loro concentrazione numerica, e dall'altro della *quantità dei testi* che vengono citati, dunque dei *pretesti* che entrano in gioco. Secondo questa combinazione di criteri, le opere che si collocano al centro dell'ideale cerchio concentrico dell'intertestualità teorizzato dai due studiosi tedeschi sono quelle moderniste. Un paradigma è la *Waste Land*, caratterizzata da riprese continue dal punto di vista numerico, attinte da infiniti *pretesti* della letteratura mondiale. Dal punto di vista qualitativo, si tratta di un'opera in cui (1) si fa *riferimento* a dei pretesti, e non un mero uso; (2) i riferimenti hanno altissima *rilevanza*, poiché sono voluti e marcati; (3) è un vero e proprio metatesto, in cui si tematizzano e problematizzano i pretesti in maniera esplicita; (4) i pretesti costituiscono dei veri e propri modelli strutturali; (5) i riferimenti sono puntuali e infine (6) essi divengono occasioni per relativizzare i testi a cui si fa riferimento e *dialogare* con i sistemi culturali e valoriali degli autori che li hanno prodotti. Come specificano i teorici di questo modello, esso non può essere utilizzato in maniera positivista, con misurazioni matematiche e statistiche infallibili, ma il fatto di tenere presente questo insieme di criteri, e cercare di farli interagire tra loro, può aiutarci nell'affrontare a livello pratico la complessità e l'essenza variegata del fenomeno intertestuale nel momento in cui ci veniamo a trovare corpo a corpo con i testi e con la loro interpretazione.

2.3 *L'intertestualità in Zanzotto*

Se quanto appena esposto vale nella teoria della letteratura in generale, tanto più è importante in Zanzotto, autore per il quale l'intertestualità è una funzione semantica fondamentale del testo. Come ricorda Niva Lorenzini, la citazione è in Zanzotto «componente prima dell'*invenzione* della parola letteraria, percorsa da interferenze

continue»[153], nonché «elemento strutturante e strutturale del testo»[154]. Per quanto concerne le modalità di lettura di tali citazioni, è necessario osservare da vicino il loro valore all'interno dell'opera zanzottiana e nei loro riferimenti alla tradizione letteraria in generale. In maniera affine all'approccio di Eliot e Conte, Jacomuzzi precisa: «l'intertestualità smitizza l'immagine dell'opera letteraria come un evento assoluto e fa sì che la grandezza dell'autore non consista in una mitica originalità, ma semmai nella forza con cui sottintende, manipola e trasforma il patrimonio della letteratura»[155]. A questo orizzonte di pensiero appartiene pienamente anche la concezione di letteratura formulata da Zanzotto. Nel corso di un'intervista con Letizia Lionello del 1979, a una domanda sul significato dei riferimenti ai testi del Cinquecento e dei Seicento che compaiono nella raccolta *Galateo in Bosco* (senz'altro quella più ricca di riferimenti intertestuali), Zanzotto risponde fornendo di fatto una definizione di intertestualità:

> Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, strutturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni. Ma poi si sa che nella citazione mai ritorna il «com'era»: il «ripetuto», proprio perché tale, è l'antitesi dell'originario.[156]

Già questa fondamentale convinzione poetologica di Zanzotto, a ben guardare, ha dei significativi punti di tangenza con la concezione hölderliniana dell'arte: geniale non è tanto il poeta originale a tutti i costi, bensì colui che sa appropriarsi dell'elemento estraneo e rielaborarlo, non solo per integrarlo nel proprio orizzonte, ma soprattutto al fine di riavvicinarsi con maggiore consapevolezza a ciò che è originario e innato. Solo attraverso il confronto con l'altro, lo studio e l'apprendimento del diverso, l'artista può diventare davvero consapevole di sé, della propria cultura e della propria tradizione. Così scrive Hölderlin nella celebre Lettera a Böhlendorff del 4 dicembre 1801:

> Aber das eigene muß so gut gelernt sein wie das Fremde. Deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das Schwerste ist.[157]

---

[153] NIVA LORENZINI, *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, p. 7.
[154] LORENZINI, *op. cit.*, p. 165.
[155] JACOMUZZI, *op.cit.*, p. 49.
[156] PPS, p. 1219.
[157] *Brief an Böhlendorff*, 4. Dezember 1801 in FRIEDRICH HÖLDERLIN, DKV, vol. 3, p. 460. «Ma l'elemento *proprio* deve essere appreso tanto quanto l'*estraneo*. Per questo i Greci ci sono necessari.

Nell'interpretazione dei testi zanzottiani non si può prescindere dalla sua concezione strutturalmente dialogica della letteratura, né dalla sua convinzione che la citazione sia spesso anche un atto di *interpretazione* e al contempo di *superamento* del testo citato. La mappatura e l'analisi delle citazioni hölderliniane costituirà dunque il centro di una riflessione riguardo ai modi e ai motivi per cui questo modello affiora, più o meno consciamente, nella memoria poetica di Zanzotto.

Nel suo saggio *Citazione e "mise en abîme",* Niva Lorenzini puntualizza però che in Zanzotto l'analisi intertestuale non è una pratica agevole, dato che raramente si ha a che fare con citazioni intese come recuperi intenzionali di fonti chiaramente riconoscibili e inequivocabilmente rintracciabili:

> Si è dunque lontani dall'accezione comune di citazione in quanto immissione nel testo di una pronuncia altrui precisamente documentabile (anche se essa non è certo assente in Zanzotto, nei modi per lo più del ribaltamento non necessariamente parodico, ma deformante, o dello slittamento metaforico).[158]

Su questo concetto si sofferma anche Luigi Tassoni nella sua introduzione all'*Ipersonetto* zanzottiano:

> Come si può facilmente constatare, l'atteggiamento zanzottiano risulta del tutto disinibito e fedele alla propria ipotesi di scrittura come processo informale basato o addirittura partito dall'insieme delle citazioni, spesso pure schegge di memoria, riferimenti grafico-fonici, spazi significanti, e sicuramente non concettualizzati né finalizzati in partenza: così si forma il discorso, il cosiddetto discorso «disgregato».[159]

Appare dunque evidente che l'indagine dei modelli e delle fonti, che emergono quasi come 'detriti' e vanno a costituire tramite processi di aggregazione, disgregazione e trasformazione i testi zanzottiani, non sia da condurre secondo criteri di verificabilità scientisti, bensì lasciandosi trasportare dalle associazioni che i versi evocano. Nella presente ricostruzione del mosaico delle citazioni non ci si potrà pertanto appellare a criteri di acribia filologica, né si potranno avere pretese di esaustività o di accertabilità; ci si soffermerà piuttosto sui momenti significativi in cui si palesano le convergenze tra la poetica di Hölderlin e quella di Zanzotto, al fine di illuminare, da un lato, alcuni

---

Eppure proprio nel nostro elemento nazionale noi non riusciremo mai a eguagliarli, giacché il *libero* uso dell'*innato* è l'aspetto più arduo» (traduzione SB).

[158] NIVA LORENZINI, *Citazione e "mise en abîme",*in IDEM, *La poesia: tecniche di ascolto*, cit., p.165.

[159] ANDREA ZANZOTTO, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Carocci, 1999, p.13.

significati dei componimenti zanzottiani attraverso Hölderlin e, dall'altro, di retro-illuminare e reinterpretare alcuni passi hölderliniani ancora dibattuti all'interno della *Hölderlin-Forschung* proprio alla luce della rielaborazione e dell'uso che di essi ha fatto l'acuta e penetrante sensibilità di uno dei massimi poeti del Novecento italiano. Il taglio di questa analisi sarà, soprattutto per quanto concerne le prime raccolte, molto più tematico che stilistico, e ciò è dovuto al fatto che, come osserva a ragione Stefano Dal Bianco, l'approccio di Zanzotto nei confronti dei suoi modelli è inizialmente contenutistico e «poggia su un sostrato di fortissima adesione ai propri nuclei tematici, di impasto ambientale, i quali catalizzano intorno a sé e ordinano l'assunzione delle "fonti", relegando al subconscio la percezione dei tratti formali»[160]. Come egli puntualizza in seguito, è proprio la «estrema affinità di contesto» a garantire l'assoluta fedeltà della poesia di Zanzotto a Hölderlin lungo tutto l'arco della sua vita.

[160] STEFANO DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1400.

III. Il dialogo con Hölderlin nell'itinerario poetico zanzottiano

Come si è avuto modo di affermare nei primi due capitoli di questo lavoro, il dialogo intessuto con la poesia e la figura di Friedrich Hölderlin percorre, secondo modalità certo differenti, tutto l'arco della produzione poetica zanzottiana, a partire dai *Versi giovanili* e fino alla sua ultima raccolta. Lo scopo del presente capitolo è quello di ricostruire le tappe di questo itinerario, soffermandosi sui suoi momenti più significativi e cercando di elaborare una sorta di mappatura dei casi di intertestualità (più o meno marcata) che coinvolgono il poeta svevo. Considerata la «costanza di un riferimento lungo quasi una intera vita»[161], il criterio scelto è quello di una ricostruzione diacronica attraverso l'intero corpus poetico di Zanzotto a partire dagli esordi.

3.1 I Versi giovanili

Anche se Zanzotto individua in *Dietro il paesaggio* la sua prima raccolta di versi, per esigenze cronologiche la mappatura delle sue vie di approssimazione a Hölderlin partirà da poesie composte in parte anteriormente, in parte contemporaneamente a DP, che recano testimonianza della sua fase di apprendistato e formazione poetica, anticipando già una serie di temi che ritroveremo lungo tutto l'arco della sua produzione lirica: «in questo contesto, così lontano dalla poesia più autentica di Zanzotto, sotto forme diverse - prese in prestito, ripetute ad occhio, tentate, semirozze alcune, e sfaccettate altre con cura -, è possibile reperire molte delle immagini che resteranno, tema di fondo, in tutta la sua produzione poetica: sono le nevi, le colline, le valli, gli azzurri e le nubi, le piogge, le ombre e le luci, i monti, le acque della sua terra»[162]. Si tratta delle poesie pubblicate nel Meridiano Mondadori sotto il titolo di *Versi Giovanili*, antologia composta da nove testi inediti collocati incipitariamente per un motivo cronologico

[161] CHL, p. XI.
[162] GIULIANA NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 16.

(furono composti nel biennio '39-'40), e dalle quindici poesie pubblicate da Zanzotto nel 1970 presso l'editore Scheiwiller con il titolo di *A che valse? Versi 1938-1942*. In questi testi, Hölderlin appare già un modello imprescindibile, come non manca di sottolineare Stefano Dal Bianco nel suo commento alla raccolta: «Fra gli autori di riferimento restano da segnalare i più recidivi in Zanzotto: Hölderlin e Leopardi. Il primo è ancora soltanto orecchiato, per esempio in certe sonorità vocative»[163]. In questa raccolta non compare alcuna citazione esplicita, né a Hölderlin né ad altri autori. A ben vedere, però, Hölderlin è più che semplicemente orecchiato[164]; ciò che Zanzotto condivide con lui fin da questo periodo è tutta una serie di motivi strutturali per la sua poesia: innanzi tutto il paesaggio, con l'insistenza su temi come la *neve*[165], la *luna*[166], la *vite*, le *montagne* e le *colline*, e la ricorrenza di determinate tonalità, come l'*oro* e l'*azzurro*[167]. In comune con lo svevo, i versi giovanili di Zanzotto hanno poi senz'altro le ripetute *note funebri*[168]: come è già stato rilevato, il tema del lutto segna profondamente l'esperienza biografica di entrambi i poeti, con ripercussioni significative sulla loro produzione degli esordi. Un tema che ci introduce a Hölderlin è

---

[163] DAL BIANCO, *Profili…,* cit., p. 1391.

[164] Lo stesso Dal Bianco, nell'introdurre l'Oscar Mondadori con *Tutte le poesie* di Zanzotto, ridimensiona la sua affermazione, parlando di una «attenzione costante a Leopardi e Hölderlin, due numi che non abbandoneranno mai la scrittura di Zanzotto». (Cfr. DAL BIANCO, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 2011, p. XIII).

[165] Cfr. «Esigue nevi i rami» PPS, p. 8; *A una morta*: «verrei con te, tra la neve», p. 9; *Villanova*: «Torna il sole dopo la neve», e «pura è la nostra gioia / nata a dileguare al sole / come la neve», p. 10; *Figura*: «di rosee nevi i vasi / gemono colmi», p. 17; «la simmetria della morte / brilla nella neve / dei boschi / circoscritti di spine», p. 21; «splendenti inferni crea la neve» e «il mio desiderio è un segno / di sangue sulla neve», p. 27; «Dai viaggi consueti / s'allontanano i mercanti e i magi / come si sviano cervi / cercando neve», p. 33.

[166] Cfr. *Ballata* «Giace la luna sul colle», p. 7; «già ogni casa è la più bianca / tomba della luna», p. 21; *Alla Bella* «Vi chiamerà la luna / che vi ha guardato tanto», p. 22; «Poi con le ombre che sedotte / il mio cuore seco aduna / comporrò dalla prima notte / l'alta lode della luna», p. 29; «disparvero prima della luna», p. 31.

[167] Cfr. *Villanova* «l'azzurro ardente sui colli / candidi splende», p. 10; «nubi azzurrognole come ghiaccio», p. 12; «togli i fiori azzurri», p. 13; *Figura* «guardano il lontano azzurro / e l'oro dei capelli», p. 17; «L'eccelsa vela del cielo / è tanto azzurra che si curva. / Oro oggi è la gioia / della mia lingua», p. 18; «acqua, cuore dell'azzurro», p. 19; « spoglie di venti / dorati e dorati capelli», p. 21; *Alla Bella* «L'oro dei monti non coglierete», p. 22; «il silenzio muta e conforma / a sé l'oro dei climi in rovina», p. 24; «O la piccola città dove abita / il più splendido azzurro / dove dorme/ il più soave giallo» e «nascondono gli occhi d'oro», p. 25; «i frutti aridi nidi inazzurriscono», p. 31.

[168] Cfr. la poesia *A una morta*, dedicata alla sorella morta nel 1937, e i versi «L'anima è già nella tomba. / Soffia polvere il vento d'inverno», in PPS, p. 14; *Figura* «muto splendido cane è la morte», p. 17; gli «augusti cimiteri» a pagina 19; «La simmetria della morte / brilla nella neve / dei boschi/ circoscritti di spine» e «Di lumi pullula il tuo sonno, / già ogni casa è la più bianca / tomba della luna», p. 21; *Alla Bella* «Vi chiamerà la luna / che vi ha guardato tanto / e con tanto lume di sepolcro? / L'oro dei monti non coglierete / con gli occhi dolorosi / il vostro cuore ormai / non sa che il suo rosso», p. 22; «Da sempre tu nel mio cuore in scene / di città, in camere e bare / turate dal torpore ti pari» p. 23; «Nei cimiteri fonti / dell'acqua e del verde / il paese riposa», «E dal tuo fulgore spento / dalle tue labbra che sono / già di coppa bevo lento / la mia morte come un dono», p. 29.

inoltre quello del *settentrione*, che compare in questa raccolta in due occorrenze[169] (e si svilupperà poi in tutta la poesia del solighese) e con il quale egli designa i paesi d'oltralpe, soprattutto Austria Germania e Francia, che attireranno costantemente il suo interesse.

Già la prima poesia della raccolta, *Ballata*, presenta alcuni motivi che potrebbero essere stati ispirati da Hölderlin. Al verso 3 compaiono «scoiattoli a schiere»[170], un motivo caro a Zanzotto, diffuso soprattutto nella sua prima produzione[171] e da lui stesso associato alla figura del poeta[172]. Come afferma Giovanna Cordibella, l'istituzione di questa analogia potrebbe avere come archetipo proprio Hölderlin, che nella sua elegia *Der Wanderer [Il viandante]* paragona l'io lirico allo scoiattolo[173]: «Wo ich froh, wie das Eichhorn, spielt' auf den lispelnden Aesten»[174]. Cordibella sottolinea come una versione di questa elegia compaia nel volume *La lirica di Hoelderlin* di Vincenzo Errante del 1939, il primo volume di traduzioni hölderlininane posseduto da Zanzotto[175], e ipotizza che essa abbia costituito un filtro nella ricezione zanzottiana del testo[176]. Questa tesi non è dimostrabile, ma deporrebbe a favore di una lettura di Errante il fatto che nel volume che in quegli anni Zanzotto aveva a disposizione (e che di fatto sarà per tutta la sua vita il suo strumento principale di approssimazione a Hölderlin), quello curato da Will Vesper e edito da Reclam[177], la prima elegia non compaia nella

---

[169] Si vedano i «prati settentrionali» della poesia *Nei cimiteri fonti…*(PPS, p. 24) e «La notte circola ormai / consuma il settentrione» nella poesia *A che valse l'attesa del gioco?* (p. 32).

[170] PPS, p. 7.

[171] Si confronti anche, nella raccolta *Dietro il paesaggio*, la poesia *Perché siamo* «Ma lo scoiattolo oltre il freddo / limitare indagando / lascia il fragile cibo» in PPS, p. 101; in *Vocativo*, i componimenti *Epifania*: «che fu tua sete scoiattolo un giorno», p. 133, *Nuovi autunni* «dello scoiattolo gli stratagemmi», p. 153, e *Ineptum, prorsus credibile*, I, v. 30, p. 165; nella raccolta *La Beltà* la poesia *Si, ancora la neve*, ai vv. 30-31 «sgraffignare sgranocchiare solleticare, / di scoiattolizzare le scene che abbiamo pronte», p. 274, e v.81 «è così, scoiattoli afrori e fiordineve in frescura», p. 275.

[172] PPS, p. 1311: «Il fatto più importante e significativo in questi processi è che, arrivino o meno i poeti (o meglio i cultori dell poesia) a stilare una precisa loro poetica, gli articolati statuti delle loro invenzioni, essi spargono ovunque nei loro testi quelle poetiche-lampo, quelle minime-massime autogiustificazioni o "rivelazioni", le dissimulano al modo di certi animali che possono nascondere ciò che raccolgono di più prezioso, ad esempio il cibo (come gli scoiattoli)».

[173] GIOVANNA CORDIBELLA, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni"*, «Poetiche. Rivista di letteratura», Parte I in f. 3 (2002), pp. 391-414: p. 412.

[174] TL, pp. 120-121: «E come uno scoiattolo giocavo lieto tra i rami fruscianti».

[175] CHL, p. XII: «Ho incontrato a poca distanza di tempo le prime traduzioni; circolava quella di Vincenzo Errante. Era ampia e, quando l'ebbi sott'occhio, con quella mi aiutavo a capire».

[176] Cfr. *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*, a cura di Vincenzo Errante, Milano-Messina, Principato, 1939, p. 124: «ed io / vispo scoiattolo, giocavo / fra mezzo i rami bisbiglianti».

[177] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Hölderlins Werke*, ausgewählt und mit einer biographischen Einleitung versehen von Will Vesper, Leipzig, Reclam, 1928, pp. 91-94: p. 93: «Wo ich frei, wie Geflügelte, spielt' auf lustigen Ästen».

versione pubblicata sulla rivista schilleriana *Die Horen* nel 1797[178], bensì in una sua profonda rielaborazione, comparsa in *Flora* nel 1801[179]. Dal momento che in questa versione non è presente la similitudine tra l'io lirico e lo scoiattolo (in essa l'io lirico gioca libero *come gli uccelli)*[180], se vogliamo supporre una derivazione di questa analogia da Hölderlin, dobbiamo considerare la possibilità che la suggestione sia giunta in altro modo, per esempio, come fa Cordibella, attraverso la seguente traduzione di Errante:

Quivi, il padre, un giorno
con le piante educavami amoroso;
ed io, vispo scoiattolo, giocavo
fra mezzo i rami bisbiglianti, o il volto
giù nascondevo dentro il fieno aulente
per risognare…[181]

Resta plausibile anche l'ipotesi che Zanzotto sia giunto autonomamente a questa immagine: ciò che lo accomuna a Hölderlin e lo fa pervenire alla formulazione di soluzioni hölderliniane non è sempre l'emulazione e la ripresa conscia di temi, bensì spesso una profonda affinità tra il loro sentire poetico. Considerando però che uno dei temi principali su cui Zanzotto si sente vicino a Hölderlin è proprio quello della *Heimat* e del *Nostos*, il ritorno al paese natale, è interessante notare il modo in cui, in *Der Wanderer*, l'io lirico rievochi questa situazione esistenziale con cifre che ritroveremo ampiamente nella poesia del solighese:

Lieblich tönt die gehämmerte Sens' und die Stimme des Landmanns,
Der heimkehrend dem Stier gerne die Schritte gebeut,
Lieblich der *Mutter Gesang*, die im Grase sizt mit dem Söhnlein
satt vom Sehen entschliefs; aber *die Wolken sind roth*
Und am glänzenden See, wo der Hain das offene Hofthor
Uebergrünt und das Licht golden die Fenster umspielt
Dort empfängt mich das Haus und des Gartens heimliches Dunkel,
Wo mit den Pflanzen mich einst liebend der Vater erzog,

[178] TL, pp. 117-121.
[179] TL, pp. 219-225. Per le complesse vicende genetiche ed editoriali legate a questa elegia si rimanda al commento di Luigi Reitani nella sua edizione critica di Hölderlin (TL, pp. 1333-40 e 1416-18).
[180] VESPER, p. 93: «Wo ich frei, wie Geflügelte, spielt' auf lustigen Ästen».
[181] ERRANTE, *op. cit.*, p. 124.

Wo ich frei, wie Geflügelte, spielt' auf luftigen Aesten,
Oder ins treue Blau blickte vom Gipfel des Hains.
Treu auch bist du von je, treu auch dem Flüchtlinge blieben,
freundlich nimmst du, wie einst, Himmel der Heimath, mich auf.
Noch gedeihn die Pfirsiche *mir*, mich wundern die Blüten,
Fast, wie die Bäume, steht herrlich mit Rosen der Strauch.[182]

Caro risuona il martellio della falce e cara la voce del contadino,
Che rincasando guida lieto i passi del bue,
Caro il *canto della madre*, seduta sull'erba col figlio;
Sazio di vedere, si è addormentato; ma *rosse sono le nuvole,*
E sulla riva del lago lucente, dove il bosco sovrasta di verde
L'aperto portone, *la luce lambisce le finestre con l'oro*,
Là mi accoglie la casa e l'ombra familiare del giardino,
Dove insieme alle piante il padre mi allevò con amore;
Dove libero, come gli uccelli, giocavo tra i rami nell'aria,
O dalle cime del bosco *guardavo l'azzurro fedele*.
Anche tu fedele, da sempre all'esule sei rimasto fedele,
Gentile come un tempo mi accogli, cielo del mio paese.
Per me i peschi sono ancora in rigoglio, la fioritura mi incanta,
Quasi è un albero il cespuglio di rose che maestoso si leva.[183]

Dopo aver vagato per il mondo dai deserti africani fino al polo nord, «allegorie delle zone estreme in cui si spinge l'inquieta ricerca dell'Io»[184], il viandante ormai vecchio si accorge che la madre terra è diventata sterile e auspica che un giorno il mondo si ridesti dal misero sonno e ricominci a germogliare e fiorire. Per il vecchio errabondo è ormai tempo di rientrare al paese natale, e in questo ritorno egli si accorge di come la natura gli sia rimasta fedele e si prepari ad accoglierlo festosamente, facendo prosperare i vigneti e l'uva nelle verdi colline, garantendo la fioritura dei peschi, il rigoglio delle rose e dei ciliegi, e tingendo di rosso i sentieri[185]. Il *topos* del poeta come viandante,

[182] Si cita qui dalla versione pubblicata in Flora nel 1801 (TL, p. 222) la stessa che Zanzotto aveva a disposizione nella sua versione Reclam (VESPER, p. 93).
[183] Traduzione di Luigi Reitani in TL, p. 223. Salvo dove diversamente specificato, le traduzioni provengono tutte da questa edizione. I corsivi sono miei [SB], per sottolineare i motivi ricorrenti in Zanzotto. In particolare, ritroveremo queste immagini nella lirica *Nel mio paese* (PPS, p. 77. Si cfr. § 3.2).
[184] TL, p. 1337.
[185] Si presti attenzione a queste immagini hölderliniane, che Zanzotto riprenderà in alcune liriche successive (si cfr. 3.2 e 3.3, soprattutto *Nel mio paese*). In particolare, l'ultima qui elencata non deriva dalla stesura del 1801 ma da quella del 1797, a cui Zanzotto ebbe accesso probabilmente attraverso la

molto caro a Zanzotto[186], affiora nel secondo e nel quarto componimento dei suoi *Versi giovanili*, entrambi senza titolo: «io tanto errai tra mesti cespugli / che il freddo discende»[187] e

I sonni in figura di monti
aspettano con le celate correnti
i viandanti dai passi gravi
sospinti dallo stimolo del vento.[188]

Non è naturalmente possibile accertare una derivazione univoca per quanto riguarda questo tema, ma, considerata la sua ricorsività e la sua centralità nelle liriche di Hölderlin, possiamo supporre l'esistenza di alcune suggestioni dall'elegia sopra citata, in cui emergono anche altri temi molto affini alla sensibilità di Zanzotto, primo tra tutti la centralità dell'elemento naturale. Nell'elegia *Der Wanderer*, l'analogia tra il paesaggio descritto e quello zanzottiano non si limita a una somiglianza esteriore (sia la fossa renana sia il territorio pievigino sono famosi per i loro vini e vigneti), ma coinvolge la funzione stessa della natura per l'io: il paesaggio del paese natio è l'unico ancora in grado di accogliere l'io lirico come in un abbraccio materno e di placare le sue inquietudini.

Solitudine non umana
che così trasparente
il verde fai di queste piante
ed essenza ogni odore,
ordine esteso incredibilmente
io ti ritrovo: grido sanguinoso
in cui mi spensi.

Delle fortune e dei trionfi
di queste valli occulta è la presenza
in una primavera

---

versione di Errante. La mia ipotesi è che egli avesse a disposizione entrambe le versioni (quella del 1797, probabilmente dal testo di Errante, e quella del 1801 dal testo tedesco curato da Vesper) poiché nelle poesie di Zanzotto vengono citate immagini provenienti da entrambe le stesure.

[186] «Da un eterno esilio / eternamente ritorno», leggiamo per esempio in un componimento senza titolo posto in Appendice a *Vocativo* (Cfr. PPS, p. 192).

[187] PPS, p. 8.

[188] PPS, p. 11.

che l'eternità indura
talvolta e offusca come ferro,
orto murato
dove i colori stanno prigionieri.

O alberi e fiori di nettare
frequentati da fragili uccelli,
acqua, cuore dell'azzurro,
ombra profusa fredda seta,
alla mia conscia mente
troppa ogni gioia
vi fa distanti in augusti cimiteri.

Già nelle tarde nuvole che sono
sera sulle tue porte
o grande terra ti dissolvi
così che l'inquieta mia pena
si decide in queste forme
che a me dintorno reggono
tutti i miei danni
tutti i miei dubbi sinistri.[189]

Anche se non si può parlare di citazioni esplicite, il respiro hölderliniano di questi versi è orecchiabile fin da una prima lettura: ricordano la sua poesia l'invocazione agli alberi, ai fiori di nettare, alla grande terra, così come la sacralità di cui è intriso ogni elemento del paesaggio, dall'acqua agli uccelli. A partire da questo componimento, il paesaggio si configurerà per il poeta di Pieve di Soligo come una sorta di 'rifugio' per l'io lirico che, sentendosi solo e incompreso, cerca conforto nella natura, unica entità che riesce a dare un ordine al mondo e un orientamento all'io, mitigando così le sue pene e il suo grido di paura. Archetipici di questa condizione dell'io che trova conforto nella natura sono i versi dell'inno *An den Aether [All'Etere]*[190] e, ancor di più, della poesia *Da ich ein Knabe war*, in cui Zanzotto afferma di essersi sempre rispecchiato:

Da ich ein Knabe war,
    Rettet' ein Gott mich oft

[189] PPS, pp. 19-20.
[190] TL, pp. 124-127.

Vom Geschrei und der Ruthe der Menschen,
Da spielt' ich sicher und gut
Mit den Blumen des Hains
Und die Lüftchen des Himmels
Spielten mit mir.

Und wie du das Herz
Der Pflanzen erfreust,
Wenn sie entgegen dir
Die zarten Arme streken,

So hast du mein Herz erfreut
Vater Helios! und, wie Endymion,
War ich dein Liebling,
Heilige Luna!

Oh all ihr treuen
Freundlichen Götter!
Daß ihr wüßtet,
Wie euch meine Seele geliebt!

Zwar damals rieff ich noch nicht
Euch mit Nahmen, auch ihr
Nanntet mich nie, wie die Menschen sich nennen
Als kennten sie sich.

Doch kannt' ich euch besser,
Als ich je die Menschen gekannt,
Ich verstand die Stille des Aethers
Der Menschen Worte verstand ich nie.
Mich erzog der Wohllaut
Des säuselnden Hains
Und lieben lernt' ich
Unter den Blumen.

Im Arme der Götter wuchs ich groß.[191]

In un'intervista del 2005 rilasciata in occasione del conferimento dello *Hölderlin-Preis*[192], Zanzotto racconta di aver sempre avvertito, nella lettura di questa poesia, un

[191] TL, pp. 577- 578. Per le traduzioni si confronti il § 1.2, pp. 28-32.

profondo senso di affinità spirituale con Hölderlin, comprendendo appieno le ragioni da un lato di questa familiarità con gli dèi, e dall'altra del suo senso di estraneità rispetto al mondo degli uomini. Zanzotto spiega di aver spesso avvertito molte difficoltà nel comprendere il linguaggio degli uomini e quindi nel comunicare con loro, trovando invece conforto nel dialogo con gli uccelli e gli elementi della natura, dunque con le manifestazioni del divino e con un linguaggio che sentiva a lui più consono e comprensibile[193]. La contrapposizione tra gli esseri mortali e quelli divini o semidivini, una delle polarità caratteristiche di tutta la produzione di Hölderlin, così come l'atteggiamento di invocazione al cielo[194], presente nell'inno *An den Aether* e nell'elegia *Der Wanderer* (per limitarci a testi già citati) e cifra ricorrente del panteismo hölderliniano, diverranno un motivo strutturale anche per la poetica di Zanzotto, come si evince già da uno di questi suoi primi testi:

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

---

[192] ANDREA ZANZOTTO, LUIGI REITANI, *Intervista in occasione del conferimento del Premio Hölderlin*, Pieve di Soligo, 11 Ottobre 2005, registrazione DVD di Marco Patanè.

[193] Proprio per la sua dichiarata importanza nella poetica zanzottiana, troveremo anche altrove tracce di questo testo.

[194] Nell'analisi di Stefano Dal Bianco, l'invocazione zanzottiana al cielo è segnalata come indice di leopardismo. Di fatto, questo atteggiamento dell'io lirico caratterizza anche la poesia di Hölderlin: ci troviamo qui, come in molti altri punti, di fronte a uno di quei casi che Cesare Segre definisce di forte 'vischiosità', in cui non è possibile determinare in maniera univoca la fonte. Questo a mio avviso non inficia la mia tesi, bensì non fa che rafforzare la concezione del testo zanzottiano così come descritto in partenza, ovvero come tessuto di citazioni in cui è arduo dipanare i singoli fili. (Cfr. CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985. Vedi anche nota 19 p. 9).

nudano i miei dolori d'infante.

Da sempre tu nel mio cuore in scene
di città, in camere e bare
turate dal torpore ti pari,
nelle gabbie del tempo t'esalti,
e l'immortale tuo sangue ascolto
che mi si scioglie tra le mani.[195]

Togli dalla finestra i fiori
e guardali dal gelo notturno.
Abbaiarono i cani
stridettero le saracinesche
nei monti oscuri.[196]

Anche questo testo, in cui viene introdotta la metafora delle parole poetiche come 'fiori', sembra istituire una corrispondenza con Hölderlin: le immagini che compaiono potrebbero costituire un'eco del celebre interrogativo hölderliniano di *Hälfte des Lebens [Metà della vita]*, poesia che riaffiorerà spesso nella memoria di Zanzotto, che la considerava la vetta più sublime della sua produzione in versi.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.[197]

Ahimé, dove trovare, quando
È inverno, i fiori, e dove
Il raggio del sole,
E l'ombra della terra?
I muri stanno

[195] PPS, p. 23.
[196] PPS, p. 13.
[197] TL, p. 298.

Afoni e freddi, nel vento
Stridono le bandiere.

L'analogia con *Hälfte des Lebens* è suggerita anche dal verbo «stridere», utilizzato dalla maggior parte dei traduttori[198] per rendere «klirren». In questa fase si presume che Zanzotto facesse riferimento soprattutto al testo tedesco, anche se le prime versioni italiane di questa poesia da parte di Contini e Traverso erano uscite rispettivamente nel 1933 e nel 1937[199].

Un'immagine di probabile ascendenza hölderliniana è quella che compare in chiusura della poesia *Tra i colli di polline celeste…:* «il vino e il miele nei cellieri / è tanto dolce che duole»[200]. A partire da questi versi, vino e miele simboleggeranno la poesia in tutta la produzione poetica successiva di Zanzotto. La metafora ricorre anche in Hölderlin, ad esempio nell'elegia *Stutgard [Stoccarda]*: «Und es schenken umsonst zu des Gastmals Fülle die Guten / Nebst dem Weine noch auch Blumen und Honig und Obst?»[201]. Si tratta di una metafora che preannuncia la concezione zanzottiana della poesia come dono dolce ma al contempo doloroso, che ricorrerà in molte liriche, a partire da *Arse il motore*, il primo componimento della sua raccolta d'esordio, *Dietro il paesaggio*.

3.2 Dietro il paesaggio

Dietro il paesaggio, raccolta pubblicata presso l'editore Mondadori nell'agosto del 1951, comprende una serie di poesie scritte tra il 1940 e il 1948 e si configura come «un grande mosaico di citazioni assimilate da una memoria formidabile, che le rimette in circolo fondendole e trasfigurandole fino a renderle irriconoscibili sotto il giogo di un'abilità tecnica straordinaria»[202].Tra le varie figure di riferimento, centrale è quella di

[198] Contini traduce «stridono le banderuole» (cfr. *Alcune poesie tradotte da Gianfranco Contini*, 1987, cit., p. 23), Traverso traduce «Stridono le banderole» (*Inni e frammenti*, 1955, cit., p. 25).
[199] Cfr. MARCO CASTELLARI, *Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis*, «Studia theodisca», XII, 2005, pp. 147-171.
[200] PPS, p. 31.
[201] TL, pp. 851-852, vv. 21-22: «Che inutilmente alla dovizia del banchetto i benigni donino / Insieme al vino anche i fiori e miele e frutta?».
[202] STEFANO DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in PPS, pp. 1399-1400.

Friedrich Hölderlin, il cui verso «Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst…»[203], tratto da *Die Heimat [Paese natale]*, è citato in esergo alla seconda sezione della raccolta, *Sponda*[204] *al sole*. La silloge è articolata in tre sezioni e l'ordinamento interno delle poesie segue un andamento stagionale, con una narratività di fondo e continui riferimenti interni. L'indagine della presenza di Hölderlin in questa sorta di canzoniere[205] deve partire da una riflessione sul suo enigmatico titolo. *Dietro il paesaggio* sottolinea innanzi tutto la centralità del paesaggio nella poesia di Zanzotto; in queste liriche, sia l'esperienza individuale, sia le parole usate per descriverla, hanno senso solo se relazionate al paesaggio: l'io e la storia sono delle funzioni di esso. Questa consapevolezza è però accompagnata dalla coscienza della necessità di andare anche 'dietro', ovvero oltre l'evidenza, oltre il dato sensibile, per scoprire l'essenza più autentica delle cose. Il titolo ricorda a mio avviso l'assunto heideggeriano che l'Essere autentico sia al contempo manifesto e nascosto[206] dietro qualcosa, e che proprio il nascondimento sia una delle modalità essenziali che esso ha per manifestarsi. La concezione dell'essere autentico che si manifesta e si rende afferrabile proprio attraverso il suo nascondimento non è che la riconcettualizzazione sistematica del verso hölderliniano «bis Gottes Fehl hilft»[207], un passo che riveste un'importanza fondamentale per tutta la poetologia e la poesia di Zanzotto, citato anche esplicitamente e problematizzato nella sua *Elegia in petèl*, come avrò modo di approfondire nel corso dell'analisi della *Beltà*[208].

Per spiegarsi il senso di questo sintagma (che dà il titolo anche alla terza sezione della raccolta e al penultimo componimento, evidenziando così il suo valore di punto d'approdo) da una prospettiva empirica, possiamo chiederci cosa significasse concretamente per Zanzotto andare dietro il paesaggio. Se consideriamo la morfologia del territorio di Pieve di Soligo, il cui orizzonte è incorniciato dalle Prealpi e dalle Alpi,

---

[203] PPS, p. 75. Nel suo scritto *Con Hölderlin, una leggenda*, Zanzotto propone una propria traduzione di questo verso: «Voi care sponde, che m'educaste un giorno» (CHL, p. XIV).
[204] Anche la scelta lessicale zanzottiana di 'Sponda' non è casuale, ma deriva probabilmente da Hölderlin: così Errante aveva tradotto il sostantivo «Ufer» nella sua edizione. (ERRANTE, *op. cit*., p. 167: «O care sponde, ch'educaste un tempo / i miei passi di bimbo»). Si cfr. anche CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia*, cit., p. 222).
[205] Così lo definisce Beverly Allen nella sua monografia sugli esordi della poesia di Zanzotto: cfr. BEVERLY ALLEN, *Verso la "Beltà", Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, traduzione di Anna Secco, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1987, p. 24.
[206] Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1976 (13 ed.).
[207] Il verso finale della poesia *Dichterberuf* (TL, pp. 256-257: «Finché il mancare di Dio verrà in aiuto»).
[208] Cfr. 3.5, pp. 156-159.

appare evidente che superarlo, andare oltre, significhi superare le montagne e approdare ai «Paesi dell'Austria»[209] (citati proprio nella lirica eponima, quella che idealmente conclude in maniera circolare la raccolta *Dietro il paesaggio*) ovvero, più in generale, ai territori transalpini, Francia e Germania, che non a caso sono le principali fonti della ispirazione poetica zanzottiana. Pertanto, andare dietro il paesaggio significa anche arrivare a Hölderlin.[210]

Un'altra considerazione importante riguarda la struttura interna della raccolta, tripartita e di stampo dialettico: da una sezione autunnale e invernale in cui l'io lirico sembra sprofondare in paesaggi disorientanti, egli si addentra poi, con *Sponda al sole*, in paesaggi rigogliosi e primaverili che offrono rifugio e conforto, consentendogli di fatto di emergere da un grigio groviglio di paure e ombre, letteralmente di 'venire alla luce', per approdare infine a *Dietro il paesaggio*, una sorta di sintesi che non è, hegelianamente, un superamento dei dissidi, bensì, hölderlinianamente, un persistere di eterne dissonanze di cui però l'io è divenuto consapevole e che il poeta riconosce come essenza e fondamento dello spirito (e dello spirito poetante) nel suo manifestarsi nel mondo. In sostanza, è come se la crisi del soggetto poetante nel suo confronto con la Natura e la Storia non avesse come ragion d'essere e finalità ultima un ipotetico superamento[211], bensì una presa di coscienza. Solo nella crisi e nello sprofondamento l'io diviene consapevole di sé e delle sue possibilità, e soltanto l'immersione nella Bellezza e nella perfezione della natura possono offrire un temporaneo appagamento e una sospensione dei dissidi interiori, laddove però il fine ultimo non è fermarsi a questo appagamento ma andare ancora oltre, andare 'dietro', trascinando con sé sia i momenti di profonda bellezza e armonia, sia la consapevolezza delle insanabili dissonanze tra il soggetto e la Storia. Questo ricorda non solo l'andamento formalmente triadico e dialettico della poesia di Hölderlin, ma anche le sue riflessioni teoriche enunciate nei saggi *Das untergehende Vaterland… [La patria in declino]*[212] e *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes [Sul procedimento dello spirito poetico]*[213].

---

[209] PPS, p. 106.

[210] Significativa, a questo proposito, è una cartolina che il poeta inviò a Luigi Reitani, in cui Zanzotto traccia una freccia sopra l'immagine delle montagne che incorniciano una vecchia foto di Pieve di Soligo: è possibile che il riferimento sia proprio a Hölderlin, che simboleggia il sublime e l'assoluto della poesia, il quale si ritrova proprio andando 'dentro', e al contempo 'dietro', il paesaggio della *Heimat*.

[211] La *Aufhebung* di Hegel.

[212] Altrimenti noto con il titolo di *Das Werden im Vergehen* (*Il divenire nel trapassare*).

[213] Si confrontino i saggi *Das untergehende Vaterland…* (in DKV, vol. 2, cit., pp. 446-452) e *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (Ivi, pp. 527-552).

Questi scritti evidenziano le affinità tra Hölderlin e Zanzotto (e tra Hölderlin e il pensiero ermetico, a cui Zanzotto è molto vicino in questa fase) a livello estetico e poetologico. A una prima analisi, si sarebbe portati a escludere la possibilità di un'influenza diretta degli scritti teorici hölderliniani su Zanzotto in questo periodo, dal momento che il primo volume che li presenta in traduzione italiana compare solo nel 1958[214]. Una ricognizione più approfondita delle traduzioni apparse in Italia fa però emergere il fatto che la traduzione di una selezione di questi scritti, in particolare di alcuni frammenti tratti da *Sul tragico* [*Über das Tragische*], *Ragione dell'Empedocle* [*Grund zum Empedokles*], *Sul procedimento dello spirito poetico* [*Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*] e *Cenno sulla rappresentazione e il linguaggio*[215] [*Wink für die Darstellung und Sprache*] uscì già nel 1948, nella traduzione di Rosario Assunto[216] e con un lungo commento del filosofo[217], nel numero IX della rivista trimestrale «Quaderni Internazionali di Poesia», edita da Mondadori per la collana «All'insegna della Medusa», della cui importanza e diffusione nei circoli intellettuali e soprattutto tra i poeti di quella generazione si è già discusso nel corso del primo capitolo[218]. È errato quindi ritenere che i saggi *Ragione dell'Empedocle* e *Sul procedimento dello spirito poetico* siano stati resi accessibili al pubblico italiano soltanto nel 1958, dato che ben dieci anni prima alcuni dei loro passi erano stati anticipati e commentati da Assunto. In particolare, ci sono dei frammenti che evidenziano dei punti di contatto con la poetica di Zanzotto, e che potrebbero dunque

[214] Si tratta del volume *Scritti sulla poesia e frammenti*, edito da Boringhieri nel 1958, che riunisce, nella traduzione di Gigliola Pasquinelli, i 'Frammenti Filosofici' (*A proposito delle lettere di Jacobi sulla dottrina di Spinoza; Ermocrate a Cefalo; Sul concetto della punizione; Sulla legge della libertà; Aforismi; Su Achille; Qualche parola sull'Iliade; Sui diversi modi di poetare; Il punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità; Sulla religione; Sulla differenza dei generi poetici; Brevi frammenti sui generi poetici; Sul procedimento dello spirito poetico; Il divenire nel trapassare; Ragione dell'Empedocle*), le 'Note a Sofocle' (*Note all'Edipo* e *Note all'Antigone*), e i 'Frammenti di Pindaro' (*Infedeltà della saggezza; Della verità; Della quiete; Il delfino; La cosa più alta; La vecchiaia; L'infinito; Gli asili, Il vivifico*). Cfr. FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Scritti sulla poesia e frammenti*, traduzione di Gigliola Pasquinelli, Torino, Boringhieri, 1958.

[215] Ad eccezione di quest'ultimo, tutti i frammenti vengono presentati senza titolo: Cfr. FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Essenza della Poesia*, traduzione di Rosario Assunto, in AA. VV., *Quaderni internazionali di Poesia*, n. IX, Milano, Mondadori, 1948, pp. 9-33.

[216] Questa traduzione, seppure altamente significativa, non viene generalmente segnalata negli studi sulla ricezione di Hölderlin in Italia, e viene presa in considerazione per la prima volta in questa tesi.

[217] Rosario Assunto (1915-1994) fu docente di Estetica e di Storia della filosofia nelle università di Urbino e di Roma. Per quanto concerne i suoi punti di contatto con Zanzotto, fondamentale è rilevare che egli avviò gli studi di estetica del paesaggio, concentrandosi sullo studio del rapporto tra l'uomo e la Natura, analizzato soprattutto in riferimento alla filosofia di Kant e Baumgarten. (Si cfr. ANTONIO DEBENEDETTI, *Rosario Assunto, filosofo delle forme*, «*Corriere della Sera*», 25 gennaio 1994, p. 27: http://archiviostorico.corriere.it/1994/gennaio/25/Rosario_Assunto_filosofo_delle_forme_co_0_9401251635.shtml)

[218] Cfr. § 1.2, p.18.

aver attirato la sua attenzione e nutrito il suo pensiero. Vorrei segnalare, innanzi tutto, un passo del commento di Assunto, che mi appare perfettamente in linea con la concezione triadica e dialettica della raccolta *Dietro il paesaggio*, oggetto di questo paragrafo, e con le considerazioni sopra esposte sulla dialettica hölderliniana:

> Anche Hölderlin pensa a un *sollevamento* che componga l'antinomia perpetuando in una più alta unità i termini che parevano opposti tra loro, *Organisch* e *Aorgisch*, particolare e universale: ma non è la hegeliana *Aufhebung*, in cui prepondera la cancellazione dei termini superati nel logo sempre più comprensivo, nel progresso dialettico che si innalza fino a che l'autogiudizio dell'idea «si riunisce ad essa in modo che è la natura della cosa, il concetto, ciò che si muove e svolge, e questo movimento è altresì l'attività del conoscere»[219]. Qui sono figure dileguanti tutti gli aspetti della realtà, le nostalgie e le speranze accese nella distanza: scolorati i paesaggi dilettosi, le care sembianze delle creature, rimane la limpidità mentale ed adiafora del concetto, il mero universale della conoscenza. E invece altro chiede il poeta, un sollevamento che non metta in fuga le immagini e i sentimenti, che non cancelli i paesaggi del cosmo, il viso delle persone dilette, i luoghi altra volta amati, un sollevamento che ci rimandi nella tenerezza struggente dei suoi colori la bella Garonna dalle ripide sponde, i giardini di Bordeaux, le querce, i pioppi d'argento e il fico nel cortile, le brune a primavera donne gravi di sogni dorati, i colli colmi di vigneti, l'estuario della Dordogna grande quanto il mare.[220]

L'affinità nella concezione della dialettica dei due poeti è evidente soprattutto dalla lettura di queste ultime righe, che mettono in luce il fatto che il processo di astrazione e di sublimazione che conduce, a partire dai paesaggi e dai sentimenti che essi richiamano alla mente, a un sollevamento al di sopra di essi per una riconciliazione degli opposti, non è mai un processo unidirezionale, che porta all'elisione di un aspetto della realtà (la *materia*) a favore di una superiore armonia conquistata per sempre nello *spirito*, bensì un equilibrio in movimento, fatto di continue spinte che riportano dall'organico all'aorgico e di nuovo all'organico, nella consapevolezza che un'armonizzazione delle dissonanze è possibile solo in forma precaria e attraverso la poesia. Anche Zanzotto, come Hölderlin, è conscio della necessità di raggiungere e ricercare, attraverso l'arte, una certa distanza dalla propria vita; eppure, proprio come Hölderlin, è convinto che debba sempre persistere una sottile affinità, un rapporto di fondo tra l'arte e la vita, tra l'astratto e il concreto, tra l'universale e il particolare, come un filo che collega l'arte

[219] Qui Assunto sta citando Hegel (cfr. G.W. FRIEDRICH HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, traduzione di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1907, p. 577).
[220] ROSARIO ASSUNTO, *Nota su Hölderlin teorico*, in *Quaderni internazionali di Poesia*, cit., pp. 23-24.

alle esperienze particolari di vita, ai paesaggi che nutrono l'anima del poeta, ai suoni e ai colori di cui egli si circonda. Fa pensare a Zanzotto anche la seguente riflessione, appartenente ai frammenti ora conosciuti come *Fondamento dell'Empedocle*[221]:

La sensazione non si esprime più immediatamente, non è più il poeta con la sua propria esperienza ciò che appare anche se, come ogni poesia, anche quella tragica deve essere scaturita dalla vita e dalla realtà poetica, dal mondo e dall'anima propri del poeta; ché altrimenti mancherebbe del tutto la retta verità, e in generale nulla potrebbe essere compreso e vissuto, se noi non riuscissimo a trasferire in una materia diversa ed affine il nostro proprio animo, la nostra propria esperienza. Anche nelle poesie tragiche e drammatiche si esprime dunque la divinità che il poeta nel proprio mondo sente e sperimenta, anche il poeta tragico e drammatico è per lui una immagine di quanto di vitale a lui è e fu presente nel suo vivere; ma quanto più codesta immagine dell'intimo fervore rinnega, e deve rinnegare, in ogni caso, il proprio ultimo fondamento, nella misura in cui, in ogni caso, essa è costretta ad avvicinarsi al simbolo, quanto più infinita, quanto più indicibile, quanto più vicina al *nefas* è la passione interna, quanto più l'immagine deve operare una separazione aspra e rigorosa tra l'uomo e il suo elemento sentito, perché il sentire sia tenuto fermo entro i propri limiti, tanto meno può l'immagine esprimere immediatamente la sensazione: essa deve rinnegarla così per la forma come per la materia, la materia deve essere una più audace e inusitata similitudine ed esempio di essa, la forma deve mostrare di più il carattere della opposizione e della separazione […] poiché se non fosse visibile tale intima affinità della similitudine con la materia, con la caratteristica passione interiore che sta a fondamento dell'immagine, la sua distanza da questa, il suo aspetto estraneo non si potrebbero decifrare.[222]

Secondo la teoria hölderliniana, spetta alla parola poetica la funzione di riconciliare dialetticamente spirito e materia, facendosi dunque tramite tra umano e divino, tra Uno e Tutto, tra particolare e universale, organico e aorgico; questa concezione viene approfondita nello scritto *Wink für die Darstellung und Sprache [Cenno sulla rappresentazione e il linguaggio]*, che compare come appendice al celebre saggio *Sul procedimento dello spirito poetico [Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes]* e che venne presentato per la prima volta al pubblico italiano proprio da Rosario Assunto nel volume di *Poesia* appena menzionato. Esso denota un'affinità con la già esposta concezione zanzottiana della poesia come «logos erchomenos», che colma il vuoto lasciato dalla dipartita degli dèi dal mondo cercando di testimoniare e incarnare, al contempo, il dramma della storia e l'ineliminabile speranza del nuovo avvento di un

[221] Ma presentati nella traduzione di Assunto sotto il titolo generico di 'Essenza della Poesia'.
[222] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Essenza della Poesia*, traduzione di Rosario Assunto in *Poesia*, cit., pp. 10-11.

Messia. Molto significativo è il commento di Assunto, che chiarisce la funzione del linguaggio poetico in Hölderlin:

> Il linguaggio può dunque risolvere le contraddizioni del finito senza abolirlo in quanto tale, ma anzi elevandolo, nella sua particolarità, alla durata e all'apertura dell'infinito. […] Nella parola, appunto, nella consapevolezza del suo potere, nell'accorgersi che questa è il punto originario e fondamentale della coscienza, sarà possibile recuperare *la bella vita perduta*, comporre le antinomie in una ricognizione della soggettività come oggettiva e dell'oggettività come tale che la si riconosce, per la parola, nell'intimità dei soggetti. […] Ché la parola vendica contro il suo stesso dileguare quel che è passato o distante, e la poesia lo rende sensibile, in una suprema conciliazione di assenza e presenza, nel suo *fondare quello che dura.* Nella poesia accade l'intima e fervorosa simultaneità del molteplice e del diverso, la loro salvezza come molteplice e come diverso, la restaurazione, in tutta la saggezza dell'uomo maturo, dell'ingenuo tempo dei desideri.[223]

Anche se non è dimostrabile, mi sembra molto suggestiva l'ipotesi che Zanzotto abbia potuto trarre nutrimento proprio da queste parole per l'elaborazione della sua poetica del «logos erchomenos»: una parola in continuo *divenire*, la quale, cercando le origini del linguaggio nella fanciullezza e nell'infanzia, è capace di preservarne l'ingenuità e trasferirla a uno stadio di suprema consapevolezza e maturità, annunciando la speranza di un nuovo avvento degli dèi nel mondo proprio nel momento in cui denuncia la loro scomparsa, e celebrandone dunque la presenza attraverso l'assenza. In ogni caso, è possibile che durante l'assemblaggio finale della sua prima raccolta poetica, *Dietro il pesaggio*, Zanzotto abbia avuto tra le mani questo numero della rivista *Poesia*, e che dagli scritti teorici di Hölderlin, nonché dalle considerazioni di Assunto, egli abbia ricavato dei fondamentali impulsi a livello poetologico. Non è altresì da escludere che egli abbia potuto confrontarsi anche personalmente con Rosario Assunto, docente universitario di estetica e storia della filosofia, che, non a caso, ha il merito di aver introdotto nel dibattito filosofico del Novecento la riflessione sull'estetica del paesaggio, anticipando in larga parte le riflessioni legate alla salvaguardia e alla tutela del paesaggio[224], inteso sia come ambiente naturale, sia come spazio progettato dall'uomo. L'affinità dei suoi interessi e della sua sensibilità con il poeta di Pieve rende anzi probabile, a mio avviso, che i due abbiano avuto modo di influenzarsi reciprocamente.

---

[223] ROSARIO ASSUNTO, *Nota su Hölderlin teorico*, cit., pp. 30-31.
[224] Si confronti, ad esempio, il suo libro *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.

Secondo alcuni interpreti, la scelta del titolo della prima sezione della raccolta, *Atollo*, risentirebbe di reminiscenze hölderliniane dalla lunga lirica *Der Archipelagus*. Sicuramente, a svelare il legame più forte con Hölderlin è la lirica inaugurale, *Arse il motore*, che nell'architettura interna della silloge ha un valore programmatico. Innanzi tutto è sintomatico il fatto che, all'interno della cartella con il materiale relativo a DP conservata nel *Fondo Zanzotto* presso il CM dell'Università degli studi di Pavia, ci siano numerose stesure di questa poesia, sia in fogli manoscritti, che in dattiloscritti in pulito o con varianti autografe, e che - nonostante essi rechino spesso testimonianza di correzioni e variazioni - in tutte le stesure delle poesie il distico finale, di esplicita derivazione hölderliniana, rimanga invariato, senza mai subire modifiche di alcun genere. Ciò evidenzia, a mio avviso, che questi due versi sono il nucleo attorno a cui si costituisce tutto il componimento: Zanzotto li ha ben chiari in mente, nel suo lavoro di rielaborazione non pensa mai di cambiarli.

Arse il motore a lungo sulla via
il suo sangue selvaggio ed atterrì
fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

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

Figura non creduta di stagioni
di creta, di neri tuoni precoci,
di tramonti penetrati per fessure
in case e stanze col vento che impaura,

aspettai solo nella lunga sosta;
finestre e piazze invisibili sostenni;
acuti ghiacci avvizziti di febbre
alghe e fontane con me discesero

nel fondo del mio viaggio:
e clessidre e quadranti mi esaltarono
l'abbandono del mondo nei suoi ponti

nei monti devastati nei lumi dei confini.

O ruote e carri alti come luna
luna argento di sotterranei ceselli
voci oscure come le mie ceneri
e strade ch'io vidi precipizi,

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.[225]

Il testo inaugurale della raccolta si struttura programmaticamente intorno a due immagini: il *seme di morte* e il *poeta folgorato dalla divinità*, e descrive la condizione e il ruolo del poeta nella modernità. Ne emerge una concezione della poesia come dono divino ma terribile, che a mio avviso ci consente di istituire un forte parallelismo con Hölderlin, e in particolare, come si vedrà in seguito, con l'inno *Wie wenn am Feitertage*. In una intervista con Giuseppe Bevilacqua[226] Zanzotto cita e commenta, facendola propria, una dichiarazione di Luciano Zagari dal volume *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*[227]: «Auch das schwierigste Gedicht Holderlins nährt sich, wenn nicht von der Präsenz, so doch von der Latenz (sehr wichtig!) des poetischen Bildes als Gabe»[228]. Questa idea hölderliniana riassume, agli occhi di Zanzotto, quello che è il suo personale 'Dichterberuf'; non a caso, egli commenta:

È un'intuizione "categoriale" quella di un primo dono che è fonte ignota e mai totalmente rilevabile del fare di *tutti* i poeti, anche se in termini hölderliniani è un dono terribile, che si riconduce (come per altri), ad Apollo che saetta. Ho avuto l'impudenza in una delle prime poesie di *Dietro il paesaggio* addirittura di usare proprio l'espressione "viaggiai solo in un pugno, in un seme / di morte, colpito da un dio".[229]

---

[225] PPS, p. 41.
[226] ANDREA ZANZOTTO, GIUSEPPE BEVILACQUA, *Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua*, «Hölderlin-Jahrbuch», 32, 2000-2001, pp. 198-222. Il testo dell'intervista è stato in seguito rielaborato da Zanzotto nello scritto *Con Hölderlin, una leggenda*.
[227] LUCIANO ZAGARI, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS, 1999.
[228] *Gespräch über Hölderlin*, cit., p. 217: «Anche la poesia più difficile di Hölderlin si nutre, se non della presenza, della latenza (molto importante!) dell'immagine poetica in quanto dono». Si veda anche CHL, pp. XIX-XX: «C'è in Hölderlin inoltre un tema che porta costantemente, anche nella sua più scabra composizione, a ricordarci, con Zagari, se non la presenza almeno la latenza dell'immagine poetica come dono».
[229] CHL, p. XX. Si veda anche l'intervista con Bevilacqua, p. 217: «Ja, als erste Gabe, und man weiß nicht, woher sie kommt. Im Gegenteil: nehmen wir es ruhig in Hölderlinschen Verständnis als eine schreckliche Gabe, die dem Pfeile schießenden Apollo entspricht. Ich war unvorsichtig genug, in einem

Con questa dichiarazione Zanzotto esplicita la provenienza del distico finale di *Arse il motore*, anche se non ci indica il passo preciso a cui fa riferimento. Secondo Giovanna Cordibella, la fonte più plausibile di questa immagine è un passaggio della lettera di Hölderlin a Casimir Ulrich Böhlendorff del novembre 1802[230], che Zanzotto conosceva probabilmente attraverso il saggio introduttivo di Errante alla sua selezione e traduzione di versi del poeta svevo, *Vita e personalità di Hölderlin*:

L'elemento possente (il fuoco del cielo) e il silenzio delle creature umane, il loro vivere nella natura, la loro felicità nella ristrettezza, mi hanno sconvolto, così che, come si suol dire degli Eroi, io posso affermare che mi ha saettato Apollo.[231]

In un testo in cui Zanzotto descrive in maniera programmatica il suo compito e la sua vocazione di poeta, ritengo che non sia da escludere che la suggestione hölderliniana possa essere giunta prima di tutto attraverso il celebre inno *Wie wenn am Feiertage*, di composizione di poco antecedente alla lettera in questione (1800). Il sintagma «colpito da un dio» mi sembra infatti una traduzione letterale dell'aggettivo hölderlinano «göttlichgetroffen», che compare al verso 52 della lirica[232]. Come spiega Peter Szondi nel suo saggio *Der andere Pfeil*, l'inno tematizza il ruolo del poeta e della sua opera, e lo fa attraverso un motivo che appartiene contemporaneamente alla sfera della natura e a quella del mito: il fulmine, il fuoco divino.

Hölderlin hat von ihm in einem Brief an seinen Freund Böhlendorff gesagt: unter allem, was ich schauen kann von Gott, ist dieses Zeichen mir das auserkorene geworden. Dem Blitz-Motiv verdankt sich die metaphorische Ineinssetzung von Dichtung und Wein, die auf dem Höhepunkt der Hymne die Genesis der Dichtung an der Geburt des Dionysos veranschaulichen läßt.[233]

---

der ersten Gedichte aus *Dietro il paesaggio* zu sagen, ja sogar jenen Ausdruck zu gebrauchen. […] *Mi avviai solo, in un seme di morte, colpito da un Dio*».

[230] DKV, vol. 3, pp. 466-468, in particolare il passo: «Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen», p. 466.

[231] ERRANTE, cit., p. 57.

[232] «colpita dal Dio», cfr. TL, pp. 752-753.

[233] PETER SZONDI, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils*, in IDEM, *Schriften*, Band I, Berlin, Suhrkamp, 2011, pp. 289-342. [Prima edizione Insel, 1967]: pp. 292-293.

A questo proposito, Giovanna Cordibella osserva che la metafora del fulmine assume ulteriore rilievo nella traduzione di Errante, che intitola l'inno *Il fuoco celeste*[234], ponendo l'accento proprio su tale aspetto[235]. È stato probabilmente determinante per Zanzotto il fatto che l'inno, nella edizione di Errante, risultasse inserito nella sezione *Inni sulla missione del poeta*[236].Considerando la collocazione di *Arse il motore* come testo inaugurale della raccolta e il suo valore di dichiarazione poetologica, non mi sembra un'ipotesi azzardata affermare che Zanzotto abbia attinto l'immagine finale proprio da quei testi in cui Hölderlin enuncia il ruolo del poeta:

Und wie im Aug' ein Feuer dem Manne glänzt
Wenn hohes er entwarf; so ist
Von neuem an den Zeichen, den Thaten der Welt jezt
Ein Feuer angezündet in Seelen der Dichter.
Und was zuvor geschah, doch kaum gefühlt,
Ist offenbar erst jezt,
Und die uns lächelnd den Aker gebauet,
In Knechtgestalt, sie sind erkannt,
Die Allebendigen, die Kräfte der Götter.

Erfrägst du sie? im Liede wehet ihr Geist
Das auch der Sonne, wie Blumen und dunkler Erd
Entwacht, und Wettern, die in der Luft, und andern,
Die vorbereiteter in Tiefen der Zeit,
und deutungsvoller, und vernehmlicher uns
Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern
Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind,
Still endend in der Seele des Dichters,

Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem
Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung
Erbebt, und ihr, von heiligem Stral entzündet,
Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk

[234] Sulla base dell'edizione di Zinkernagel, con la lezione «das himmlische Feuer», Cfr. ERRANTE, cit., p. 239.
[235] GIOVANNA CORDIBELLA, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni"*, «Poetiche. Rivista di letteratura», Parte I in f. 3 (2002), pp. 391-414: p. 399.
[236] Cfr ERRANTE, cit., p. 486.

Der Gesang, damit er beiden zeuge, glükt.
So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar
Den Gott zu sehen begehrte, sein Blitz auf Semeles Haus
Und die Asche der göttlichgetroffnen gebahr,
Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus.

Und daher trinken himmlisches Feuer jezt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk' ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen.
Denn sind nur reinen Herzens,
Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände

Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht
Und tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren
Mitleidend, bleibt in den hochherstürzenden Stürmen
Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest.

E come un fuoco brilla negli occhi
Di chi meditö grandi cose; così
Nuovamente nei segni, nelle gesta del mondo ora
Un fuoco si accende nelle anime dei poeti.
E ciò che prima accadde, quasi inavvertito,
Solo ora è manifesto
E ovunque vive, le forze degli Dei,
Che sorridendo a noi il campo coltivarono,
In panni di servi, ora le riconosciamo.

Le interroghi? nel canto soffia il loro spirito
Che dal sole, come dai fiori e dalla scura terra
Si ridesta, e dai temporali, i temporali dell'aria e gli altri
Che più preparati nelle profondità del tempo,
E più colmi di segni e a noi più manifesti
Vagano tra il cielo e la terra e tra i popoli,
Pensieri del comune spirito,
Finendo quieti nell'anima del poeta,

Perché subito colpita, nota
All'infinito da gran tempo, del ricordo
Tremi, e da lei, infiammata dal sacro fulmine,
Sia partorito il frutto nell'amore, riesca il canto
Che, opera di uomini e Dei, di tutti sia testimone.
Così cadde, come dicono i poeti, poiché lei il Dio
Desiderò vedere manifesto, la folgore sulla casa di Semele,
E colpita dal Dio la sua cenere partorì
Il frutto della tempesta, il sacro Bacco.

E per questo bevono ora fuoco celeste
I figli della terra senza pericolo.
Ma a noi spetta, sotto le folgori del Dio,
Poeti! restare a capo scoperto,
Il fulmine del padre, anch'esso, afferrare
Con le mani e al popolo, avvolto
Nel canto, porgere il dono celeste.
Giacché solo se avremo puro il cuore
Come fanciulli, e mani innocenti,
Il fulmine del padre, il puro fulmine non incenerirà
E scosso nel profondo, ai dolori del più forte
Partecipando, nelle tempeste che dall'alto precipitano
Del Dio, quando egli si avvicina, resterà saldo il cuore.[237]

Proprio come in *Arse il motore*, in *Wie wenn am Feiertage* l'io lirico (che qui rappresenta il poeta) si trova in posizione di attesa nei confronti di un rinnovamento epocale: si confronti per esempio il verso 19 «ma ora fa giorno! Ho atteso e l'ho visto giungere»[238], con il verso zanzottiano «aspettai solo nella lunga sosta». La cifra della solitudine del poeta compare anche nel testo di Hölderlin, precisamente al verso 17. Anche l'immagine dei fanciulli e dei fiumi che anelano al mare, nella prima strofe, risentono probabilmente di suggestioni hölderliniane[239], così come quella dell'aspro cavallo assetato di fiamma nella seconda strofe. Per quanto riguarda poi il sintagma ossimorico «seme di morte», che descrive la poesia come portatrice al contempo di vita e di morte, si può egualmente ipotizzare come fonte il mito di Semele, a cui Hölderlin fa

[237] TL, pp. 750-755, vv. 28-66.
[238] TL, p. 751.
[239] Cfr. *Der gefesselte Strom / Il fiume incatenato*, in TL, pp. 782-783.

riferimento proprio ai vv. 51-53: come Semele davanti all'apparizione di Zeus, il poeta rischia di rimanere folgorato e incenerito dal dono divino della poesia. Anche l'espressione zanzottiana «seme di morte» può rimandare al mito della nascita di Dioniso, il cui corpo venne salvato mentre la madre che lo portava in grembo, Semele, moriva incenerita dal fulmine divino. Secondo questo mito sulla nascita di Dioniso, la poesia sarebbe per sua stessa natura portatrice di vita e di morte.

Nei versi successivi all'esposizione di questo mito, Hölderlin enuncia un concetto centrale per l'universo zanzottiano. Egli spiega che l'unico modo che il poeta ha per non restare incenerito dal fulmine, e per poter altresì afferrare il fuoco divino e serbarlo dentro di sé per porgerlo alla comunità sotto forma di canto, è quello di mantenere il cuore puro e le mani innocenti come quelle dei fanciulli. Solo in questo modo il poeta può conservare saldo il cuore di fronte alla visione dei celesti; solo così potrà farsi interprete dei loro segni, anche a servizio della comunità. È questo un insegnamento recepito in maniera profonda da Zanzotto, secondo cui solo attraverso gli occhi, le mani e la parola del fanciullo è possibile salvare la poesia dalla deriva della storia. Per questo, il rapporto tra l'io e la natura in DP vuole essere ingenuo. Diversamente da quanto accadrà nelle fasi successive della sua produzione, in questa fase vi è un tentativo di rimozione dei segni e dei traumi della storia, per cercare riparo nella natura e nella letteratura: qui le citazioni hölderliniane rispondono a questa esigenza e come tali sono da interpretare.

La metafora dell'ispirazione poetica come fuoco divino ricorre anche in un'altra celebre poesia di Hölderlin, *Dichterberuf*, che costituirà per Zanzotto un autentico repertorio di immagini[240]. Non è del resto casuale che la prima parola della prima sezione della prima raccolta poetica di Zanzotto sia proprio *arse*, un termine che richiama immediatamente la sfera semantica del fuoco, del bruciare, e che sottolinea la centralità di questo concetto nella poetica zanzottiana. 'Ardere' è il primo verbo che Zanzotto associa alla poesia; il fatto che sia retto da «il motore» è emblematico di ciò che egli vorrà descrivere e raccontare: il motore è sinonimo della modernità, la silloge ci parla della situazione della poesia nella modernità. La prima cosa che fa il motore nella poesia, ardendo, è atterrire i «fanciulli»: il progresso spaventa, anzi addirittura atterrisce, quella parte del poeta che vuole essere in comunione armonica con il

[240] In riferimento a *Arse il motore*, si consideri soprattutto la sesta strofe di *Dichterberuf*, il cui si descrive la discesa del Genio poetico come 'fulmine' che fa tremare le membra, in TL, pp. 254-255.

paesaggio, lontano dai dissidi delle azioni umane. La modernità selvaggia «trema» però di fronte all'«agonia del fiume verso i moli ed i mari», altra metafora (a mio avviso di ascendenza hölderliniana) che descrive la Poesia come anelito all'assoluto. Ciò che questa strofe tematizza è, da un lato, il percorso verso il basso della modernità, e dall'altro, la resistenza opposta a questa caduta da parte della poesia, che con la sua pienezza, ovvero con la sua forza di fiume in piena, riesce ancora a contrastare e restaurare il vuoto e la mancanza di senso del mondo. Le strofe successive di *Arse il motore* descrivono il viaggio del poeta nel mondo moderno, il suo passare attraverso i «neri tuoni precoci», che sono sì i tuoni della natura, ma rappresentano anche i conflitti, i tuoni della storia (immagini che compaiono anche in *Wie wenn am Feiertage*)[241], la sua lunga attesa, la discesa, il confronto con il freddo e con le ceneri. Il viaggio del poeta a bordo del suo motore lo porta, alla fine, all'incontro con la divinità: uno scontro che lo vede esplodere e ardere nel fuoco divino. La condizione del poeta è simboleggiata da questo viaggio attraverso la solitudine e l'abbandono del mondo, un viaggio in auto che imita il percorso irruento di una cascata e che sfocia in un finale enigmatico: il dono celeste di una poesia al contempo mortifera e rigenerativa. Un simbolo simile ricorre anche nella poesia *Quanto a lungo*, dove si descrive il cuore del poeta come «trafitto dal futuro»[242], colpito e forse infiammato dalla speranza nel futuro donatagli dalla poesia.

Troviamo delle immagini hölderliniane anche nella seconda lirica della raccolta, *Primavera di Santa Augusta*: l'io che si avventura per il mondo «leggero come scheletro»[243] ricorda lo «scheletro errante» dell'incipit di *Der Wanderer*, immagine che Zanzotto riprende anche nella raccolta *Elegia ed altri versi*, in *Storie dell'arsura I*: «Vuoto d'acque, misero scheletro / lungo le case del mio paese»[244]. Stefano Dal Bianco segnala inoltre che il motivo delle bandiere, ripreso in tutto l'arco della poesia di Zanzotto, risente forse di suggestioni da *Hälfte des Lebens*[245], che secondo lui informa anche le strofe II e III della poesia *Serica*[246], soprattutto per quanto concerne l'immagine della terra «pesa di rose». Oltre che *Hälfte des Lebens*, nei versi di *Serica* «la terra ieri diroccata / pesa di rose, esce il sole dal bocciolo di neve» riconosco un

[241] TL, p. 752, v. 39 «Wettern, die in der Luft, und andern». Si veda anche SZONDI, cit., p. 294.
[242] PPS, p. 45.
[243] Ivi, p. 42, v. 3.
[244] Ivi, p. 114.
[245] DAL BIANCO, *Profili dei libri…*, cit., p. 1407.
[246] PPS, p. 51.

passo di *Heimkunft. An die Verwandten [Ritorno a casa. Ai parenti]* , che evoca proprio l'immagine della neve che brilla piena di rose: «Ruhig glänzen indeß die silbernen Höhen darüber, / Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee»[247].

Dopo la rassegna di paesaggi disorientanti della sezione *Atollo*, le cui ultime poesie erano invernali, l'io approda nella seconda sezione della raccolta, *Sponda al sole*, a una riva soleggiata e sicura, che offre conforto e protezione. Questo avviene proprio sotto l'egida di Hölderlin: non solo il titolo deriva con ogni probabilità, come già segnalato, dalla traduzione di Errante «O care sponde, ch'educaste un tempo / i miei passi di bimbo»[248] e dal verso di *Heimkunft* «Warm ist das Ufer hier»[249], ma, come è già stato osservato, un verso della poesia *Die Heimat* viene anche citato in esergo. A questo proposito è interessante notare che, tra il materiale relativo a DP conservato a Pavia nel *Fondo Zanzotto*, si trova un foglio dattiloscritto con aggiunte manoscritte (inchiostro rosso) che rappresenta il frontespizio della sezione e documenta le varie fasi della scelta del suo titolo. In alto, al centro del foglio compare, in maiuscolo, il titolo «Arcadia», poi espunto e sostituito dal sintagma «Servire il sole». Nella parte subito sottostante, Zanzotto annota a penna «La grande règle: ce qui est digne d'être aimé contre ce qui s'anéantit. Éluard»[250]. Subito sotto compare poi la scritta «Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst…stillt ihr der Liebe Leiden. Hölderlin», laddove il primo verso (Éluard) risulta poi depennato. Nella porzione immediatamente sottostante del foglio, compare infine il titolo «Sponda al sole», seguito dalla citazione «Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst», ovvero quella che sarebbe diventata la redazione definitiva della prima pagina della seconda sezione di DP. Il fatto che la citazione di Éluard venga poi spostata in epigrafe a *Vocativo*, e che in questa sezione venga invece scelto di citare Hölderlin, testimonia una certa continuità tra DP e V per quanto concerne l'atteggiamento dell'io, in contemplazione e in invocazione nei confronti del paesaggio. La scelta di *Arcadia* come titolo iniziale, poi sostituito con *Sponda al sole*, depone a favore della interpretazione di questa sezione come rappresentazione di un momento di armoniosa convivenza tra l'uomo e la natura. Di conseguenza, appare chiaro come Hölderlin in questa fase sia piuttosto idealizzato (e talvolta semplificato) come emblema di una

[247] TL, p. 238-239, v. 20: «In pace risplendono intanto le cime argentate, / In alto la neve lucente è già piena di rose».
[248] ERRANTE, *op.cit.*, p. 167.
[249] Rilievo di Giovanna Cordibella in IDEM, *L'hölderlinismo di Zanzotto…*, Parte I, cit., p. 405.
[250] La citazione da Éluard non comparirà in esergo a *Sponda al Sole* in DP, bensì verrà spostata in epigrafe a *Vocativo.*

poesia che esprime un rapporto pacificato con il paesaggio e dell'atteggiamento panico dell'Io di fronte alla natura. Hölderlin funge palesemente da modello per il primo testo della seconda sezione, *Nel mio paese*, che descrive il ritorno dell'io al paese natale dopo quello che si suppone essere stato un periodo di peregrinazioni.[251]

Leggeri ormai sono i sogni
da tutti amato
con essi io sto nel mio paese,
mi sento goloso di zucchero;
al di là della piazza e della salvia rossa
si ripara la pioggia
si sciolgono i rumori
ed il ridevole cordoglio
per cui temesti con tanta fantasia
questo errore del giorno
e il suo nero d'innocuo serpente

Del mio ritorno scintillano i vetri
ed i pomi di casa mia,
le colline sono per prime
al traguardo madido dei cieli,
tutta l'acqua d'oro è nel secchio
tutta la sabbia nel cortile
e fanno rime con le colline

Di porta in porta si grida all'amore
nella dolce devastazione
e il sole limpido sta chino
su un'altra pagina del vento.[252]

Come sottolinea Giovanna Cordibella, l'incipit della poesia rivela un'affinità con i versi di *Rükkehr in die Heimath [Ritorno al paese natale]* « "E [tu, paese natale], ammonisci nei sogni, quando erra / e vaga lontano chi non ti è fedele"[253]: la lontananza dalla Heimat viene associata a sogni tormentosi, mentre il ritorno è connotato da sogni

[251] Lo spunto è palesemente autobiografico, dato che la stesura di questa poesia avvenne nel 1947, mentre Zanzotto rientrava dalla Svizzera. Cfr. DAL BIANCO, *Profili…*, cit., in PPS, p. 1414.
[252] PPS, p. 77.
[253] TL, p. 209, vv.15-16.

leggeri»[254]. Ma le riprese testuali non terminano qui. La situazione descritta rievoca infatti molte poesie hölderliniane: oltre a *Die Heimat* e *Rükkehr in die Heimath*, riecheggia la descrizione del ritorno del viandante accolto dalle colline e da una rigogliosa natura in festa nella già citata *Der Wanderer* e in *Stutgard.* Il verso «del mio ritorno scintillano i vetri / ed i pomi di casa mia»[255] mi appare una ripresa dei versi hölderliniani «und das Licht golden die Fenster umspielt / Dort empfängt mich das Haus und des Gartens heimliches Dunkel» [«La luce lambisce le finestre con l'oro / Là mi accoglie la casa e l'ombra familiare del giardino» [256]] di *Der Wanderer* e «Voll ist die Luft von Fröhlichen jezt» [«è piena l'aria della loro allegria»[257]] di *Herbstfeier [Festa d'autunno]*. La strofe «Di porta in porta si grida all'amore / nella dolce devastazione / e il sole limpido sta chino / su un'altra pagina del vento» fa risuonare nella mia mente il verso hölderliniano «Von Dorfe zu Dorf jauchzt es, von Tage zu Tag» [«Di borgo in borgo il grido risuona, di giorno in giorno »][258]. Come osserva inoltre Giuliana Nuvoli, nella poesia *Nel mio paese* il riferimento a *Die Heimat* è avvertibile anche a livello fonico e lessicale: l'incipit «Froh kehrt der Schiffer heim»[259] ritorna secondo lei nel verso «del mio ritorno scintillano i vetri», laddove a un'identità semantica tra *ritorna* (*kehrt)* e *ritorno*, si associa anche la contaminazione fonica tra *schiffer…stillen* che riecheggia in *scintillano* e *vetri* che richiama *Strom*[260]. Il verso finale «su un'altra pagina del vento» introduce il *topos* della natura come libro, ricorrente in altre poesie della raccolta[261], tema assai diffuso nella cultura europea e senz'altro comune anche alla concezione hölderliniana della natura così come emerge, ad esempio, nella poesia *Griechenland*[262].

Vi sono inoltre alcune associazioni tra coppie di elementi già istituite da Hölderlin: quella tra infanzia e grappolo d'uva della poesia *Declivio su Lorna* «infanzia raccolta acino ad acino»[263], che ricorda i versi di Hölderlin «Und schon blickt wohlbekannt / Zum Vater Helios auf / Der Knab' und wählt die süßen / Beere versuchend / Zu Amme

---

[254] GIOVANNA CORDIBELLA, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni"*, «Poetiche. Rivista di letteratura», Parte II in f.1 (2004), pp. 47-69: p. 49.
[255] PPS, p. 77.
[256] TL, vv. 66-67, pp. 222-223.
[257] TL, v.7, pp. 304-305.
[258] TL, v. 16, pp. 960- 961.
[259] TL, p. 302.
[260] NUVOLI, *op. cit*., pp. 28-31.
[261] CORDIBELLA, *L'hölderlinismo di Zanzotto…*, Parte I, cit., p. 408.
[262] TL, pp. 1172-1173.
[263] PPS, p. 86.

die heilige Rebe» [«E già guarda, al padre Elio amico / Il pargolo e gustando / i dolci chicchi / Sceglie come balia l'uva sacra»][264]; quella tra il pargolo e il linguaggio della natura in *Lorna* «Uccelli che parlate il mio dialetto»[265] che ricorda i già citati versi, fondamentali per Zanzotto, di *Da ich ein Knabe war*…, e infine l'associazione tra il motivo del fico e quello del mulino[266], presente nella lirica *Con dolce curiosità* come nell'hölderlianiano *Andenken [Rimembranza]*[267].

La presente analisi mette in luce il fatto che, in questa fase della produzione poetica di Zanzotto, la citazione risponde in primo luogo a un impulso identificativo. Egli sembra trovare in Hölderlin (e nella propria interpretazione di Hölderlin) quel repertorio di immagini, valori e opposizioni assiologiche che nutrono la sua poesia e che egli svilupperà in seguito con esiti del tutto personali. Hölderlin in questi versi è al contempo punto di partenza e d'arrivo, orizzonte sublime a cui deve tendere la poesia, rifugio e ispirazione. Per il Zanzotto di *Dietro il Paesaggio*, egli è un moderno Virgilio: autore reale sulle cui pagine si è formato e accompagnatore ideale attraverso un percorso esistenziale e letterario.

3.3 Hölderlinfobia: Elegia ed altri versi *e* Vocativo

Si sceglie ora di trattare queste due raccolte, pubblicate rispettivamente nel 1954 e nel 1957, in una sezione unica, non perché non meritino un'attenzione e un'analisi disgiunta, ma perché la stesura di *Elegia* è contemporanea a quella della maggior parte delle poesie di *Vocativo*, e pertanto sono comuni le costanti che guidano l'indagine delle presenze hölderliniane e le riflessioni che ne stanno alla base. Si tratta di due momenti della produzione di Zanzotto in cui la figura di Hölderlin sembra eclissarsi: è arduo dunque identificarne delle presenze a livello testuale e citazionale. Dopo una fase di idealizzazione della poesia hölderliniana, Zanzotto diventa gradualmente consapevole dei pericoli connessi all'identificazione con il poeta di Lauffen. Egli menziona questo aspetto nel suo scritto *Con Hölderlin, una leggenda*:

---

[264] *Der Mensch* (*L'uomo)*, vv. 15- 19, pp. 672-673.
[265] PPS, p. 89.
[266] CORDIBELLA, *L'hölderlinismo di Zanzotto..*, Parte I, cit., p. 411.
[267] TL, vv.15-16, pp. 342-343: «Der Ulmwald, über die Mühl' / Im Hofe aber wächset ein Feigenbaum» : «Le ampie cime, sul mulino, / Ma nel cortile cresce un albero di fichi».

Dopo i trent'anni ebbi una crisi nervosa violentissima, in cui rientravano ragioni affettive. Tra il suicidio di Pavese e la sempre cara persona di Hölderlin scattava in me nella fobia e nel panico il fatato suono di *Metà della vita*, che sentii mio, personale, fino quasi a sviluppare – come mi disse uno psicoanalista – una specie di Hölderlinfobia impropria.[268]

In seguito alla stesura dei testi di *Dietro il paesaggio*, che segnano l'ingresso di Zanzotto nell'universo della Poesia (un approdo che - come è stato sottolineato - avviene proprio sotto il virgiliato di Hölderlin), lo scrittore, allora ventinovenne, entra in un periodo di acuta depressione. Per due anni, dal 1950 al 1952, sembra addirittura voler smettere di comporre versi. Si riavvicinerà poi alla scrittura, rielaborando le proprie paure in testi che recano indirettamente testimonianza del suo vissuto: delle delusioni amorose (senza tuttavia mai cedere al sentimentalismo), delle ossessioni, della nevrosi e della crisi che investe in tutta la sua complessità l'Io e il suo rapporto con il mondo. L'indagine della presenza di Hölderlin non potrà limitarsi qui a una constatazione dell'assenza di citazioni esplicite, ma dovrà motivarla anche attraverso le tracce nascoste nel vissuto dell'autore. «Non dobbiamo mai dimenticare», afferma Zanzotto in una intervista del 1997,

che la vita e il corpo sono dei testi che portano una scrittura persino nei tratti del viso degli autori; sono scritture continue anche a livello fisico. Senza entrare nella fisiognomica, nei miti settecenteschi di Lavater e compagnia, c'è veramente una storia che è *testo* all'interno del *corpo* stesso della persona, e quindi la scrittura in un certo senso deve essere vista come compartecipe di questo *quid* in continua evoluzione. Anche per questi motivi io non ho mai visto la possibilità di una vera distinzione e separazione tra soma e psiche, anche per quanto riguarda i metodi da applicare nella critica (non solo letteraria).[269]

A una domanda della intervistatrice riguardo al silenzio critico sui suoi numi tutelari in ambito poetico, Dante e Hölderlin, Zanzotto replica di conseguenza[270]:

Questo silenzio non è affatto casuale, perché si trattava di fare ad un certo punto una autoanalisi. Bisognava che io ripercorressi il mio cammino poetico e per fare questo bisognava che io avessi superato certe fasi dell'elaborazione dei miei testi poetici.[…] Inoltre c'è una costante legata alla mia storia

[268] CHL, p. XXI.
[269] *Diverse linee d'ascesa al monte*, cit., p. 53.
[270] Sono consapevole della necessità di tenere sempre distinti il piano della realtà dei fatti e quello del ricordo nei racconti di Zanzotto. Nondimeno, questi racconti costituiscono delle non trascurabili chiavi d'accesso ai suoi testi e al suo rapporto con la letteratura.

personale, ai momenti in cui mi trovavo molto ottenebrato interiormente: la terribile storia di Hölderlin aveva proiettato in me una specie di ombra che da una parte mi portava ad una identificazione, dall'altra a una repulsione, quasi che una circolazione all'interno di quei territori psichici fosse pericolosa.[271]

Come mette in luce Giuliano Gramigna nella sua nota introduttiva alla prima edizione di *Elegia ed altri versi* presso le «Edizioni della meridiana», in questa raccolta ritornano i temi cari a Zanzotto (le acque, le nevi, i prati, l'azzurro del Nord, le piogge) ma in maniera più parsimoniosa e solo in quanto mezzo d'interpretazione della propria esistenza umana[272]. Dal Bianco precisa a questo proposito che «l'atteggiamento panico, e ancora tutto sommato entusiastico, che prevedeva l'immedesimazione con il paesaggio è scomparso ("sopita la fede oscura / ch'ebbi in tutta l'apertura del mondo / in tutti i nodi avventurosi / d'alberi crete e venti"), e cede il passo alla centralità del canzoniere sull'amore perduto e all'elegia della memoria, che sono le novità tematiche più significative della raccolta»[273].

La cifra esistenziale ed espressiva secondo cui interpretare *Elegia ed altri versi* sembra essere proprio la perdita: la crisi della capacità dell'Io di entrare in un rapporto di condivisione e fusione con il paesaggio e l'affidamento esasperato alla convenzione letteraria in quanto baluardo e rifugio dalla realtà. Non a caso, il componimento dal quale questa raccolta prende il nome s'intitola proprio *Elegia*[274], il genere poetico che per eccellenza celebra la dimensione della perdita. Si tratta di un genere che Zanzotto associa spontaneamente anche a Hölderlin: nonostante egli non potesse conoscere l'*Elegia* di Hölderlin (testo che legge nella sua rielaborazione successiva, con il titolo di *Menons Klagen um Diotima*[275]), Zanzotto intitolerà proprio *Elegia in petèl* il componimento sul poeta svevo[276] nella raccolta *La Beltà*. Dal punto di vista contenutistico, l'elegia si caratterizza per l'esposizione di sentimenti misti; accanto al dolore per la perdita di una persona o di una situazione, o alla malinconia per un perduto stato d'armonia, in essa traluce anche un sentimento di piacere scaturito dal ricordo

[271] Ivi, pp. 54-55.
[272] La nota introduttiva di Giuliano Gramigna è citata per esteso da Stefano Dal Bianco nel suo commento alla raccolta: Cfr. *Profili…*, cit., in PPS, p. 1426.
[273] PPS, p. 1428.
[274] Cfr. *Elegia*, l'ultimo componimento della raccolta, in PPS, pp. 126-128.
[275] Per le dinamiche genetiche di questa poesia si confronti il commento di Reitani in TL, pp. 1421-1431.
[276] Cfr. § 3.5, pp. 157-160.

dell'armonia esperita oppure dal vagheggiamento di una situazione raggiungibile nel futuro.[277]

In questa fase si esprime ancora, attraverso toni nostalgici, una sorta di «resistenza titanica dell'io»[278] contro l'irrompere della storia, di riluttanza al confronto con la realtà mondana. Anche se, come osserva Stefano Agosti, rispetto a DP qui il paesaggio è certamente destituito «dai suoi caratteri protettivi di sacralità»[279], l'Io lirico si rispecchia ancora nella natura, trovando nel paesaggio il correlativo oggettivo della sua crisi: l'inaridimento interiore del soggetto viene descritto in *Storie dell'arsura*[280] proprio attraverso la metafora dell'arsura, della siccità che, alla lunga, ha portato il soggetto all'incapacità di avvertire persino lo stimolo della sete, e la nevrosi viene definita «mia morte»[281] in *Ore calanti.* La morte affettiva del soggetto si rispecchia nella descrizione della morte della natura invernale nelle prime due strofe di *Elegia*[282]:

Pullula invano la sera di dolente
verde e di tardi monti,
la tua terra si vela di amori profondi,
fiumi e vallate divengono memoria;
sta la mia sorte con te, con la tua
che già di grigie note punge i capelli stanchi,
e fervono i pianeti dal calore d'arancio
oltre mozze rovine pei cieli invernali,
celebra il vuoto dei cortili scoperti
le ardue nozze delle colonne e dei colli.
Questo è il talamo tuo che precorre la selva
quello è il vitreo giaciglio della brina,
e Vespero, natura umana,
e una stella di pace e di volontà buona
tocca i primi terrori, soggiace
alla fosca vigilia che in sé già ci distrae.

Tu stai, né più cura hai dell'umile
palpito ovino che ha la tua strada

[277] Una trattazione analitica di questo tema sarà data nel § 4.1 *Sulla dimensione elegiaca della poesia hölderliniana e zanzottiana.*
[278] DAL BIANCO, *Profili ...,* cit., in PPS, p. 1460.
[279] STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, pp. IX-XLIX: p. XIII.
[280] PPS, pp. 114-115.
[281] Ivi, pp. 116-120.
[282] Ivi, pp. 126-128.

se da notte a notte la guardi languire,
la tua nuca non cura
me e l'oriente ove vibra
l'illusorio vigore del frumento;
le tue spalle cui preme l'oblìo
la tua mente che infrange altra legge
già da tanto giacquero, e trema e s'abbassa
l'oro natalizio della stella
di Vespero tra i capelli
tuoi che nota furtiva la morte.

La nevrosi causa nel soggetto poetante una frattura interna che trova proprio nell'elegia il genere più adatto alla sua rappresentazione. Ciò si esemplifica anche a livello retorico, attraverso una serie di immagini ossimoriche che recano testimonianza sia di una scissione interiore, sia della tensione verso una ricomposizione delle lacerazioni e la speranza nel ritrovamento di una dimensione autentica: le nozze paniche «delle colonne e dei colli» si caratterizzano come «ardue», ma non sono impossibili. La sera pullula ancora di verde, anche se il pullulare è «invano», e «dolente» il verde. Nel suo terrore primitivo e in preda alle sue «fisime»[283], l'io riesce ancora ad avvertire la speranza in una pacificazione con l'amata e col mondo: «e una stella di pace e di volontà buona / tocca i primi terrori». Nella seconda strofe l'io lirico si rivolge a un tu, probabilmente la persona amata, che non è più capace di entrare in comunione e in comunicazione con lui e ha dimenticato le antiche promesse («le tue spalle cui preme l'oblio / la tua mente che infrange altra legge»). Nella strofe successiva si elencano le cose che il tu ha dimenticato (e che non può più 'dire'), ma in questa rievocazione traspare la gioia per quei momenti vissuti, gioia che è componente essenziale del sentimento della nostalgia:

Non puoi dirmi la ruvida pioggia
che di sé ci stordiva
e che improvvisi spazi e primavere
ci rovesciò vive negli occhi,
non puoi dirmi la grandine fresca
che in fuga volò dalla nube
a pettinare paesi frettolosi,
né l'erba grande nei giardini

[283] Cfr. PPS, *Esperimento*, v. 22, p. 143 e *Caso Vocativo*, v. 19, p. 145 .

né i grandi pomi dell'agosto,
nulla puoi dirmi nulla so nulla vedo;
ma di quel cibo ora il seme perduto
lungo cieche ansie notturne ricerco
nel campo dissestato e le ore vanno e nera
sarà più l'alba che i grumi dei monti,
l'alba nera con acide palpebre
ci secernerà nella valle del mondo.

Nelle sue cieche ansie notturne, nel suo terrore, l'io lirico è ancora desideroso di cercare e ritrovare il seme perduto di quel «cibo», di quell'amore che ha a lungo nutrito la sua anima. Questo coesistere di sentimenti dissonanti (o misti) caratterizza anche la raccolta *Vocativo*, come leggiamo per esempio in *Colle di Giano II*: «amaramente accanto / mi lascio la vita e in un dolore affondo / chiaro e senza domani. / A nessuno dirò che il mio fuoco / in eterno durerà», «O vita irraggiungibile o remota / passione che edifica il nulla»[284]. In *Da un'altezza nuova* l'io poetico si caratterizza come «Un senso che non muove ad un'immagine / un colore disgiunto da un'idea / un'ansia senza testimoni / o una pace perfetta ma precaria» e come «io trasceso in un feroce colloquente vuoto»[285]. Quella che subito si delinea attraverso chiasmi, antitesi e ossimori è l'immagine di un soggetto disorientato all'interno di un universo altamente contraddittorio, che culmina nella definizione di «ricchissimo nihil»[286]. In *Prima del sole* assistiamo all'evocazione e insieme invocazione dello «Stupore che in sé e nelle cose / dolorando, godendo s'instaura»[287]. Le figure ossimoriche vengono inserite all'interno di costruzioni chiastiche nel componimento intitolato *Idea*[288]: «tutto, oscuro, trionfa e si prostra», «corrotto e assoluto», «esanime il palpito», «agra e vivida», «tutto è ricco e perduto / morto e insorgente»[289]. Si tratta, in fondo, delle tonalità composite che ritroviamo proprio nella elegia hölderliniana *I lamenti di Menone per Diotima*, dove l'io lirico, accanto al compianto per l'amata, ricorda anche l'intima gioia esperita nei momenti di amore, aprendosi così a una prospettiva di speranza.

[284] PPS, p. 179.
[285] Ivi, p. 171.
[286] Ivi, p. 170.
[287] Ivi, p. 181.
[288] L'osservazione è di Stefano dal Bianco, cfr. *Profili…*, in PPS, p. 1449.
[289] *Idea*, in PPS, p. 161.

Rispetto ai testi di *Elegia*, quelli di *Vocativo* si caratterizzano per una più spiccata tendenza al colloquio[290], all'appello, all'invocazione. Pier Vincenzo Mengaldo osserva come in questa raccolta si assista «all'irruzione fuori dal suo bozzolo di un io fortemente problematizzato» e giustifica in questo modo la «prevalenza di figure grammaticali legate all'ego e al suo appello-urto al mondo»[291]. Per tornare alla ricerca di tracce hölderliniane, considero fondamentale l'auto-commento di Zanzotto alla sua raccolta, che compare tra le sue carte in un dattiloscritto[292] intitolato *Per il risvolto di copertina* ed è effettivamente apparso, con variazioni minime, nel risvolto di copertina della prima edizione di *Vocativo* nel 1957:

anche qui la tentazione della poesia continua, di tutto dubitosa ma non delle sue ragioni. Sarà questo, per ora, un discorso che si svolge "come se"; e la persona, in tutti i suoi sviluppi, o nelle vicende del suo esistere, non potrà documentarvisi meglio che per accadimento, né oltre la sua miseria di fatto grammaticale. La stessa tensione al colloquio, che oggi si avverte violenta (in questo caso il movimento, da una "terra" e da "esseri" appena constatati, almeno verso la domanda e l'invocazione), non oserà chiamarsi più che "interrogativo" o "vocativo", anche se con la coscienza della contraddittorietà di tale autodefinizione e con la speranza ineliminabile di superarla. Com'è ovvio, vera storia non può darsi in una situazione del genere: ma questa assenza equivale forse a una presenza; è in fondo, condizione e inizio di una attesa più alta.

Questa spiegazione chiarisce da un lato la prospettiva interpretativa secondo cui leggere le due raccolte, e dall'altro carica di significato l''assenza' di citazioni esplicite di Hölderlin in questi libri. Come abbiamo sottolineato, le immagini di inaridimento e di morte di *Elegia* evocano la nostalgia per la pienezza esperita nel rapporto panico dell'Io con la natura in una fase precedente la crisi e descrivono una situazione di vuoto decretata dalla scomparsa degli dèi dal mondo[293]. Tuttavia questa scomparsa (o la loro assenza) non è valutata e affrontata in una prospettiva nichilista: come testimoniano i già citati versi di *Colle di Giano*, la passione e la nostalgia del soggetto per quella pienezza esperita e ormai remota sono ciò che gli consente di edificare il nulla. La mancanza si configura dunque come presupposto per quello che sarà il gesto di

[290] Questo è anche il titolo di una poesia, cfr. PPS, p. 155.
[291] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 871.
[292] Fascicolo 248 della cartella 2 relativa a *Vocativo* conservata presso il *Fondo Zanzotto* del *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* (abbreviato CM) dell'Università di Pavia.
[293] «la folla di piccoli dèi di cui parlava Hölderlin e che impregnava il paesaggio di significato è sparita», in ALLEN, *op. cit.*, p. 109.

invocazione da parte dell'Io, quindi, di fatto, il presupposto per l'inizio dell'attesa del ritorno degli dèi nel mondo. Artefice di questo gesto è proprio il poeta, che si vuole fare hölderlinianamente intermediario tra la sfera dell'umano e quella del divino, come si vedrà a proposito della raccolta *IX Ecloghe*.

Differentemente da DP, dove il rapporto tra l'io e il mondo riusciva a essere armonico e ingenuo quando escludeva la storia e le vicende umane, con il terrore e il timore che esse esercitavano, ora il poeta viene minacciato dall'irrompere dalla storia (personale e collettiva), dalla perdita, dalle frustrazioni, esperisce il vuoto che ne deriva, inizia a dubitare perfino delle parole e – per colmare questo assoluto vuoto di significati – si pone in posizione di ascolto, di invocazione, di attesa. Una nota di speranza è espressa, ad esempio, nella poesia *Nuovi Autunni*:

Al di là dei pensieri distrutti
dall'instabile acerbo me stesso
conoscerò il rigoglio delle cose
che s'irradiano dalla mia mano:

dello scoiattolo gli stratagemmi
o l'arguto manto del bosco
o la nota rosa del cielo
nel cui riflesso tu bionda a me torni?

L'aria immagine tua pungerà il nudo cuore
e la lingua rimossa dall'essere muta.
Di me, sensi e membra saranno
una melodia disposta dal sole.[294]

Stefano Agosti commenta che «il compito di attestazione di presenza e resistenza alla nullificazione»[295] è qui attribuito proprio al morfema della vocatività, la particella 'o'. Siffatto gesto di invocazione non è certo privo di modelli nella lirica europea, ma non mi pare azzardato affermare che per Zanzotto l'archetipo di questo atteggiamento sia proprio Hölderlin[296]. L'assenza esplicita del poeta svevo da questi testi è dunque

[294] PPS, p. 153.
[295] AGOSTI, *op. cit.*, p. XII.
[296] Siamo di fronte a un esempio del tipico meccanismo zanzottiano di 'fusione delle fonti' ben descritto da Stefano Dal Bianco: «Uno dei problemi nel leggere Zanzotto è il persistente nazionalismo della nostra formazione letteraria. A ciò si aggiunga che la "fonte", letteraria o meno, così come l'occasione stessa di

sintomatica della sua fin troppo viva presenza nella mente dell'autore; del resto, per designare il suo tracollo psichico di quel periodo, il suo avvertire il pericolo di una disgregazione della lingua, della memoria e della poesia, Zanzotto utilizza il termine 'ottenebramento'[297], che appare proprio una reminiscenza del titolo *Zeit der Umnachtung* sotto cui risultavano raggruppati gli ultimi componimenti di Hölderlin nella raccolta di Vesper.[298]

Non privi di punti di tangenza con Hölderlin sono inoltre i due testi poetici che riassumono, a mio avviso, il percorso fatto da Zanzotto[299] negli anni Cinquanta: *Dal Cielo* e *Là nel cielo, là nel terrore*[300]. Nonostante il fatto che la seconda poesia compaia nell'appendice del 1981 e che quindi in *Vocativo* i due testi siano presentati a distanza (tra il primo e il secondo ci sono sei poesie), a un'attenta lettura essi mi appaiono geneticamente contigui, come se Zanzotto avesse voluto rappresentare le diverse fasi di un percorso interiore. In effetti, dall'esame delle carte presenti presso il fondo Zanzotto si evince che il primo testo fu composto «domenica 19 dicembre 1953», quindi esattamente all'altezza dell'elaborazione dei testi poi confluiti nell'appendice. Questa contiguità è confermata anche dall'esistenza di un fascicolo manoscritto (ff. 241) dove compare dapprima la poesia *Dal cielo* (manoscritta con numerosi interventi autografi) e, subito dopo, una poesia intitolata provvisoriamente *Dissi ieri "dal cielo"* (titolo poi espunto), e seguita da una prima stesura della poesia pubblicata in un secondo momento con il titolo definitivo di *Là nel cielo, là nel terrore*. Una loro attenta lettura ci aiuterà quindi a comprendere questo percorso e a interpretare le fasi successive nella produzione del solighese, in cui si assisterà a una progressiva crisi del soggetto sia rispetto alla tradizione letteraria, sia rispetto alla lingua in quanto sistema di segni che veicolano significati.

Dal Cielo

---

molte poesie e di singole figurazioni, in Zanzotto è di norma data per scontata (anche se peregrina), mentre l'autore si ritiene autorizzato a impostare su di essa una serie tendenzialmente illimitata di sovrasignificazioni e di proliferazioni figurali» (cfr. STEFANO DAL BIANCO, *Confessioni di un curatore*, in *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Vecchiarelli, 2001, «Quaderni del laboratorio di scrittura e di lettura dell'Università di Roma "Tor Vergata"», 2, pp. 55-62: p. 59).

[297] *Diverse linee d'ascesa al monte*, cit., p. 55.

[298] VESPER, *op. cit.*, p. 413.

[299] In questo caso si può individuare senz'altro una sovrapposizione tra poeta e Io lirico.

[300] Questa seconda poesia compare in un'*Appendice* alla raccolta nel 1981, ma risale agli anni 1953-55, come gli altri testi dell'appendice.

Se in te mi esprime il risveglio
se io tutto
avvampo e sono mente,
io tuo seno, realtà:
brevi figure tra cui svolse
il suo debole senso la mia vita,
lieto e aspro rifugio
che l'alba senza affanni e il sole
già sommuove di pura meraviglia,
ecco il dono e l'azzurro
usciti in forza dalla morte,
ecco supero il corpo
mio impoverito e il respiro,
e tutto da te riconosco,
cielo, felicità di fibre miti
di felci e brine,
conclusiva diafana ebrietà,
intransigente e fulgida
causa che stai nel vero.

Dal cielo è questa penombra
dove senza termine è la fede
anche dell'insetto che procede
dalla foglia invernale alla stella
che ardendo gocciò nella valle,
dal cielo è questo scrigno di paesi
dormenti tra le presenze oscure
e feconde dei monti,
dal cielo è l'ordine tenace e leggero
delle viti sui colli
dov'io tacqui e sorrisi,
e dal cielo è la strada
che già mi balza dalle mani
verso il lavoro e la ventura
mentre turge la fiamma dentro il vetro
e di tintinni brulicano i boschi.

Da te azzurra remota corona,
assedio e sostegno,
è la mia noncuranza

ed il grido onde volgo
le ormai facili spalle,
da te s'irradia la mia pace
al di là delle ortiche
insonni, dei bronchi in agguato,
e se m'adagio e ascolto
il sussurro di sagra che fa nostro l'inverno
se porgo orecchio alla lusinga
bisbigliata dai gerani
già oltre il ghiaccio di gennaio,
dal cielo io dico ogni mio moto
ogni verde d'atti scintillanti
ogni luce d'atti incerti e immaturi
per pienezza d'amore,
e in amore già accolte le colline
io sempre rinascendo
insieme riconduco al cielo.

Mani, lingua, respiro,
dal cielo è questo mio conoscervi,
dal cielo vita immemore
ti componi al tuo sguardo e il tuo sguardo
dal cielo si compone.
E in volto di mattino si riannuncia
a sé quanto da sé fu oppresso:
vedere, udire, ancora
a me nuovi ritornano?
E questo io posso donde
la faglia senza fondo mi divelse
e, fatto sangue, nelle congiunture
nuove che il mondo affermano,
viventi sensi, muovere a me stesso?
Riproposte realtà
qui dal vuoto che smuore
vi attendo perché io sia. Dal cielo
è la pietà che il mondo fa consistere.[301]

[301] PPS, pp. 182-184.

Nella celebrazione dell'elemento divino come principio e fine di tutto il creato, e insieme come metafora di una dimensione di compiutezza, pienezza e stabilità a cui l'uomo (imperfetto, vuoto ed errabondo) costantemente anela, questa poesia richiama immediatamente alla mente i versi hölderliniani di *An den Aether [All'Etere]*, dove ogni aspetto del mondo vegetale, animale e umano viene ricondotto a una ragione d'essere divina e descritto pertanto nella sua tensione verso l'assoluto:

Treu und freundlich, wie du, erzog der Götter und Menschen
Keiner, o Vater Aether! mich auf; noch ehe die Mutter
In die Arme mich nahm, und ihre Brüste mich tränkten,
Fastest du zärtlich mich an und gossest himmlischen Trank mir,
Mir den heiligen Odem zuerst in den keimenden Busen.

Nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen,
Aber du nährst sie all' mit deinem Nektar, o Vater!
Und es drängt sich und rinnt aus deiner ewigen Fülle
Die beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens.
Darum lieben die Wesen dich auch und ringen und streben
Unaufhörlich hinauf nach dir in freudigem Wachsthum.

Himmlischer! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,
Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Saame die Hülse,
Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade,
Schüttelt der Wald den Schnee, wie ein überlästig Gewand ab.
Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend
Ueber die glänzende Fläche des Stroms, als begehrten auch diese
Aus der Wiege zu dir; auch den edeln Thieren der Erde
Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen,
Die geheime Liebe zu dir sie ergreift, sie hinaufzieht.
Stolz verachtet den Boden das Roß, wie gebogener Stahl strebt
In die Höhe sein Hals, mit der Hufe berührt es den Sand kaum.

Wie zum Scherze, berührt der Fuß der Hirsche den Grashalm,
Hüpft, wie ein Zephyr, über den Bach, der reißend hinabschäumt,
Hin und wieder und schweift, kaum sichtbar durch die Gebüsche.
Aber des Aethers Lieblinge, sie, die glücklichen Vögel,
Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des Vaters!

Raums genug ist für alle. Der Pfad ist keinem bezeichnet,
Und es regen sich frey im Hause die Großen und Kleinen.
Ueber dem Haupte frolocken sie mir und es sehnt sich auch mein Herz
Wunderbar zu ihnen hinauf; wie die freundliche Heimath
Winkt es von oben herab und auf die Gipfel der Alpen
Möcht' ich wandern und rufen von da dem eilenden Adler,
Daß er, wie einst in die Arme des Zeus den seligen Knaben,
Aus der Gefangenschaft in des Aethers Halle mich trage.
Thöricht treiben wir uns umher; wie die irrende Rebe,
Wenn ihr der Stab gebricht, woran zum Himmel sie aufwächst,
Breiten wir über dem Boden uns aus und suchen und wandern
Durch die Zonen der Erd', O Vater Aether! vergebens,
Denn es treibt uns die Lust, in deinen Gärten zu wohnen.
In die Meersfluth werfen wir uns, in den freieren Ebnen
Uns zu sättigen, und es umspielt die unendliche Wooge
Unsern Kiel, es freut sich das Herz an den Kräften des Meergotts.
Dennoch genügt ihm nicht; denn der tiefere Ocean reizt uns
Wo die leichtere Welle sich regt - o wer dort an jene
Goldnen Küsten das wandernde Schiff zu treiben vermöchte!

Aber indeß ich hinauf in die dämmernde Ferne mich sehne,
Wo du fremde Gestad' umfängst mit der bläulichen Woge,
Kömmst du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln,
Vater Aether! und sänftigest selbst das strebende Herz mir,
Und ich lebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde.

All'Etere

Nessuno fra gli Dei e fra gli uomini, padre Etere!
Mi allevò come te, amico e leale; ancor prima che la madre
Mi prendesse tra le braccia e suoi seni mi allattassero,
Con tenerezza mi abbracciasti, instillandomi una celeste bevanda,
Instillando nel mio petto nascente per primo il sacro respiro.

Non di cibo terreno soltanto prosperano le creature,
Ma tu col tuo nettare, padre! tutte le nutri.
E dalla tua eterna dovizia stilla e si spinge
In tutte le cavità della vita l'aura che anima.
Per questo le creature ti amano e lottano e anelano
In lieta crescita verso di te, con ritmo incessante.

Celeste! Non ti cerca la pianta con i suoi occhi,
A te non tende il basso cespuglio le sue timide braccia?
Per trovarti il seme rompe la scorza che lo imprigiona,
Per bagnarsi nella tua onda, nella vita che doni,
Il bosco si scrolla di dosso la neve, come una veste opprimente.
Anche i pesci affiorano e guizzano desiderosi
Sulla superficie splendente del fiume, come se anch'essi
Agognassero a te dalla culla; anche ai nobili animali terrestri
Si invola il passo, quando il desiderio possente,
L'amore segreto di te li coglie, sollevandoli in alto.
Fiero sprezza il suolo il destriero, come acciaio ricurvo
Tende in alto il suo collo, lo zoccolo sfiora appena la sabbia.

Sfiora lo stelo il piede del cervo, quasi per scherzo,
Salta, come uno zefiro, oltre il ruscello che corre schiumando
Da una parta e dall'altra e vaga, quasi invisibile, in mezzo ai cespugli.
Ma i prediletti dall'Etere, loro, gli uccelli felici
Abitano e giocano lieti nella volta eterna del padre!
Spazio abbastanza è per tutti. A nessuno è tracciato un sentiero,
E nella casa si muovono liberi i piccoli e i grandi.
Esultano sul mio capo e anche il cuore desidera
Ascendere a loro, mirabilmente; come dal gentile paese natale,
Scende un cenno dall'alto, e sulle vette delle Alpi
Vorrei andare e da lassù chiamare l'aquila veloce,
Perché, come un tempo tra le braccia di Zeus il beato fanciullo,
Dalla prigione mi tragga, alla volta dell'Etere.
Folli in lungo e in largo giriamo; come la vite che erra
Quando le si spezza il bastone, sul quale al cielo si arrampica,
Ci disperdiamo sul suolo e per le plaghe della terra,
Raminghi, andiamo in cerca, padre Etere! invano,
Giacché a spingerci è la voglia di abitare nei tuoi giardini.
Nei flutti del mare, nelle pianure più libere ci gettiamo
Per saziarci e l'onda infinita giocando lambisce
La nostra chiglia e il cuore gioisce della forza del Dio marino.
Ma ciò non gli basta, poiché il più profondo oceano ci attira
Dove più lieve l'onda si muove – e chi, chi potrebbe
Attraccare l'errante vascello a quella costa dorata!

Ma mentre in alto mi tendo nella lontananza che sfuma,

Dove con l'onda azzurra tu abbracci le rive straniere,
Dalle cime fiorite dell'albero scendi con un mormorio,
Padre Etere! e tu spesso lenisci il mio cuore che anela,
E, come un tempo, con i fiori della terra io vivo contento.[302]

Mentre Hölderlin descrive la *tensione* verso il divino da parte di tutto il mondo immanente (e quindi il cielo come finalità di tutto il creato), Zanzotto si focalizza sulla *provenienza* – quasi per emanazione – di ogni cosa da un universo trascendente, descrivendone l'origine, in un movimento che si fa complementare a quello hölderliniano. Sintomatico è il confronto con i versi di *Là nel cielo, là nel terrore:*

Dissi ieri "dal cielo", ma remota nell'ora
della notte, mutati i contorni
del mondo della casa del quaderno,
s'offuscò la parola, si pente la gola
Dissi ieri "dal cielo"
come rivo di sangue
dalle labbra –
e l'oscuro cemento
senza tregua dappresso mi guarda
Ossessione il tuo nome ho imparato,
dado che contro mi rivolgi
il pochissimo numero
la scena unica
la sillaba
sola
il mio corpo tessuto di enigmi
le membra viluppi di stento
la cellula che figlia
nel silenzio, che scatta
dalla macchina avara
Dissi ieri "dal cielo": sicuro amico,
erede, io
del piccolo campo azzurro;
ma per quale inversione
di decreti oggi
più non afferro il senso

[302] TL, pp. 124-127.

che m'apparve sì chiaro
. . . . . .[303]

Accanto alla fede in un ordine superiore e divino del mondo e nella causalità degli eventi, a una innata capacità di parlare la lingua della Natura come lo *Knabe* hölderliniano («e se m'adagio e ascolto / il sussurro di sagra che fa nostro l'inverno / se porgo orecchio alla lusinga bisbigliata dei gerani»[304]: sono versi che stabiliscono una continuità con DP, e che richiamano il finale del sopra citato *All'Etere*: «con i fiori della terra io vivo contento»[305]), Zanzotto riconosce anche un crescente sentimento di scetticismo, d'incapacità di afferrare il senso di ciò che altrimenti gli sembrava manifesto. *Là nel cielo, là nel terrore*, costituisce in apparenza la ritrattazione delle posizioni espresse in *Dal cielo*, ma la contiguità genetica dei due testi dimostra a mio avviso che essi esprimono due momenti che convivono in un conflitto dialettico dove il secondo elemento minaccia certo il primo, ma non si sostituisce mai completamente a esso. È la rappresentazione poetica di una contraddittorietà di fondo dell'esistenza, della crisi che talvolta rende oscura e inafferrabile la ragione delle cose e che conduce l'io lirico a mettere radicalmente in dubbio le proprie convinzioni e la propria identità. Sarà forse utile sottolineare ancora una volta che il confronto dialettico tra polarità o sentimenti contrastanti non è affatto estraneo allo stesso Hölderlin: un caso emblematico è costituto dalle Odi brevi risalenti al periodo di Francoforte, tra cui, per esempio, *Ehmals und Jezt [Oggi e allora]*:

In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint'ich; jezt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir Sein Ende.[306]

Questa contraddizione porta l'Io zanzottiano a dubitare delle parole, come già si inizia a notare anche a livello stilistico con la concessione di uno spazio sempre maggiore ai trattini, ai punti, agli spazi bianchi (alla maniera dell'ultimo Hölderlin): si tratta dei

[303] PPS, p. 195.
[304] PPS, p. 183.
[305] TL, v. 52, p. 127.
[306] TL, pp. 130-131: «In quei giorni più verdi ero lieto al mattino, / A sera piangevo; ora che sono più vecchio / Apro il giorno nel dubbio, mentre / Sacra e serena si fa per me la sera».

primi accenni della convergenza di «metrica e semantica verso l'afasia»[307]. Come testimoniano anche le poesie *Caso vocativo* e *Idea*, ormai l'unico rapporto possibile tra il soggetto nevrotico e la realtà è quello che Agosti definisce «equilibrio del terrore»[308], che trova corrispondenza proprio nella coeva situazione storica di guerra fredda. Il terrore dell'io, ancora «reo di speranza e d'amore»[309] è proprio quello di vedersi sprofondare nell'afasia[310], o, per dirla con il titolo di una sua poesia, nell'*Impossibilità della parola* di descrivere le cose*:* si tratta di quello che Dal Bianco definisce «rischio di deflagrazione linguistica»[311] il quale, sottolinea Cordibella, «è la chiave interpretativa dell'"hölderlinfobia impropria" sperimentata da Zanzotto»[312].

Se, come si è fatto per le poesie di *Sponda al Sole*, volessimo interpretare i testi alla luce della loro epigrafe, che in questo caso è il verso di Éluard «Ce qui est digne d'être aimé contre ce qui s'anéantit», è chiaro come in tutta la silloge si alternino due impulsi contrapposti che agiscono sull'Io: da una parte, quello di conservare, valorizzare e *ricordare* ciò che è degno di essere amato, ciò che «edifica il nulla», e di farlo soprattutto attraverso una sua *verbalizzazione*, e dall'altra la tentazione di farsi travolgere da ciò che annienta, lasciandosi andare all'*oblio* e all'*afasia*[313]. È in questo momento che il soggetto, nonostante il suo terrore e le sue «fisime», inizia ad aggrapparsi alla lingua poetica «come sua unica possibilità di resistenza»[314]. Per gli stessi motivi che lo costringono a mettere in dubbio l'assolutezza del linguaggio, Zanzotto rivisiterà in seguito anche la tradizione letteraria e i suoi modelli, leggendoli dapprima con una maggiore distanza, per poi interiorizzarli e problematizzarli. Giungiamo così alle *IX Ecloghe*.

---

[307] DAL BIANCO, *Profili…*, cit., in PPS, p. 1459.
[308] AGOSTI, *op. cit.*, XIII.
[309] *Impossibilità della parola*, PPS, p. 176
[310] Si veda anche MENGALDO: «soprattutto è messa in crisi l'assolutezza del linguaggio, insieme "favilla / e traversia…corrotto e assoluto", di cui si postula la morte ("io parlo in questa / lingua che passerà"), toccando già il motivo poi centrale dell'afasia, qui significativamente sincronizzato a quello della "buona gente senza più dialetto")», in *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 872.
[311] DAL BIANCO, *Profili*…, cit., p. 1461.
[312] CORDIBELLA, *L'hölderlinismo di Zanzotto*…, Parte I, cit., p. 414.
[313] Si veda anche l'opposizione teorizzata da Stefano Agosti (che si riferisce soprattutto alla stagione della *Beltà*, ma è applicabile altrove) tra *afasia e verbalizzazione* sul piano del significante, abbinata all'opposizione *dismnesia vs memoria* sul piano del significato: cfr. *Zanzotto o la conquista del dire*, in STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 211-218: p. 214.
[314] DAL BIANCO, *op. cit.*, in PPS, p. 1443.

3.4 Tensione al sublime e distanza ironica: le IX Ecloghe

Come è stato messo in luce nel paragrafo precedente, gli anni Cinquanta furono caratterizzati per Zanzotto da una intensa fase di crisi determinata da fattori sia interiori che esteriori. Tuttavia, nonostante l'irrompere della realtà nella coscienza dell'io incrini – tra delusioni personali e storiche – il suo rapporto con la natura, si è osservato come permanga, nella raccolta *Vocativo*, un desiderio di resistenza al caos. Tra il 1957 e il 1960 Zanzotto compone una nuova raccolta, *IX Ecloghe*, pubblicata nel 1962, che si focalizza attorno a due istanze: la poesia e l'amore, che spesso compaiono unificate e personificate in un'unica entità. Per rifondare la poesia, il soggetto deve prima farla implodere prendendo le distanze da sé stesso, e lo fa, in questa raccolta, attraverso un atteggiamento di autoironia e di ironia nei confronti della tradizione letteraria.[315] Non ritengo casuale il fatto che il libro in cui Zanzotto si interroga maggiormente sul senso della poesia, prendendo spunto dalla tradizione ma al contempo distanziandosene, inizi proprio con un riferimento a Hölderlin. La prima Ecloga s'intitola infatti *I lamenti dei poeti lirici* e si configura come un dialogo tra *a*, istanza che simboleggia il poeta, e *b*, la donna amata, che personifica la poesia, rivelandone l'intrinseco valore erotico.[316]

I lamenti dei poeti lirici
Persone: *a*,*b*
a– Alberi, cespi, erbe, quasi
veri, quasi all'orlo del vero,
dal dominio del monte che la gran luce simula
sempre tornando, scendendo
a incristallirvi
in oniriche antologie:
mite selva un lamento
mite bisbigliate un accorato
ostinato non utile dire.
Significati allungano le dita,

[315] Richiamandosi al genere bucolico virgiliano, Zanzotto struttura questi componimenti su una forte simbologia numerica. Cinque di essi si caratterizzano come un dialogo tra due istanze, *a* e *b*, rispettivamente il *poeta* e la *poesia*. La silloge è scandita internamente da coppie di componimenti: le ecloghe vere e proprie (focalizzate attorno a una riflessione sulla poesia nei suoi diversi aspetti), sono sempre seguite da un componimento più breve, che appare come una sorta di commento. Tra il primo e il secondo gruppo di ecloghe vi è un 'Intermezzo' costituito da sette componimenti.
[316] Cfr. DAL BIANCO, *Profili dei libri…*, in PPS, p. 1461 e LUCIA CONTI BERTINI, *Fosfeni: Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 77.

sensi le antenne filiformi.
Sillabe labbra clausole
unisono con l'ima terra.
Perfettissimo pianto, perfettissimo.
. . . . . .
E tenta di valere, accenna, avvampa
l'altra mano dell'uomo.
Da lei protesa
rugge, accelera il razzo a dipanare
il metallo totale dei cieli.
Per lei fibrilla il silenzio, incellulisce.
Oh aquiloni orientati
più su dell'infanzia, più del punto che brilla,
mano da un fuoco a un altro, mano bisturi.
Mano dove gli strati serpeggiano nel coma,
dove il ventre della terra accampa
profili irriferibili,
funzioni insospettate, osceni segni,
foglie e corpi di sofismi, il libro
che non scrisse, la penna, non illustrò, il colore.
Autopsie, autopsie.
Mano da un fuoco a un altro, mano bisturi.
.. . .
Ma pure, ecco, «le mie labbra non freno»
insinui, selva,
tu molto umiliata,
tu quasi viva, più che viva, quasi viva
– le tue foglie movendo
bagliori come d'insetto nel lago
albuminoso che fu notte fu giorno
occhio in gioia occhio in lutto…
. . . .
Chiedono, implorano, i poeti,
li nutre Lazzaro alla sua mensa,
come cigni biancheggiano.
Invocano l'amata
l'iddio la pia vittima le orme
che s'addentrano al simbolo
(morì quel simbolo, morì).
Nomi hanno, date con interrogativo,

schede, schemi,
cadaveri com'elitre
in oniriche antologie.
Perfettissimo pianto, perfettissimo.
I poeti tra cui
se tu volessi pormi
«cortese donna mia»
sidera feriam vertice.
b– Come per essi, basterà la tua
confessione, immodesta, amorosa,
e quasi vera e più che vera
come il canone detta:
a– «Ma io non sono nulla
nulla più che il tuo fragile annuire.
Chiuso in te vivrò come la goccia
che brilla nella rosa e si disperde
prima che l'ombra dei giardini sfiori,
troppo lunga, la terra».[317]

Il titolo di questa ecloga allude chiaramente alla elegia hölderliniana *I lamenti di Menone per Diotima*, da cui riprende anche l'immagine degli amanti, descritti come cigni sia nel senso del sublime, per evocare un'immagine di trascendenza, sia nella sua deformazione parodica.

Menons Klagen um Diotima
I.
Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer,
Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands;
Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich,
Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,
Ruh' erbittend; so flieht das getroffene Wild in die Wälder,
Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht;
Aber nimmer erquickt sein grünes Lager das Herz ihm,
Jammernd und schlummerlos treibt es der Stachel umher.
Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht hilft,
Und in Wogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst.
Und wie ihm vergebens die Erd' ihr fröhliches Heilkraut

[317] PPS, pp. 202-204.

Reicht, und das gährende Blut keiner der Zephire stillt,
So, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand
Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?

II.

Ja! es frommet auch nicht, ihr Todesgötter! wenn einmal
Ihr ihn haltet, und fest habt den bezwungenen Mann,
Wenn ihr Bösen hinab in die schaurige Nacht ihn genommen,
Dann zu suchen, zu flehn, oder zu zürnen mit euch,
Oder geduldig auch wol im furchtsamen Banne zu wohnen,
Und mit Lächeln von euch hören das nüchterne Lied.
Soll es seyn, so vergiss Dein Heil, und schlummere klanglos!
Aber doch quillt ein Laut hoffend im Busen dir auf,
Immer kannst du noch nicht, o meine Seele! noch kannst Du's
Nicht gewohnen, und träumst mitten im eisernen Schlaf!
Festzeit hab' ich nicht, doch möcht' ich die Locke bekränzen;
Bin ich allein denn nicht? aber ein Freundliches muss
Fernher nahe mir seyn, und lächeln muß ich und staunen,
Wie so seelig doch auch mitten im Leide mir ist.

III.

Licht der Liebe! scheinest du denn auch Todten, du goldnes!
Bilder aus hellerer Zeit leuchtet ihr mir in die Nacht?
Liebliche Gärten seid, ihr abendröthlichen Berge,
Seid willkommen und ihr, schweigende Pfade des Hains,
Zeugen himmlischen Glücks, und ihr, hochschauende Sterne,
Die mir damals so oft seegnende Blicke gegönnt!
Euch, ihr Liebenden auch, ihr schönen Kinder des Maitags,
Stille Rosen und euch, Lilien, nenn' ich noch oft!
Wol gehn Frühlinge fort, ein Jahr verdränget das andre,
Wechselnd und streitend, so tost droben vorüber die Zeit
Über sterblichem Haupt, doch nicht vor seligen Augen,
Und den Liebenden ist anderes Leben geschenkt.
Denn sie all die Tag' und Jahre der Sterne, sie waren
Diotima! um uns innig und ewig vereint;

IV.

Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne,
Wenn sie ruhen am See, oder, auf Wellen gewiegt,
Niedersehn in die Wasser, wo silberne Wolken sich spiegeln,
Und ätherisches Blau unter den Schiffenden wallt,
So auf Erden wandelten wir. Und drohte der Nord auch,
Er, der Liebenden Feind, klagenbereitend, und fiel

Von den Ästen das Laub, und flog im Winde der Regen,
Ruhig lächelten wir, fühlten den eigenen Gott
Unter trautem Gespräch; in Einem Seelengesange,
Ganz in Frieden mit uns kindlich und freudig allein.
Aber das Haus ist öde mir nun, und sie haben mein Auge
Mir genommen, auch mich hab' ich verloren mit ihr.
Darum irr' ich umher, und wol, wie die Schatten, so muß ich
Leben, und sinnlos dünkt lange das Übrige mir.

V.

Feiern mögt' ich; aber wofür? und singen mit Andern,
Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir.
Dies ist's, dies mein Gebrechen, ich weiß, es lähmet ein Fluch mir
Darum die Sehnen, und wirft, wo ich beginne, mich hin,
Dass ich fühllos sitze den Tag, und stumm wie die Kinder;
Nur vom Auge mir kalt öfters die Thräne noch schleicht,
Und die Pflanze des Felds, und der Vögel Singen mich trüb macht,
Weil mit Freuden auch sie Boten des Himmlischen sind.
Aber mir in schaudernder Brust die beseelende Sonne,
Kühl und fruchtlos mir dämmert wie Strahlen der Nacht.
Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände der Himmel
Eine beugende Last über dem Haupte mir hängt!

VI.

Sonst mir anders bekannt! o Jugend, und bringen Gebete
Dich nicht wieder, Dich nie? Führet kein Pfad mich zurück?
Soll es werden auch mir, wie den Götterlosen, die vormals
Glänzenden Auges doch auch sassen am seeligen Tisch',
Aber übersättiget bald, die schwärmenden Gäste
Nun verstummet, und nun unter der Lüfte Gesang,
Unter blühender Erd' entschlafen sind, bis dereinst sie
Eines Wunders Gewalt sie, die Versunkenen, zwingt,
Wiederzukehren, und neu auf grünendem Boden zu wandeln. –
Heiliger Odem durchströmt göttlich die lichte Gestalt,
Wenn das Fest sich beseelt, und Fluthen der Liebe sich regen,
Und vom Himmel getränkt, rauscht der lebendige Strom,
Wenn es drunten ertönt, und ihre Schätze die Nacht zollt,
Und aus Bächen herauf glänzt das begrabene Gold. –

VII.

Aber o Du, die schon am Scheidewege mir damals,
Da ich versank vor dir, tröstend ein Schöneres wies,
Du, die Grosses zu sehn, und froher die Götter zu singen,

Schweigend, wie sie, mich einst stille begeisternd gelehrt;
Götterkind! erscheinest Du mir, und grüssest, wie einst, mich,
Redest wieder, wie einst, höhere Dinge mir zu?
Siehe! weinen vor Dir, und klagen muss ich, wenn schon noch,
Denkend edlerer Zeit, dessen die Seele sich schämt.
Denn so lange, so lang auf matten Pfaden der Erde
Hab' ich, Deiner gewohnt, Dich in der Irre gesucht,
Freudiger Schutzgeist! aber umsonst, und Jahre zerrannen,
Seit wir ahnend um uns glänzen die Abende sahn.

VIII.

Dich nur, Dich erhält Dein Licht, o Heldinn! im Lichte,
Und Dein Dulden erhält liebend, o Gütige, Dich;
Und nicht einmal bist Du allein; Gespielen genug sind,
Wo du blühest und ruhst unter den Rosen des Jahrs;
Und der Vater, er selbst, durch sanftumatmende Musen
Sendet die zärtlichen Wiegengesänge Dir zu.
Ja! noch ist sie es ganz! noch schwebt vom Haupte zur Sohle,
Stillherwandelnd, wie sonst, mir die Athenerinn vor.
Und wie, freundlicher Geist! von heitersinnender Stirne
Seegnend und sicher Dein Strahl unter die Sterblichen fällt;
So bezeugest du mir's, und sagst mir's, dass ich es andern
Wiedersage, denn auch Andere glauben es nicht,
Dass unsterblicher doch, denn Sorg' und Zürnen, die Freude
Und ein goldener Tag täglich am Ende noch ist.

IX.

So will ich, ihr Himmlischen! denn auch danken, und endlich
Athmet aus leichter Brust wieder des Sängers Gebet.
Und wie, wenn ich mit ihr, auf sonniger Höhe mit ihr stand,
Spricht belebend ein Gott innen vom Tempel mich an.
Leben will ich denn auch! schon grünt's! wie von heiliger Leyer
Ruft es von silbernen Bergen Apollons voran!
Komm! es war wie ein Traum! Die blutenden Fittige sind ja
Schon genesen, verjüngt leben die Hoffnungen all.
Grosses zu finden, ist viel, ist viel noch übrig, und wer so
Liebte, gehet, er muss, gehet zu Göttern die Bahn.
Und geleitet ihr uns, ihr Weihestunden! ihr ernsten,
Jugendlichen! o bleibt, heilige Ahnungen, ihr
Fromme Bitten! und ihr Begeisterungen und all ihr
Guten Genien, die gerne bey Liebenden sind;
Bleibt so lange mit uns, bis wir auf gemeinsamem Boden

Dort, wo die Seeligen all niederzukehren bereit,
Dort, wo die Adler sind, die Gestirne, die Boten des Vaters,
Dort, wo die Musen, woher Helden und Liebende sind,
Dort uns, oder auch hier, auf thauender Insel begegnen,
Wo die Unsrigen erst, blühend in Gärten gesellt,
Wo die Gesänge wahr, und länger die Frühlinge schön sind,
Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt.[318]

Interessante è notare che la strofe in cui compare l'immagine dei cigni nell'egloga zanzottiana venga introdotta dai verbi «Chiedono, implorano», quasi a tradurre il quarto verso della seconda strofe hölderliniana, «dann zu suchen, zu flehen, oder zu zürnen mit euch»: in effetti, la traduzione di Reitani è proprio «Chiedere, o implorare, o adirarsi con voi»[319]. Come spiega Zanzotto in una intervista con Giuseppe Bevilacqua, si tratta di versi densi di riferimenti hölderliniani, non solo a *Menons Klagen um Diotima*, di cui sembra ricalcare il titolo, ma anche a *Hälfte des Lebens*.[320] Zanzotto ammette infatti di associare spontaneamente l'immagine del cigno alla persona di Hölderlin, proprio perché Hölderlin incarna ai suoi occhi la tensione della poesia verso ciò che è ineffabilmente elevato e sublime. Il pianto del poeta (l'istanza *a*) nelle prime strofe non si configura a mio avviso solo come deformazione ironica della poesia di Hölderlin, bensì sfrutta le potenzialità insite nelle reminiscenze hölderliniane al fine di esprimere la contraddittorietà della situazione del poeta, costretto a vivere in una modernità che violenta la natura, disbosca ed edifica, privando la poesia di quelli che erano, nella tradizione, i suoi luoghi e i suoi simboli per eccellenza, e costringendola a rifondarsi a partire da quei valori che la storia non può estinguere del tutto, che sono proprio l'amore e la bellezza naturale. Se l'Arcadia di Virgilio non può più esistere, sta al poeta rifondarla dapprima piangendone e celebrandone la perdita, per poi prendere le distanze dal suo stesso lutto. A ben vedere, la celebrazione dell'agognata dimensione di arcadica armonia tra uomo e natura era avvenuta, in DP, proprio nella sezione *Sponda al Sole*, quindi sotto l'egida di Hölderlin. Prendere ironicamente le distanze da Hölderlin significa dunque per Zanzotto, in prima istanza, prenderle da se stesso. In ogni caso, il

[318] TL, pp. 226-235. Si veda la traduzione di Vigolo riportata nel § 4.1, pp. 196-199, dove proporrò anche un'analisi più approfondita di questa lirica (cfr. pp. 192-202 del presente lavoro).
[319] TL, p. 227. Non traduce così Errante (« il ricercarla invocando o adirandosi con voi» in ERRANTE, *op. cit*., 1939, p. 143) e neppure Vigolo («Non giova tentare la fuga o furiare contro di voi» in VIGOLO, *op. cit*., 1958, p. 259). Nell'antologia di Valeri non c'è questa poesia, che non compare neppure in Traverso. Ipotizzo dunque una reminiscenza zanzottiana nella traduzione di Reitani.
[320] ZANZOTTO, BEVILACQUA, *Gespräch über Hölderlin,* cit., p. 211.

riferimento all'ipotesto[321] hölderliniano è altamente significativo in quanto *I lamenti di Menone per Diotima* è una poesia che celebra proprio la bellezza della Natura e l'amore come uniche dimensioni in grado di conferire durata all'arte e speranza alla vita[322], un concetto che denota grande affinità col fondamento poetologico delle *IX Ecloghe*.

Sia le considerazioni riguardo allo sfruttamento dell'ambiente e alla distruzione del sostrato simbolico del paesaggio per mano dell'uomo, sia quelle che suggeriscono il ruolo che in tutto questo spetta al poeta, sollevano temi di una certa gravità, e Zanzotto sceglie di accentuare i toni tragici attraverso una disperata ironia. L'attività dei poeti viene descritta come «accorato, ostinato / non utile dire»: nonostante la passione e la ostinazione che lo animano, egli è consapevole dei suoi limiti oggettivi. Se il compito del poeta è quello di farsi intermediario tra l'umano e il divino, Zanzotto non può che alleggerire la solennità di questa missione attraverso l'ironia; nella lirica proemiale *Un libro di Ecloghe* egli non esita a definirsi «mozza scala di Jacob»: se nel sogno di Giacobbe[323] la scala è ciò che dovrebbe fare da tramite tra il cielo e la terra, quella del poeta nella modernità è una scala 'mozza', interrotta. È un tentativo continuo, accorato e ostinato, di elevazione verso sfere sublimi; un gesto di grazia e levità perennemente messo in discussione dalla pesantezza della realtà, dalla violenza della storia che minaccia l'identità stessa dell'Io e la sgretola, facendolo apparire come «vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri, pronome che da sempre a farsi nome attende»[324]. Anche se, nel suo considerarsi tramite tra cielo e terra, il poeta rischia di peccare di *hýbris, la* consapevolezza della sua fragilità conferisce umiltà e dolcezza al suo gesto, che in ultima analisi appare al lettore nient'altro che un gesto d'amore. Così leggiamo nella *Ecloga II, La vita silenziosa*, peraltro originariamente intitolata *I poeti lirici*[325]:

Tenera sarà la mia voce e dimessa,
ma non vile,
raggiante nella gola
- Che mai l'ombra dovrebbe toccare -
raggiante sarà la tua voce
di sposalizio, di domenica.

---

[321] Secondo la terminologia di Gérard Genette, in *Palinstesti*, cit., p. 8.
[322] Cfr. LUIGI REITANI, *Hölderlins 'Nänie' "Menons Klagen um Diotima" als ästhetische Replik auf Schiller*, Udine, Forum, 2003.
[323] *Genesi* 28, 10-22.
[324] PPS, p. 201.
[325] Cfr. Fascicolo del *Fondo Zanzotto* dedicato a questa raccolta presso il CM di Pavia.

Non saremo potenti, non lodati,
accosteremo i capelli e le fronti
a vivere
foglie, nuvole, nevi.
Altri vedrà e conoscerà: la forza
d'altri cieli, di pingui
reintegratrici
atmosfere, d'ebbri paradossi,
altri moverà storia
e sorte.

IX Ecloghe è una raccolta in cui il soggetto poetante si sdoppia in dialoghi immaginari, ammettendo la crisi della sua identità («si lasci che io dica "io"/ quanto è difficile: "io"»)[326], il disorientamento, l'errare e l'errore che lo rendono eterno pellegrino («ho veduto / nell'errare del mondo errante il sole»[327]). Egli affronta il vuoto e il nulla, lamenta la perdita della poesia antica e pura («in autunno era il tempo / del grande guadagno, / molto anelata vendemmia, / quando esistevi, poesia: pura»[328]) e di una dimensione di edenica armonia con la natura. A questo vuoto si oppone quasi un gesto di fede nel nulla, in cui l'assenza viene caricata di significati:

E così sia: ma io
credo con altrettanta
forza in tutto il mio nulla,
perciò non ti ho perduto
o, più ti perdo e più ti perdi,
più mi sei simile, più m'avvicini.[329]

Nella *Ecloga VI* leggiamo ancora:

Credi. Come io contro tutti
i silenzi crederò:
solo, tu mai non credere
ad alcun mio silenzio
ad alcuna mia assenza ad alcuno

[326] PPS, p. 223.
[327] Ivi, p. 213.
[328] Ivi, p. 211.
[329] Ivi, p. 230.

mio non-poema.[330]

Ciò che caratterizza questa fase della produzione poetica di Zanzotto è una fiducia quasi cieca in questa crisi, in questo ricchissimo nulla, una fede scaturita dalla consapevolezza che anche all'interno del vuoto può nascere qualcosa. Nel campo linguistico, questo atteggiamento si traduce in un gesto di fiducia nel silenzio come terreno da cui può germogliare la parola poetica, da lui descritta come un 'dono' (e ho già sottolineato quanto di questa concezione della poesia come dono divino egli si senta debitore nei confronti di Hölderlin):

in questo andare che non ha ancora
senso, ma già rifiuta la paura
rifiuta il silenzio - ah, individuata
e subito confusa legge, bruto
plasma, densissima lingua -
io sia colui che "io" può dire
"io", dire, almeno, può, nel vuoto,
può, nell'immenso scotoma,
"io", più che la pietra, la foglia, il cielo, "io":
e, in questo, essere indizio, dono,
dono tuo, agli altri donato.
Primo elemento di una
proposizione, morula
imprecisa, persa ancora
in bui uteri, promessa.[331]

In questi versi il dire poetico è messo in profonda analogia con l'atto d'amore e il concepimento, anche facendo uso di termini scientifici relativi alle prime fasi della gestazione. Se dal silenzio può nascere poesia, ciò avviene solo per amore, come afferma il poeta (*a*) rivolgendosi alla poesia-donna amata (*b*) nella *Ecloga VII. Sul primato della poesia*:

ma io ti sorreggo io ti colgo con questo
mormorio più depresso del nulla,
e non so se tu sia

[330] Ivi, p. 242.
[331] Ivi, p. 257.

tutta in questa carenza d'un silenzio
appena appena smosso, già ricadente:
ma della lena
ch'è di noi, ch'è da noi,
del grande sogno
che ostentatamente testimonio
(ore e paesi
e te, su tutto, te fra questi segni
assurta, stella-nova
in faccia al sole ai boschi alle insidiose
tardità) so che a te paragono
e ritesso e riporto ogni linea
amando e parlando in un atto
come perché tu sia.[332]

Sono questi dei versi di profonda valenza poetologica, che individuano nell'amore (inteso qui come *eros*) il fondamento e l'origine della poesia. Lucia Conti Bertini ha osservato che in questa raccolta la lingua viene problematizzata, e iniziano a manifestarsi sia i primi segni della crisi che minerà il rapporto tra significante e significato nella poesia zanzottiana, sia le riflessioni riguardo all'inadeguatezza della parola nel descrivere la realtà.[333] In questa fase Zanzotto inizia a far implodere la lingua poetica, disgregandola nelle sue varie componenti, al fine di introdurre una riflessione sull'importanza dei segni di tutti i codici comunicativi, che veicolano significati anche al di là dei segni alfabetici. Si pensi per esempio alla poesia *Epilogo. Appunti per un'ecloga*[334], in cui le varie voci coinvolte (*a, b, c, d, e*) si esprimono per mezzo di diversi sistemi di segni, dallo «pseudo braille» di *b* all'italiano di *a*, ai «codici vari per tutti i suoni» di *c*, alla «catena di dattili e spondei» di *d*, ai simboli matematici di *e*. In questa poesia, perfettamente compiuta e strutturata (non si tratta di appunti nel senso di 'abbozzi'), i significati derivano in egual modo da differenti sistemi espressivi: la musica, la matematica, la metrica, il braille hanno pari dignità e pari potere espressivo rispetto alla parola. Questa riflessione si annunciava già nella *Ecloga IX, Scolastica*, che introduce il tema dell'insegnamento come trasmissione concreta di segni che si sostituiscono lentamente al vuoto, estinguendolo:

[332] Ivi, pp. 246-247.
[333] CONTI BERTINI, *op. cit*., p. 68.
[334] PPS, p. 259.

Come a lui che insegnava
agli operai quanto sia nitido
il segno sul foglio ed il taglio nel legno;
vale ogni segno, ogni taglio, estinzione
del troppo e del vano, ombra aggredita.
A lui, tuo padre. Senti che da sotto
di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
non è, nemmeno nella morte,
ancora non è faticoso[335].

Interessante è, a tale proposito, un'osservazione di Beverly Allen riguardo all'affinità tra questo passo e alcuni versi di Hölderlin:

Notiamo per inciso che l'immagine del padre qui sta a rappresentare il logos, non va pertanto intesa in senso stretto, ma in quanto simbolo delle possibilità stesse del significato. L'ombra di Hölderlin incombe su questi versi; la nozione di una eredità a sostegno del significato, intrinseca all'immagine del padre, si può trovare in *Brot und Wein*:
„Vater!heiter! und hallt, so weit es gehet, das uralt
Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab.
Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so
Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag"[336]

Quando si annunciano in Zanzotto i segnali della crisi linguistica, che si manifesta attraverso la messa in discussione del rapporto tra significante e significato, egli si aggrappa a Hölderlin, che - dopo aver rappresentato il rischio di ottenebramento esistenziale e poetico nelle fasi precedenti - diviene figura archetipica della resistenza della parola poetica in quanto parola autentica, contro l'assenza di significati che minaccia il mondo verbalizzato. Lo vedremo specificamente nel corso del prossimo paragrafo.

[335] Ivi, p. 256.
[336] ALLEN, *op. cit.*, p. 204. Per il testo di Hölderlin si veda anche TL, p. 923.

3.5 Hölderlin come 'resistenza': La Beltà

Con *La Beltà*, capolavoro pubblicato nel 1968, si giunge all'apice del percorso di ricerca delle incidenze hölderliniane nella poesia di Zanzotto: è questa la fase in cui si evidenzia il più intenso confronto con il poeta tedesco, come testimoniano anche i materiali autografi esaminati. In seguito, a partire dagli anni Settanta, si rileverà un rarefarsi delle tracce hölderliniane spiegabile attraverso una precisa scelta poetologica. *La Beltà* rappresenta notoriamente un punto di svolta nella poesia di Zanzotto, il momento in cui si assiste alla rottura del rapporto tra significante e significato, e all'elevazione del significante a principale «depositario e produttore di senso»[337], attraverso un percorso che conduce il poeta sempre più in prossimità del silenzio. Si tratta di una crisi che si era già annunciata in prima istanza con *Elegia* e *Vocativo*, che condensano in versi il momento del «disincanto, la proclamazione della fine di un […] personale eden»[338] (un passato rimpianto, come si è visto, attraverso i toni dell'elegia), e poi con le *IX Ecloghe*, in cui si registra l'impatto con la modernità e, di conseguenza, irrompono nella poesia termini appartenenti ai linguaggi settoriali della scienza e della tecnica. Se però in *IX Ecloghe* l'io lirico e il suo paesaggio sembrano ancora in qualche modo distanti dalla realtà, quasi immersi in una bolla di vetro, con *La Beltà* questa bolla si frantumerà irrimediabilmente.[339] Nella nuova raccolta, Zanzotto mette allora alla prova le possibilità del significante, scomponendolo in cellule foniche o fonematiche, piegandolo a giochi etimologici, paraetimologici o pseudo-etimologici, svincolandolo da regole metriche o sintattiche fino a incontrare «il simulacro più prossimo, o più simile, alla struttura originaria del linguaggio: […] il balbettio afasico»[340]. Come gli interpreti più avveduti non mancano di sottolineare, a questo gesto è tuttavia sottesa una perenne tensione verso la ricerca di nuovi significati, un aspetto fondamentale che ci consente di distinguere chiaramente l'esperienza e la ricerca poetica di Zanzotto da quella delle neo-avanguardie. La libera attività del significante in Zanzotto, avverte infatti Mengaldo, «va nettamente distinta dall'aggressione alla lingua perpetrata programmaticamente dal di fuori dai seguaci della neo-avanguardia»[341].

---

[337] STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, cit., in PPS, p. XXII.
[338] FERNANDO BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., in PPS, p. LXVII.
[339] La metafora è di Bandini (cfr. Bandini, *op.cit*., p. LXXII).
[340] AGOSTI, *op.cit*., p. XXVI.
[341] MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 874.

Una presenza fondamentale in questa raccolta è quella di Friedrich Hölderlin, della cui importanza si era immediatamente accorto, nel 1968, uno dei più autorevoli[342] recensori del volume, Pier Paolo Pasolini, che sottolineava la centralità della figura del poeta tedesco nel processo messo in atto da Zanzotto in questa silloge:

Non è certo un caso che Hölderlin sia nominato almeno tre volte nel recente stupendo volume di Andrea Zanzotto (*La Beltà*, Milano, 1968). Il poeta veneto è notoriamente autore così poco accessibile per complessità lessicale e sintattica, per ricchezza multiforme di materiali, per densità e spessore del suo discorso che non c'è proprio da sperare in miracolosi "apriti sesamo": tanto meno in questo brulicante e rigorosissimo organismo letterario che è l'ultima raccolta. La quale alletta con cento entrate, sentieri e cunicoli, che sicuramente sarà proficuo percorrere con più soste di quelle qui consentite. Più attraente e promettente comunque, essendo Zanzotto poeta di assiduo e fecondo dialogo con la più remota e prossima tradizione letteraria, l'invito a entrare nella sua poesia sotto la guida di un autore verso il quale sono più esplicitamente dichiarati i debiti. Una citazione di Hölderlin apre infatti certamente la strada al nucleo dell'opera del veneto. "Siamo un segno senza significato", accetta per un momento Zanzotto in un verso di *Sì, ancora la neve* (forse il più alto ma senza dubbio il più suggestivo ed emozionante risultato del volume), e si tratta di un'affermazione ideologicamente compromettente e condizionante. […] La sua domanda, immediatamente successiva alla confessione hölderliniana, a tal fine è già un'obiezione irriducibile: "ma dove le due serie entrano in contatto?". Qui, nel rapporto tra significante e significato, è il problema fondamentale della sua poesia, e la sua risposta concreta a questa domanda è pure tra le più moderne e funzionali non solo della lirica italiana ma anche di quella europea. [...] In Zanzotto il segno non teme di recuperare il significato, anzi lo persegue, lo corteggia e lo pronuncia.[343]

Pasolini suggerisce di leggere l'intera raccolta alla luce del lungo componimento *Sì, ancora la neve*, il cui epicentro è idealmente costituito dalla citazione esplicita di un verso di Hölderlin.

Si, ancora la neve
«Ti piace essere venuto a questo mondo?»
Bamb.: «Sì, perché c'è la STANDA»

Che sarà della neve
che sarà di noi?

---

[342] La raccolta fu prontamente recensita, tra gli altri, anche da Eugenio Montale e Maria Corti: si cfr. MARIA CORTI, *Recensione a Zanzotto, "La Beltà",* «Strumenti critici», II, 1968, pp. 427-30 e EUGENIO MONTALE, «Corriere della sera», 1 giugno 1968, ora in IDEM, *Sulla Poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 1976, pp. 337-41.
[343] PIER PAOLO PASOLINI, *Zanzotto stringe alla gola l'elegia e vince,* in WALTER PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni; 1973³ [1.ed 1968], pp. 573-576: pp. 573-574.

Una curva sul ghiaccio
e poi e poi... ma i pini, i pini
tutti uscenti alla neve, e fin l'ultima età
circondata da pini. Sic et simpliciter?
E perché si è - il mondo pinoso il mondo nevoso -
perché si è fatto bambucci-ucci, odore di cristianucci,
perché si è fatto noi, roba per noi?
E questo valere in persona ed ex-persona
un solo possibile ed ex-possibile?
Hölderlin: «siamo un segno senza significato»:
ma dove le due serie entrano in contatto?
Ma è vero? E che sarà di noi?
E tu perché, perché tu?
E perché e che fanno i grandi oggetti
e tutte le cose-cause
e il radiante e il radioso?
Il nucleo stellare
là in fondo alla curva di ghiaccio,
versi inventive calligrammi ricchezze, sì,
ma che sarà della neve dei pini
di quello che non sta e sta là, in fondo?
Non c'è noi eppure la neve si affisa a noi
e quello che scotta
e l'immancabilmente evaso o morto
evasa o morta.
Buona neve, buone ombre, glissate glissate.
Ma c'è chi non si stanca di riavviticchiarsi
graffignare sgranocchiare solleticare,
di scoiattolizzare le scene che abbiamo pronte,
non si stanca di riassestarsi
- l'ho, sempre, molto, saputo -
al luogo al bello al bel modulo
a cieli arcaici aciduli come slambròt cimbrici
al seminato d'immagini
all'ingorgo di tenebrelle e stelle edelweiss
al tutto ch'è tutto bianco tutto nobile:
e la volpazza di gran coda e l'autobus
quello rosso sul campo nevato.
Biancaneve biancosole biancume del mio vecchio io.
Ma presto i bambucci-ucci

vanno al grande magazzino
- ai piedi della grande selva -
dove c'è pappa bonissima e a maraviglia
per voi bimbi bambi con diritto
e programma di pappa, per tutti
ferocemente tutti, voi (sniff sniff
gran gnam yum yum slurp slurp:
perché sempre si continui l'«umbra fuimus fumo e fumetto»):
ma qui
ahi colorini più o meno truffaldini
plasmon nipiol auxol lustrine e figurine
più o meno truffaldine:
meglio là, sottomano nevata sottofelce nevata...
O luna, ormai,
e perfino magnolia e perfino
cometa di neve in afflusso, la neve.
Ma che sarà di noi?
Che sarà della neve, del giardino,
che sarà del libero arbitrio e del destino
e di chi ha perso nella neve il cammino
(e la neve saliva saliva - e lei moriva)?
E che si dice là nella vita?
E che messaggi ha la fonte di messaggi?
Ed esiste la fonte, o non sono
che io-tu-questi-quaggiù
questi cloffete clocchete ch ch
più che incomunicante scomunicato tutti scomunicati?
Eppure negli alti livelli
sopra il coma e il semicoma e il limine
si brusisce e si ronza e si cicala-ciàcola
- ancora - per una minima e semiminima
biscroma semibiscroma nanobiscroma
cose e cosine
scienze lingue e profezie
cronaca bianca nera azzurra
di stimoli anime e dèi,
libido e cupìdo e la loro
prestidigitazione finissima;
è così, scoiattoli afrori e fiordineve in frescura
e «acqua che devia

si dispera si scioglie s'allontana»
oltre il grande magazzino ai piedi della selva
dove i bambucci piluccano zizzole...
E le falci e le mezzelune e i martelli
e le croci e i designs-disegni
e la nube filata di zucchero che alla psiche ne viene?
E la tradizione tramanda tramanda fa passamano?
E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?
E dove il fru-fruire dei fruitori
nel truogolo nel buio bugliolo nel disincanto,
dove, invece, l'entusiasmo l'empireirsi l'incanto?
Che si dice lassù nella vita,
là da quelle parti là in parte;
che si cova si sbuccia si spampana
in quel poco in quel fioco
dentro la nocciolina dentro la mandorletta?
E i mille dentini che la minano?
E il pino. E i pini-ini-ini per profili
e profili mai scissi mai cuciti
ini-ini a fianco davanti
dietro l'eterno l'esterno l'interno (il paesaggio)
dietro davanti da tutti i lati,
i pini come stanno, stanno bene?
Detto alla neve: "Non mi abbandonerai mai, vero?"
E una pinzetta, ora, una graffetta.[344]

Come spiega Giovanna Cordibella, Zanzotto affida «proprio a una citazione hölderliniana il compito di enunciare il suo nuovo situarsi di fronte al linguaggio»[345]. Il verso di Hölderlin «Ein Zeichen sind wir, deutungslos»[346] costituisce originariamente l'incipit della poesia *Das Zeichen*, ampliata in un secondo momento con il titolo *Die Nymphe*, e appartenente al complesso testuale di *Mnemosyne [Mnemosine]*[347]. La fonte di Zanzotto non è però determinabile univocamente, dato che questo passo della poesia non compare nella sua edizione tedesca di riferimento.

[344] PPS, pp. 273-276.
[345] CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia*, cit., p. 232.
[346] Una citazione in tedesco del verso di Hölderlin si trova al CM tra le carte di Zanzotto della cartella II, f. 10 relativa alla *Beltà*.
[347] Si cfr. il commento di Luigi Reitani in TL, pp. 1819-1822.

Dal momento che le questioni che riguardano le diverse redazioni del testo sono ancora dibattute all'interno della *Hölderlin-Forschung*, così come le prospettive ermeneutiche, che variano da un esegeta all'altro a partire dalla determinazione del titolo[348] e dalla sua interpretazione, è ora necessario aprire una parentesi sulla intricata vicenda genetica ed editoriale di *Mnemosyne*. I motivi principali che rendono problematica la determinazione del testo e la sua interpretazione partono dal titolo. Le varianti di questo inno, composto verosimilmente tra il 1803 e il 1806, sono documentate in due testimoni: un doppio foglio (H339)[349] con un primo abbozzo della poesia sotto il titolo *Das Zeichen*, e le altre stesure nelle pagine finali (90, 91 e 92) dell'*Homburger Folioheft* [*Quaderno in Folio di Homburg*][350]. Quando Hölderlin iniziò la stesura nell'*HF*, scelse verosimilmente dapprima il titolo *La Ninfa*, e poi aggiunse sotto *Mnemosine*[351]. Gli studiosi non hanno raggiunto un accordo su quale sia la relazione tra i due titoli, anche se si tratta ovviamente di una questione centrale nella interpretazione della poesia. In ogni caso, ciò che conta in questa sede è il contesto strofico in cui compare il verso citato da Zanzotto, che trascrivo di seguito:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nämlich über Menschen
Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig
Die Monde gehn, so redet
Das Meer auch und Ströme müssen
Den Pfad sich suchen. Zweifellos
Ist aber Einer. Der
Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er
Gesetz. Und es tönet das Blatt und Eichbäume wehn dann neben
Den Firnen. Denn nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen
Die sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo,
Mit diesen. Lang ist

[348] Per una ricostruzione analitica della questione si confronti il saggio di Luigi Reitani *Mnemosyne: eine Nymphe*? in *La parola, il mito, la metafora*, a cura di Luciano Zagari, Pisa, ETS, 2008, pp. 147-173.
[349] Cfr. Reitani, TL, p. 1855.
[350] Qui abbreviato HF. Il *Quaderno in folio di Homburg* è accessibile attraverso una riproduzione della Frankfurter Ausgabe (*Faksimile-Supplement III. Homburger Folioheft*, hrsg. von Dietrich E: Sattler e E.E. George, Frankfurt a.M-Basel, Stroemfeld- Roter Stern, 1986).
[351] Cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Kommentar*, in DKV, vol. I, pp. 1031-1052.

Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.

Un segno siamo noi, indifferente,
Di dolore noi immuni e nell'esilio
Quasi abbiamo perduta la parola.
Ché quando sugli uomini
Si contende nel cielo e violente
Vanno le lune, parla
Il mare anche e debbono i fiumi
Cercarsi il cammino. Ma certo
È l'uno. Quegli
Può il corso mutare ogni giorno. A lui quasi non giova
Legge. E risuona la pagina e allora le querci
Fremono presso i nevai. Ché non tutto
Possono i Celesti. Prima
Giungono i mortali dall'abisso. Così volge l'eco
Insieme con essi. Lungo
È il tempo, ma avviene
Il vero. [352]

Si tratta dei versi che costituiscono la strofe comunemente denominata 'Zeichen Strophe'[353], che nella edizione di Leone Traverso compare come strofe iniziale sotto il titolo di *Mnemosyne/ Seconda stesura*[354]. Significativa per la mia indagine della ricezione zanzottiana è la comparsa, in questi versi, dei «Firnen», che designano i nevai, o meglio le distese di neve ghiacciata nell'alta montagna, che in Hölderlin appaiono circondati da alberi, e corrispondono proprio alla immagine iniziale di *Sì, ancora la neve*: «Che sarà della neve / che sarà di noi?/ Una curva sul ghiaccio / e poi e poi... ma i pini, i pini / tutti uscenti alla neve, e fin l'ultima età / circondata da pini».

[352] Riporto la strofe così come compare nell'edizione con testo a fronte di Traverso (basata su Beißner), poiché ritengo probabile che fosse questa l'edizione che aveva a disposizione Zanzotto in quegli anni. Cfr. *Inni e Frammenti*, a cura di Leone Traverso, con testo tedesco a fronte, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 210-219: pp. 210-211.
[353] 'La strofe del segno', che prende il nome dall'incipit «Ein Zeichen sind wir»: seguo la ricostruzione di Roland-Jensen e uso la sua terminologia: cfr. FLEMMING ROLAND-JENSEN, *Hölderlins Muse. Edition und Interpretation der Hymne „Die Nymphe Mnemosyne",* Würzburg, Königshausen&Neumann, 1989 e IDEM, *Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne, wider die autoritären Methoden in der Hölderlinforschung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.
[354] Lo stesso nella *Münchner Ausgabe*, si cfr. MA, pp. 436-437.

Oltre a questa, le strofe che si possono ricondurre a *Mnemosine* sono tre.[355] Vi è la cosiddetta 'Fragen-Strophe', che inizia e si conclude con una domanda:

Wie aber liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trokenen Staub
Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Türme, friedsam; gut sind nämlich
Hat gegenredend die Seele
Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.
Denn Schnee, wie Maienblumen,
Das Edelmütige, wo
Es seie, bedeutend, glänzet auf
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das
Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf hoher Strass
Ein Wandersmann geht zornig,
Fern ahnend mit
Dem andern, aber was ist dies?

Ma come gioia? Lume di sole
A terra noi vediamo e arida polvere,
E patrie le ombre delle selve, e fiorisce
Il fumo ai tetti, sull'antica cima
Delle torri, pacifico; benigni,
Se l'anima oppugnando
Ha ferito un Celeste, gl'indizi del giorno.
Ché neve come mughetti,
Emblema di nobiltà,
Ovunque sia, splende
Sul verde prato
Delle Alpi, nel mezzo, dove
Della croce parlando, ch'è posta
Ai morti un tempo fra via,
Su alta strada
Un viandante va cruccioso,
Lontano presagendo

Con l'altro, ma questo che è?[356]

Anche in questa strofe compare la neve, la quale significativamente brilla nei prati verdi «come mughetti» o «fiori di maggio», a indicare dunque qualcosa di perenne, che resta ben oltre l'inverno. Il motivo della neve è accompagnato da quello del viandante, che in questo caso si aggira iroso, alla ricerca di presagi, istituendo un'ulteriore analogia con i versi zanzottiani, che con questa strofe hölderliniana condividono anche l'alta incidenza di frasi interrogative «Che sarà della neve, del giardino / che sarà del libero arbitrio e del destino / e di chi ha perso nella neve il cammino / E che si dice là nella vita?/ E che messaggi ha la fonte di messaggi?».

Vi è poi la 'Achilles-Strophe', che narra il destino di molti eroi che perirono per mano divina e introduce il mito della nascita di Mnemosine:

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
an Bächen, benachbart dem Skamandros.
An Schläfen Sausen einst, nach
Der unbewegten Salamis steter
Gewohnheit, in der Fremd, ist gross
Ajax gestorben,
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste
Die Locken. Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer.

Al sicomoro il mio
Achille mi è morto,
E Aiace è steso
Lungo le grotte del mare,
E i ruscelli vicini allo Scamandro.

[356] TRAVERSO, *op. cit.*, pp. 216-219.

Un tempo soffio alle tempie,
Secondo la ferma consuetudine
Dell'immobile Salamina, in terra straniera, grande
Aiace è morto,
Ma Patroclo nella armi del re. E sono morti
Anche altri molti. Ma sul Citerone giaceva
Eleuthere, la rocca di Mnemosyne. A cui,
Deposto il mantello, il Dio, l'occidentale,
Poi scioglieva i capelli. I Celesti
Si crucciano se alcuno non si raccoglie,
salvando l'anima propria, ma pure deve;
Cui simile erra il lutto.[357]

Infine, vi è la 'Früchte-Strophe', l'unica presente nella edizione di Will Vesper, dove compare come componimento autonomo dal titolo *Reif sind, in Feuer getaucht*[358]. Come vedremo in seguito, si tratta di un testo recepito produttivamente da Zanzotto:

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüfet und ein Gesetz ist
Dass alles hineingehet, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles,
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber bös sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehen die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.
Vorwärts aber und rükwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.

[357] TRAVERSO, *op. cit.*, pp. 218-219. Questa strofe verrà ripresa in considerazione al § 3.6.
[358] Nella edizione di Will Vesper, a pagina 154-55, sotto il titolo *Reif sind in Feuer getaucht*, compare solo la strofe denominata dalla critica '*Früchte-Strophe*'.

Maturi sono, immersi nel fuoco, adusti
I frutti e sulla terra saggiati, e una legge
È, che tutto trapassi, come serpi,
Profetica, sognante
Sui colli del cielo. E molto,
Come sulle spalle
Un carico d'assi
È da ritenere. Ma duri
Sono i cammini. Sbandano
Come cavalli, i prigionieri
Elementi e le antiche
Leggi della terra. E sempre
Allo sfrenato trascorre una brama. Ed è molto
Da ritenere. E la fedeltà, necessaria.
Ma davanti né dietro vogliamo
Noi vedere. Lasciarci cullare
Come su barca oscillante nel mare.[359]

Dal momento che non esiste una stesura definitiva in pulito, i singoli editori hanno proposto redazioni diverse del testo: la poesia uscì per la prima volta nel 1914 nel quarto volume della edizione di Hellingrath *Hölderlin. Sämtliche Werke*[360] sotto il titolo di *Mnemosyne*, dove compare senza la 'Früchte Strophe'. In questa edizione, la strofe iniziale è la 'Zeichen-Strophe', sostituita invece nella edizione di Beißner[361] con la 'Früchte-Strophe'[362]. Le traduzioni italiane che Zanzotto poteva avere a disposizione in quel periodo si basano o sulla edizione di Hellingrath o su quella di Beißner[363]. Il verso

[359] Ivi, pp. 216-217. Cfr. anche VESPER, pp.154-155.
[360] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe*, vol. 4. Gedichte 1800-1806. Hrsg. von Norbert von Hellingrath, München-Leipzig, Müller, 1916, pp. 225-226.
[361] StA, Band 2. *Gedichte nach 1800*, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart, Kohlhammer, 1951, pp. 193-198.
[362] Sulla scelta editoriale di Beißner si veda anche FRIEDRICH BEIβNER, *Hölderlins letzte Hymne*, «Hölderlin Jahrbuch», 3, 1948-49, pp. 66-102 (anche in IDEM, *Hölderlin- Reden und Aufsätze*, Böhlau, Köln/Wien, 1969², pp. 211-246).
[363] Per quanto concerne le traduzioni italiane: la riduzione in versi italiani di Vincenzo Errante si basa sulla edizione Hellingrath-Seebass-Pigenot. Vi compare però solo la *Früchte Strophe* senza titolo (questa strofe è presentata senza titolo anche in Hellingrath). Cfr. ERRANTE; *op. cit*., pp. 299, 458-459 e 467. La traduzione di Giorgio Vigolo si basa sull'edizione di Beißner: vi compare per prima la *Früchte-Strophe* seguita dalla *Fragen-Strophe* e dalla *Achilles-Strophe*. Nella edizione di Traverso, la *Zeichen-Strophe* compare seguita dalla *Fragen-Strophe* e dalla *Achilles Strophe* come «seconda stesura», sempre seguendo Beißner (cfr. TRAVERSO, *op. cit.*, pp. 210-211); in questo caso, il verso «Ein Zeichen sind wir, deutungslos» è tradotto con «un segno siamo noi, indifferente» (p. 211). Contini traduce «Un segno noi siamo, indecifrato» e non presenta testo a fronte (Cfr. *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*, op. cit., pp. 30-31). *Mnemosyne* non compare nell'antologia *Lirici tedeschi* di Diego Valeri.

«Siamo un segno senza significato» non sembra provenire però da queste traduzioni, ragione per cui dobbiamo ipotizzare che Zanzotto l'abbia tradotto autonomamente. Si può altresì congetturare che si tratti di una citazione di seconda mano, probabilmente dal volume di Jean Laplanche *Hölderlin et la question du père*, che egli aveva appassionatamente letto negli anni Sessanta in lingua originale[364], dove proprio queste parole venivano scelte come motto iniziale[365] (ammettendo allora che Zanzotto possa essere approdato al testo completo in un secondo momento). L'ipotesi di una citazione di seconda mano sarebbe sostenuta dal fatto che in Zanzotto il verso risulta estrapolato dal suo contesto: Cordibella ricorda che nella poesia di Hölderlin, «Zeichen» non era ovviamente riferito al segno linguistico, quanto piuttosto all'essere umano ridotto a una condizione di esilio e di perdita identitaria.[366] Nondimeno, trovo significativo che, subito dopo il verso in esame, Hölderlin faccia riferimento anche alla perdita della lingua, il che potrebbe avere condizionato la lettura di Zanzotto: «und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren». Questa riflessione si inserirebbe perfettamente nel contesto della *Beltà*, dove il poeta sembra proprio intraprendere un cammino verso il silenzio prodotto dal logoramento della lingua, e porterebbe quindi a valutare la possibilità che Zanzotto conoscesse il testo tedesco (forse nella redazione di Traverso) e avesse optato per una traduzione autonoma del verso iniziale, come soleva fare. A sostegno della mia ipotesi vi è la ripetuta comparsa della neve in questa poesia di Hölderlin, che costituirebbe quindi a maggior ragione un punto di riferimento imprescindibile nell'elaborazione di *Sì, ancora la neve*.

Come avverte Pasolini nella sua recensione, essenziale è il fatto che l'assolutezza del verso-sentenza hölderliniano venga subito relativizzata dall'interrogativo zanzottiano «Ma dove le due serie entrano in contatto? Ma è vero? E che sarà di noi?». In sostanza: dov'è che i segni possono trovare delle interpretazioni con cui riempire i vuoti? E dove trova l'uomo, in quanto segno, il suo significato? Una possibile risposta è già nella modalità in cui viene introdotto il titolo di questa terza poesia della raccolta: *Sì, ancora la neve* è da un lato un'autocitazione dalla precedente

---

[364] JEAN LAPLANCHE, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 5. Si confronti l'intervista del 1965 *Il mestiere di poeta* (ora confluita in PPS, pp. 1119-1134: p.1124) e lo scritto CHL, p. XXI: «La lettura dell'indagine psicoanalitica di Laplanche sopravvenne allora».

[365] Giovanna Cordibella sottolinea il fatto che Zanzotto avesse lamentato «la mancanza nel panorama critico italiano di indagini psicoanalitiche sul modello dell'opera di Laplanche» (Cfr. CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia*, cit., p. 233).

[366] Ivi, p. 233. (Si veda anche REITANI in TL, p. 1822: «la riduzione dell'uomo a segno è condizione di esilio e di perdita di identità»).

poesia (*La perfezione della neve*[367]) e, dall'altro, un riferimento intertestuale che ha la funzione di sottolineare la frequenza con cui questo elemento naturale compare nella sua opera. Come si è visto nell'analisi delle precedenti raccolte, la neve è un tema di cui si riscontra una ricorrenza quasi ossessiva in Zanzotto; è un fenomeno naturale che il poeta, appassionato di montagna, conosce anche a partire da un'osservazione empirica, e che si carica ai suoi occhi di significati simbolici: nella sua purezza e nella sua luminosità, la neve «è un abbaglio (nel doppio senso di *illuminazione* e di *svista*) della percezione poetica»[368]. Anzi, si può affermare che i fiocchi di neve sono metafore delle parole poetiche che scendono dal cielo, ricoprendo la realtà di un manto luminoso e incorruttibile. La neve simboleggia ciò che rimane invariato nei millenni, quindi è assimilabile sia alla definizione della poesia come citata da Zanzotto nel suo scritto per Hölderlin: «ciò che resta lo porgono i poeti»[369], sia all'aspetto che essa ha in *Mnemosyne*, dove risplende come fiore di maggio in prati verdi, facendo pensare a un significato simbolico. Se interpreto correttamente, si tratterebbe di una ulteriore metafora zanzottiana del dono divino della poesia, che è al contempo *illuminazione* e *folgorazione* (e anche in questo caso, come in quello precedentemente indagato del fulmine[370], l'origine della metafora sarebbe da rintracciare nei versi del poeta svevo). Del resto, non è un caso che la prima poesia della *Beltà* dopo il componimento proemiale *Oltranza oltraggio* s'intitoli proprio *La perfezione della neve* e introduca il motivo dell'*assideramento*; come leggiamo nelle note dell'autore, «anche qui è tenuta presente e in parte distorta l'etimologia. "Sideratus", colpito da (maligno) influsso di un astro, è qui accolto in una versione positiva»[371]. Dal Bianco ricorda, a tale proposito, che questo concetto non può che rimandare «al motivo hölderliniano del mandato celeste del poeta, inaugurato in *Arse il motore*, per quanto i verbi al condizionale (*procederei, ricercherei, saprei, direi*) e gli aggettivi *dubbiose, tenebrose* pongano un'ipoteca sulla possibilità di ottemperare a tale vocazione»[372]. L'ipotesi di un'affinità istituita da Zanzotto tra neve e poesia trova conferma in un'annotazione reperibile nel materiale relativo alla *Beltà* conservato presso il CM di Pavia tra i foglietti contenuti in

[367] PPS, pp. 271-272.
[368] DAL BIANCO, *Profili…,* cit., in PPS, p. 1488.
[369] Nel suo scritto per Hölderlin, Zanzotto cita il verso finale di *Andenken* (cfr. CHL, p. XXIV).
[370] Si cfr. § 3.2.
[371] PPS, p. 349.
[372] DAL BIANCO in PPS, p. 1488.

una busta bianca[373] recante la dicitura autografa a penna «LA BELTÀ / Prime copie o altre copie / frammenti non utilizzati»[374], in cui il poeta, dopo il preliminare avvertimento «Non destinato alla pubblicazione», annota:

> Killy era un grande sciatore francese. Non di un poeta per Killy, ma di un poeta come Killy avremmo bisogno. Il rapporto che si stabilisce con la neve : rapporto di tipo (al limite) killiano, io lo conosco. Vedi la mia poesia *La perfezione della neve*. Ammetto però di non arrivare più in là dei nostri discesisti, mai stati brillanti.

In questi appunti, egli paragona l'attività del poeta a quella dello sciatore e, riferendosi a se stesso, con la consueta umiltà dice di non poter aspirare a essere come Jean Claude Killy[375], ma di potersi paragonare al massimo a un discreto discesista italiano. Ritornando dunque alla citazione di Hölderlin e all'interrogativo che la segue riguardo al punto di tangenza tra significante e significato, una possibile risposta potrebbe essere suggerita a partire dal titolo: *Sì, ancora la neve*. È ancora nella neve, nella bellezza di questo elemento naturale che ha origini tanto semplici quanto divine, che segno e significato vengono a coincidere, ritrovando il senso imperituro delle cose. Per questo, il poeta la implora alla fine: «non mi abbandonerai mai, vero?». La coltre di neve - e dunque, fuori di metafora, le parole poetiche - possono rivestire di autenticità e purezza l'inautentico[376], il chiacchiericcio, l'insensatezza del mondo moderno, riportandolo per

---

[373] Si farà riferimento d'ora in poi a questa busta con l'abbreviazione 'I'. Il materiale della *Beltà* consta di altre due cartelle: una di colore grigio-verde con le prime stesure delle poesie dalla *Beltà* (II) e una color arancio con intestazione 'Foto Gianni Spina- Riproduzione in eliografia' con le copie fotostatiche della prima edizione della raccolta.

[374] Per una descrizione dettagliata delle carte del *Fondo Zanzotto* si confronti NICOLETTA TROTTA, *L'archivio di Andrea Zanzotto presso il Fondo Manoscritti*, «Autografo», 46, pp. 125-136 e LUCA STEFANELLI, *Descrizione archivistica dei materiali*, in IDEM, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, ETS, Pisa, 2011, pp. 431-443.

[375] Dal momento che Killy in quegli anni era un idolo in questo sport, con numerose vittorie in campionati del mondo e tre medaglie d'oro proprio alle Olimpiadi invernali di Grenoble nel 1968, si può congetturare che Zanzotto, amante della neve e della montagna, stesse ipotizzando di scrivere dei versi dedicati al campione (a uso probabilmente privato) e che da questo stimolo sia sorta la sua riflessione sulla necessità di avere «poeti come Killy», ovvero della grandezza, al contempo tecnica e umana, dello sciatore francese.

[376] La presenza della filosofia heideggeriana nella *Beltà* è ampiamente riconosciuta dalla critica. Per una trattazione approfondita rimando al § 7.2, *Risonanze heideggeriane nella Beltà*, del capitolo II dello studio monografico sulla *Beltà* di Luca Stefanelli (IDEM, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto*, cit., pp. 129-145). Per quanto riguarda, in generale, la presenza di Heidegger in Zanzotto, si rimanda al volume di Gian Mario Villalta *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma* (Milano, Guerini, 1992. «I saggi di testo a fronte», 5). Tuttavia, mi sembra che sia spesso Hölderlin a fungere da modello primario per Zanzotto, e Heidegger da filtro, dato che anche la riflessione sul contrasto tra parola poetica e diceria è già presente nella sua lirica: si veda per esempio la poesia *Menschenbeifall [Plauso]* in TL, pp. 186-187 (e VESPER, p. 46).

un attimo a uno stato edenico. Nella riflessione sopra citata, Zanzotto dice che ci sarebbe bisogno di un poeta che sappia trattare le parole come un grande sciatore si rapporta con la neve: con la giusta umiltà, ma senza farsi atterrire. Ancora una volta è la neve (la parola poetica) a essere depositaria di significato. Se la mia argomentazione è plausibile, essa trova circolarmente un punto d'arrivo proprio nella lirica *Mnemosyne*, dove Hölderlin definisce la neve come «bedeutend», «portatrice di significato». Secondo questa interpretazione, *Mnemosyne* funge da ipotesto non solo nel momento in cui Zanzotto pone la questione centrale della lirica (e di tutta la raccolta), ma anche in quello dove ipotizza una risposta, seppure nella consapevolezza di quanto la sua realizzazione sia remota.

A ben guardare, Zanzotto inizia a disseminare tracce hölderliniane ancora prima di Sì, *ancora la neve*, ovvero già a partire dal primo verso della *Beltà*: «Salti saltabecchi friggendo *puro-pura*»[377]. Secondo un'intuizione di Luca Stefanelli, la scelta dell'aggettivo è una reminiscenza dal componimento hölderliniano *Unter den Alpen gesungen* [*Cantata tra le Alpi*], in cui leggiamo:

Heilige Unschuld, du der Menschen und der
Götter liebste Vertrauteste! Du magst im
Hause oder draussen ihnen zu Füßen
Sitzen, den Alten,

Immerzufriedner Weisheit voll; denn manches
Gute kennet der Mann, doch staunet er, dem
Wild gleich, oft zum Himmel, aber wie rein ist
Reine, dir alles![378]

Sacra innocenza, di uomini
E Dei più cara confidente! Tu ami
Sedere ai piedi dei vegliardi,
Fuori o tra le mura,

Colma di saggezza sempre paga; giacché molti
Beni conosce l'uomo, ma spesso guarda

[377] PPS, p. 267
[378] VESPER, p. 75.

Stupito il cielo, simile alla fiera, mentre per te,
Pura, tutto è puro![379]

Come spiega Stefanelli, «il polittoto sapientemente enjambée "aber wie rein ist / Reine, dir alles!", riferito alla "sacra innocenza" (heilige Unschuld) si è senz'altro inciso nella memoria di Zanzotto, che lo ha poi riformulato nell'aggettivo androgino "puro-pura", attribuendolo all'"oltranza-oltraggio"»[380]. La riflessione mi sembra molto suggestiva, e se così fosse (se Zanzotto alludesse a Hölderlin già dal primo verso della raccolta), ciò andrebbe a rafforzare ulteriormente la proposta pasoliniana di interpretare la *Beltà* proprio a partire dalle tracce hölderliniane[381].

La ricerca di queste tracce approda in seguito al X quadro del lungo componimento *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, un quadro tutto intarsiato di riferimenti al poeta tedesco:

1- Lo stadio psicologico detto «dello specchio»
Come costitutivo della funzione dell'io.
Con soggezione.
2- Quanto girare intorno effettivamente mendicando.
(Ambizione)
3- Quale insana ambizione fu volersi
nuovi, ultimi- credersi
veri sul ciglio sulla prominenza nell'attrezzato roccolo.
Da qui basterebbe ora, in reattivo,
l'onesta imitazione l'omaggio convinto.
4- Da qui basterebbe per vivere non perdervi di vista
(solo) barbagli eccelsi
di cui fu accertato, pare, accreditato l'esistere.
5- E tutte queste gerarchie unicamente
gerarchie cursus honorum scale insalibili.
6- Fin dentro la stanza di torba, alleluja,
luce di cristalli d'Annapurna.
7- Si fa degno, in quella lontananza,
anche questo speculare mancamento.

[379] TL, p. 237.
[380] STEFANELLI, *op. cit*., p. 209.
[381] Per Piero Falchetta addirittura il titolo del volume, *La Beltà*, sarebbe spiegabile con Hölderlin: «La *Beltà* di Zanzotto è ciò che resta, il relitto della bellezza hölderliniana». Cfr. PIERO FALCHETTA, *Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto*, Abano Terme, Francisci, 1983, p. 155.

8- Mit Unterthänigkeit con soggezione si sottoscriveva.
9- E io arrossisco e tutti arrossiscono
di essere qui, anche appena in quest'angolo.
10- E divago, nel mancamento, alla ricerca di un'immagine,
immaginina mia come una mosca, io.
11- E fosse almeno una moschina da mosto
moschina sibilla drosofila dei giochevoli vacui indovinari.
12- E tutto il mondo piuttosto rozzo si rintuzzi,
senza in-guardia! – senza padrini
13- Sottolineature gravature massacri minestra scotta.
14- Non-frustrazione finale.[382]

Questo quadro, dove Zanzotto sembra sospendere per un attimo la sperimentazione linguistica, assume i toni dell'auto-analisi e della dichiarazione di poetica. Qui egli si pone (nei confronti della Poesia ma anche nei confronti dei potenziali lettori) in un atteggiamento di estrema umiltà condensato nel paradigmatico «Con soggezione», «mit Unterthänigkeit»[383] con cui Hölderlin sigla, prima della firma Scardanelli, le poesie della torre. Zanzotto esordisce citando come punto d'avvio del componimento la teoria espressa da Lacan nel saggio degli *Écrits* dal titolo *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1) e identifica Hölderlin come proprio *je-ideal*, immagine sublimata in cui l'Io lacerato dai dissidi trova un momentaneo sollievo, che coincide con l'immagine di sé che il bambino dai sei ai diciotto mesi riconosce riflessa nello specchio, identificandola con il proprio io, quella forma che costituirà il «ceppo delle identificazioni secondarie»[384]:

> ma l'importante è che questa forma situa l'istanza dell'io, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione, per sempre irriducibile per il solo individuo, - o piuttosto, che raggiungerà solo asintoticamente il divenire del soggetto, quale ne sia il successo delle sintesi dialettiche con cui deve risolvere in quanto io la sua discordanza con la propria realtà.

È esattamente ciò che accade nel percorso poetico di Zanzotto, in cui possiamo individuare fin dalle origini[385] una forma di identificazione con la figura idealizzata di

[382] PPS, p. 293.
[383] Citato tre volte.
[384] JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*: Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949. Traduzione di Giacomo Contri in: http://www.dfpp.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid188550.pdf
[385] Cfr. § 3.1 e § 3.2.

Hölderlin, sottoposta in seguito anche a momenti conflittuali, dialettici e auto-critici. Secondo Lacan, la presenza dell'immagine riflessa dallo specchio è capace di effetti formativi (per mimetismo) sull'organismo che si specchia, e dunque l'esperienza della bellezza, nel contatto del soggetto con un Io ideale, assume centralità nel processo della sua formazione:

> Che una Gestalt sia capace di effetti formativi sull'organismo è attestato da una sperimentazione biologica, in se stessa così estranea all'idea di causalità psichica da non poter essere risolta in questa formulazione. Essa riconosce nondimeno che la maturazione della gonade nel piccione femmina ha come condizione necessaria la vista di un congenere, di cui poco importa il sesso, - e sufficiente a tal punto che l'effetto è ottenuto mettendo semplicemente a portata dell'individuo il campo di riflessione di uno specchio. Allo stesso modo il passaggio, nella discendenza, della cavalletta del deserto dalla forma solitaria alla forma gregaria si ottiene esponendo l'individuo, in un certo stadio, all'azione esclusivamente visiva di un'immagine similare, a condizione che sia animata da movimenti di uno stile sufficientemente vicino a quelli della sua specie. Fatti che si inscrivono in un ordine di identificazione omeomorfa che andrebbero compresi nella questione del senso della bellezza come formativa e come erogena.

Seguendo il ragionamento di Lacan, questo tentativo di approssimazione all''io ideale-Hölderlin' non può che essere raggiunto asintoticamente dal poeta, restando di fatto una continua ricerca[386]: Zanzotto definisce infatti questa ambizione come un «girare intorno mendicando» (punto 2). Proprio questo costituisce l'essenza della poesia, una continua *quête* che mai può raggiungere il suo scopo. Così, il «cursus honorum» del poeta si rivela «insalibile» (5). Come commenta Stefanelli «il cammino del poeta non si identifica con una progressione o una ascensione, bensì con il divagare nella *manque-à-être* che gli è intrinseca»[387]. Al punto terzo traspare la radicale distanza di Zanzotto da ogni poetica del non-senso e da ogni atteggiamento dissacrante nei confronti della tradizione (e mi sembra di potervi leggere una presa di posizione critica nei confronti di alcune avanguardie). Anche se non mancano nella sua poesia né l'ironia, né la presa di distanza dal canone e dalla tradizione, esse si attuano sempre all'interno di un gesto di rispetto quasi reverenziale: «Da qui basterebbe ora, in reattivo, l'onesta imitazione

[386] Nelle carte preparatorie (cartella II, foglio 56 *recto*) si trova l'abbozzo datato 1962 «Lo stadio psichico detto "della miroir" come costitutivo della funzione dell'io (Mit Unterthänigkeit)»: questo mi spinge a leggere la 'soggezione' del v. 2 già come riferimento a Hölderlin, quindi col significato di «con umiltà». Stefanelli interpreta invece «soggezione» in termini lacaniani come «tirannia di un io idealizzato» e vede comparire solo più tardi nella poesia il riferimento al poeta svevo. Secondo tale prospettiva, il termine 'soggezione' verrebbe usato con accezioni semantiche diverse, prima connesse esclusivamente agli studi di Lacan (Cfr. STEFANELLI, *op. cit*. p. 242).
[387] Ibidem.

l'omaggio convinto» (3) e «Da qui basterebbe per vivere non perdervi di vista» (4). Si tratta, in fondo, di una definizione della letteratura come intertestualità[388] corrispondente a quella già presentata nel secondo capitolo. L'io si presenta allora, in maniera autoironica, come una mosca-drosofila sempre pronta a trasformarsi e mettersi in discussione, prestandosi a innumerevoli esperimenti di genetica, simbolo di un io privo di arroganza e di presunzione, un soggetto che «arrossisce» (9) di fronte alla sua ambizione poetica, alla sua attività, che si intimidisce di fronte ai propri numi tutelari e che non ha paura di ammettere il proprio «mancamento» (7 e 10), i propri 'vuoti' e di ricercare sempre nuove immagini con cui identificarsi per riempire proprio quello che Laplanche (allievo di Lacan) nello studio su Hölderlin definiva «buco della soggettività»[389]. Qui Zanzotto si identifica con Hölderlin, che «Mit Unterthänigkeit con soggezione si sottoscriveva» e individua in questo un modello assoluto di poetica. Perno di tale riflessione è proprio la figura del poeta tedesco: senza questo riferimento il testo sarebbe difficilmente comprensibile, giacché la formula «con soggezione» racchiude tutto un modo di fare poesia, un atteggiamento di assoluta umiltà[390] e indulgenza, una disposizione di apertura nei confronti del possibile. Come Zanzotto stesso precisa:

> non credo che venga mai meno la necessità, per ognuno che tenta poesia, di creare la massima disponibilità a un ascolto, *mit Unterthänigkeit* (secondo l'ultimo Hölderlin), a un certo amore-dolore (diciamole queste parole), e forse anche a una pura perdita.[391]

Solo accettando questo atteggiamento, il poeta può ancora immergersi nel caos del mondo e resistere alla violenza della storia, conservando quell'amore per la vita che è suo compito cantare e tramandare ai posteri. È proprio questo il senso profondo di cui si

---

[388] Significativa a questo proposito è la convergenza con Sanguineti: «mi richiamo naturalmente all'ovvio etimo di Quintiliano e dintorni per cui l'immagine della tessitura illumina ogni costruzione testuale; un testo non è che un insieme, più o meno ben strutturato naturalmente, di citazioni», cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di Adele Dei e Rita Guerricchio, Bulzoni, Roma, 2008 (Atti del convegno omonimo, Firenze, 25-26 ottobre 2001), pp. 11-22: p. 11.

[389] JEAN LAPLANCHE, *Hölderlin e la questione del padre*, a cura di Maria Luisa Algini, Roma, Borla, 1992, p. 76.

[390] Nella sua analisi della raccolta in esame, Luca Stefanelli mette in luce anche le incidenze di questa poetica dell'umiltà nelle altre poesie, partendo dal verso «siamo tutti tra i minori» di *Retorica su:lo sbandamento, il principio resistenza* (PPS, p. 305). Cfr. STEFANELLI, *op. cit*., p. 246, nota n. 384.

[391] PPS, p. 1130.

carica la figura del poeta svevo nel terzo momento[392] del componimento *Retorica su: lo sbandamento, il principio "Resistenza"*[393]*:*

I

Ma che cosa è questo momento, cielo
di azzurro senza danno mai danno
o di paziente fumo.
E affilare e affiorare,
indenni come cospirò tutto a farli.
Io non vedo nulla e recito senza sforzo
o con sforzo una vita.
Noi non sappiamo: solo un cielo-celeste
e una terra dirotta ma celeste alla fine sugli orli.
Salire, fumo, salire globo a globo nel sommo;
cantare, cicala-ruscello, pendere, fico.
Röslein rot, rosellina tra le spine
spinami eccomi qui.
Alt visita annullata fuoricampo
non è tedesco né italiano, siamo tutti tra i minori
come l'erba è minore, come la rugiada.
L'uomo avviene e viene
tu salti oltre la strada e l'affossamento
oltre il vallo ed il fumo.
Rapido salti
ma t'ho veduto.
«Vedere».

II

Piccolissimo.
E quanti insetti e forse il bru-bruciore
dove ci si divezza per sempre.
E il sangue è sempre tanto, tanto! Il vero eccesso.
E anche l'arma che arma è presto terragna

[392] Non si tratta di testi relativamente indipendenti e raggruppati in un macrotesto come nel caso di *Possibili Prefazi o riprese o conclusioni*, bensì di fasi di un unico testo. Cfr. DAL BIANCO, *Profili…*, in PPS, p. 1502.
[393] PPS, pp. 305-309.

è ruggine e da tanto
i suoi
i congegni
penso e non realizzo.
E volare «volare»: è ciò che non divaga
che apre all'altissimo
volare è un insetto, issimo, ed è - credo - santo.
Lo credo. Da qui. Ma qui dalla terra
scavalcato arretrato indietro indietro lasciato
sempre ipotesi allures canovacci
reggo, sempre, e «fantasie di colline».
Recito l'asma-vita: la poesia del ruscelletto
la grammatica, l'universale
mais, le fragole, oltre il fumo della cremazione
la paura il punto disseccato. Il non protetto
il non detto.

III

Orientarsi poco, in tutto. Essere in disordine
essere per forza morti e spesso
dichiaratamente
retorici e sciocchi o miseramente
vicini vicini all'orientamento.
Oh retorico amore
opera-fascino.
Non saltare e saltare al di là di questo cerchio
non promuoversi e promuoversi oltre.
Ardeva il fascino e la realtà
conversando convergendo
horeb ardevi tutto d'arbusti
tutto arbusto horeb il mondo ardeva.
E aveva una sola parola
(non è vero, no,
questa espressione è la punta di diamante
del retorizzamento, lo scolice della
sacramentale contraddizione,
ma vedi come ne sono...)
male ascoltata
bene ascoltata

una sola parola che diceva
e diceva il dire
e diceva il che. E. Congiungere. Con.
Torna, dove sei?
Torna: nel seno della cremazione
dai fieni cremati
torna io-noi, Hölderlin,
dipana il semplice sempre più semplice,
corri corri arrivano;
battaglione lepre, brigata coniglio,
all'assalto: è il tempo
dell'opus maxime oratorium.
Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere.
Sì? Nel fascino tutto conversa converge?

IV

E ho mangiato anche quel giorno
- dopo il sangue -
e mangio tutti i giorni
- dopo l'insegnamento -
una zuppa gustosa, fagioli.
Posso farlo e devo.
Tutti possono e devono.
Bello. Fagiolo. Fiore.

V

Scorci di Lorna, beni profondi.
Bene è la sera dove rintracciai
un color viola. Una cosa-sorte. Nascondi
bene, nuvola, bene, terra che non ti ritrai.

E delicato è il mio gesto nel mostrare
sé alla sera, nel dirimere fronde.
Messo t'ho innanzi, ora snella t'appare
la figura, scatta si confonde.

«Dormo»? Ma che è questo somatico, mentale
attimo. Che coagulo o vetta?

Che va emergendo, oro valore sale;
che sapore mi serra nella sua selva stretta

liofilizzata e sempre-nidi aromi
dendriti morti e risorti e tremendi
nel salvare nel resistere, pomi
larvali larvali incendi

e farsi dell'energia, del campo
tutto frugifero, dell'ingegno in gemma;
versato il tuorlo gettato lo stampo
testo ave ad ave avanzante, lemma a lemma:

e giorgioni al lavoro per entro tempeste
e molti hitler e molti altri inghippi
e zuppi i pennelli di inillustrabile e teste
sceltissime, filosofanti, e frottole e scippi

magnifici di p-poeti. Bosco rumore di fondo
rumore puro sai tutto, mi vinse
per sempre mi vinse invivandomi il tuo girotondo.
Scorci di Lorna, bene in cui si strinse

per l'ultimo sguardo l'ultima virtù.

VI

Quelle sarebbero state le parole finali
ma... Ancora il fascino?
Il fascino e il principio. E voi che veramente
precipitavate rotolavate fuori, giù dall'agosto.
Ma... La staffetta valica le forre e gl'incendi
le rovine che vorrebbero prendere forma di rovine
i mosaici laggiù i piumaggi,
fortemente storicizzato
nel senso della microstoria
è questo suo affannarsi e retorico e fuori tempo massimo.
Va' corri. Spera una zuppa di fagioli
spera arrivare possedere entrare

nel templum-tempus.[394]
Contemplare. Tempo ottimo e massimo.
E tutto questo fu veduto
come strisciando sull'erba, da terra
o da terra a terra o brevissimo
terra-aria aria-terra zoom

L'azione sbanda si riprende
sbanda glissa e

Nelle note che accompagnano la poesia, l'autore avverte: «Il *Principio Resistenza* è parafrasi-omaggio a Ernst Bloch e al suo *Principio Speranza*; lo sfondo è quello dei rastrellamenti e delle rappresaglie tedesche del 1944: Goethe e Hölderlin presenti in negativo»[395]. Al di là del riferimento a Bloch, interpreto questa nota come un suggerimento a leggere il senso della poesia proprio a partire da ciò che si delinea *ex negativo*. Nella prima parte (I) colpisce allora la citazione in tedesco del «röslein rot, rosellina tra le spine» che evoca «il simbolo malinconico di una Germania diversa rispetto a quella delle rappresaglie con incendi e dei forni crematori nazisti»[396] che verranno descritti nella seconda e nella terza parte (II e III). Fin dal principio, il poeta prende atto della sua impotenza di fronte alla storia; ciò che lui dice non può influenzare il corso degli eventi, né mitigare o arrestare le violenze: il verso «siamo tutti tra i minori» richiama alla mente ciò che già era stato enunciato nella *Ecloga II*: «non saremo potenti, non lodati […] / Altri vedrà e conoscerà: la forza d'altri cieli, di pingui/ reintegratrici / atmosfere, d'ebbri paradossi / altri moverà storia / e sorte»[397]. A questa incapacità di interferire con il corso degli eventi è connesso anche il senso di colpa del poeta, che nel rievocare la rappresaglia a cui prese parte nel 1944[398] e il sangue, le armi, la paura, i gas che devastavano paesaggi e uomini, si definisce come «arretrato, indietro

[394] Luca Stefanelli osserva che, pur specificando in nota la derivazione heideggeriana dei termini «templum-tempus», Zanzotto non ci svela la fonte precisa, che secondo lo studioso è proprio lo scritto *Wozu Dicher*, il quale prende notoriamente il suo titolo da un passo della poesia hölderliniana *Brod und Wein*. In questo caso si evidenzia quindi un riferimento indiretto al poeta che ha ispirato le riflessioni di Heidegger. Stefanelli cita anche il passo di *Wozu Dicher* a cui fa probabilmente riferimento Zanzotto: «L'Essere, in quanto è esso stesso, misura in ogni direzione la propria regione, la quale viene circoscritta e ritagliata (templus) mediante l'essenziare dell'Essere nella parola. La loquenza è la circoscrizione (templum) cioè la casa dell'Essere» (MARTIN HEIDEGGER, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2002, p. 365).
[395] PPS, p. 352.
[396] DAL BIANCO, cit., p. 1503.
[397] PPS, p. 207.
[398] Rievocato in *Sull'Altopiano*, in *1944: FAIER* (Ora in PPS, pp. 995-999).

indietro lasciato». A questo punto, però, egli inizia a interrogarsi sulla possibilità che il fascino della parola poetica, che nasce dall'amore e dalla meraviglia per le piccole cose, risolva e superi le contraddizioni e le lacerazioni della realtà. Come Zanzotto avverte nella poesia e nelle sue glosse, è consapevole della velleità retorica di un simile auspicio, ma ciò non lo frena dal formularlo. Egli riesce anzi a trovare un accesso al sublime proprio nel bel mezzo della descrizione della barbarie nazista, evocando il fuoco e il fumo degli incendi e dei forni crematori attraverso il motivo dell'apparizione divina a Mosè sotto forma di roveto ardente: «Ardeva il fascino e la realtà / conversando convergendo / horeb ardevi tutto d'arbusti / tutto arbusto horeb il mondo ardeva». Il tema del monte Horeb, la cui fonte è *Esodo*, sembra essere qui evocato attraverso l'allusione a un frammento di Hölderlin: «Und Feuer und Rauchdampf blüht / Ein heimlicher Ort / Auf dürrem Rasen / Doch ungemischet darunter / Aus guter Brust, das Labsaal / Der Schlacht, die Stimme quillet des Fürsten» («e fuoco e fumo fiorisce / Un luogo segreto / Sull'arido prato / Ma non mescolato nel mezzo / Da buon petto, il ristoro / Della battaglia, la voce sgorga del principe»)[399]. Proprio come la voce del principe in questi versi, il ricordo di Hölderlin diventa «il ristoro / della battaglia»[400]: Zanzotto invoca quindi la presenza salvifica di Hölderlin («Torna: dove sei? / Torna, nel seno della cremazione / dai fieni cremati / torna io-noi, Hölderlin»), e lo implora: «Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere». Questi versi condensano la resistenza eroica del poeta, che proprio nel momento più buio si aggrappa alla letteratura per dare forma all'insensatezza della storia. Come commenta Giovanna Cordibella:

> Così prospettata è un'idea del verbo poetico che non oscuri la dimensione storica, per quanto traumatica. Proprio Hölderlin, poeta in grado di conciliare il soggettivo e il collettivo, l' "io-noi", è dunque scelto qui come guida deputata a preservare una "continuità nel vortice".[401]

Zanzotto espliciterà questo riferimento nel suo scritto *Con Hölderlin, una leggenda*:

> ma soprattutto il ritorno di Hölderlin là avviene per me come presenza assolutamente necessaria e salvifica nel momento in cui il furore nazista fa scattare le rappresaglie: «Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere». In quei momenti in cui s'insozzava nel modo più turpe la patria di tanti "spiriti magni",

[399] Cfr. *Einst hab ich die Muse gefragt*, TL, pp. 1002-1003. Su questo passo si tornerà più avanti.
[400] TL, p. 1003, v. 22-23.
[401] CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia*, cit., p. 243.

che è perfino inutile nominare, ritornava per me Hölderlin come un talismano che arrivava a proteggermi addirittura fisicamente.[402]

È significativo che il ruolo di mezzo di resistenza venga esercitato da un poeta tedesco, e che quindi le possibilità di salvezza germinino proprio in seno alla lingua tedesca che è, nel contesto evocato, la lingua del nemico. Quello di Zanzotto è un moto di protesta contro le dinamiche storiche imperanti che si attua, come si evince dal V quadro del componimento, a partire da un ritorno al paesaggio (che, non a caso, è il paesaggio di Lorna, tanto evocato in DP e qui descritto come «bene in cui si strinse per l'ultimo sguardo l'ultima virtù»). Tuttavia, a differenza della fase precedente, il paesaggio porta nella *Beltà* i segni e le testimonianze della storia. L'io che vi ritorna, vi riversa tutte le sue esperienze, che non possono non lasciare cicatrici. Sulla falsariga del principio speranza blochiano e del principio resistenza zanzottiano, si potrebbe dunque già parlare di un abbozzo di teorizzazione di quel principio che, negli anni Ottanta, Hans Jonas denominerà «Principio Responsabilità»[403] e che designa la necessità di fondare un'etica della responsabilità degli esseri umani nei confronti del paesaggio, una responsabilità basata proprio sul rispetto di alcuni limiti invalicabili insiti nella Natura. Dopo l'invocazione a Hölderlin e la preghiera di tornare, il poeta si rivolge allora agli aspetti più semplici e immediati del paesaggio, suggerendo nuovamente una prospettiva 'dal basso', un gesto di soggezione e umiltà (è questo il senso del suo nominare più volte i fagioli, cibo povero ma essenziale nel salvare dalla fame).

Se molti interpreti hanno messo in luce la valenza di Hölderlin nella *Beltà* soprattutto in quanto incarnazione del pericolo di disintegrazione della lingua poetica[404], dal mio punto di vista egli rappresenta in prima istanza il simbolo di una resistenza eroica, sublime, contro questa minaccia. Avalla questa interpretazione l'annotazione autografa del ff. II, 57 in cui, dopo il titolo dattiloscritto «LA RESISTENZA. Sulle possibilità di resistere», Zanzotto specifica: «Hölderlin-Resistenza: a chi? Dove

[402] CHL, pp. XIX-XX.
[403] HANS JONAS, *Das Prinzip Verantwortung* (1983), trad. it. *Il principio responsabilità*, a cura di Pier Paolo Portinaro, Torino, Einaudi, 1990.
[404] Cfr. FERNANDO BANDINI, *op. cit*. p. LXXIX: «Scardanelli (il nome con cui Hölderlin firmava le sue brevi poesie nel periodo della follia) è spesso indicato nei versi di Zanzotto come il personaggio simbolico di questa possibile disintegrazione» e LAUREL EVELYN DYSON, *Zanzotto: Schizophrenia as a poetic mode*l, «Forum Italicum», 28, n. 2, 1994, pp. 342-354: p. 345: «Hölderlin is the model for Zanzotto's regression to silence, and to the primitive forms of language, like babbling, buzzing and *petèl*, which come close to it; but more importantly he is the symbol for the disintegration of syntax and for its replacement by white space, lines of elision points and phonetically related chains of words».

come?». In questi versi, tutti giocati sulla doppia valenza semantica del termine resistenza (il contesto storico è quello della Resistenza antifascista[405]) si invoca un principio di resistenza in senso etico e morale, resistenza nutrita prima di tutto da un atto di fede rispetto a ciò che le parole del poeta possono produrre nelle coscienze degli altri uomini. Pur essendo infatti consapevole che il suo è un discorso necessariamente retorico e utopico, Zanzotto non vuole per questo abdicare alla sua fede, e si aggrappa tenacemente al simbolo di una poesia sublime che possa elevare l'uomo al di sopra della sua stessa crudeltà.

In un'annotazione appartenente ai foglietti preparatori alla *Beltà* si legge: «anche nel trasmettere il più bello / chiaro e semplice dei messaggi emozionali c'è sempre un ATTO DI FEDE nella ricezione: importa forse più questo che quella quando si tratta di poesia». Questa riflessione mi appare molto vicina alla concezione hölderliniana della poesia così come espressa, per esempio, nelle ultime strofe dell'ode *Dichterberuf*: è proprio nei periodi oscuri della storia, quelli in cui gli dei dimostrano la loro mancanza (o il loro errore) che si deve alimentare la fiducia nel loro ritorno, il «sogno di loro»[406] che è, in prima istanza, un atto di fede incondizionata, a dispetto delle circostanze, fondata su un ritorno alla natura e ai suoi segni minimi, che il poeta è chiamato ad auscultare e interpretare con un atteggiamento di umiltà e di pietà verso il prossimo. Questo atto di fede, in poesia, è molto più importante degli esiti che sortirà.

Dichterberuf

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam mit heilgem
Weine vom Schlafe die Völker wekend.

Und du, des Tages Engel! erwekst sie nicht,
Die jezt noch schlafen? gieb die Geseze, gieb
Uns Leben, siege, Meister, du nur
Hast der Eroberung Recht, wie Bacchus.

[405] A cui Zanzotto prese parte nelle file di *Giustizia e Libertà*, occupandosi soprattutto della propaganda.
[406] *Brod und Wein*, TL, v. 115, p. 929.

Nicht, was wohl sonst des Menschen Geschick und Sorg'
Im Haus und unter offenem Himmel ist,
Wenn edler, denn das Wild, der Mann sich
Wehret und nährt! denn es gilt ein anders,

Zu Sorg' und Dienst den Dichtenden anvertraut!
Der Höchste, der ists, dem wir geeignet sind
Daß näher, immerneu besungen
Ihn die befreundete Brust vernehme.

Und dennoch, o ihr Himmlischen all und all
Ihr Quellen und ihr Ufer und Hain' und Höhn
Wo wunderbar zuerst, als du die
Loken ergriffen, und unvergeßlich

Der unverhoffte Genius über uns
Der schöpferische, göttliche kam, daß stumm
Der Sinn uns ward und, wie vom
Strale gerührt das Gebein erbebte,

Ihr ruhelosen Thaten in weiter Welt!
Ihr Schiksalstag', ihr reissenden, wenn der Gott
Stillsinnend lenkt, wohin zorntrunken
Ihn die gigantischen Rosse bringen,

Euch sollten wir verschweigen, und wenn in uns
Vom stetigstillen Jahre der Wohllaut tönt
So sollt' es klingen, gleich als hätte
Muthig und müssig ein Kind des Meisters

Geweihte, reine Saiten im Scherz gerührt?
Und darum hast du, Dichter! des Orients
Propheten und den Griechensang und
Neulich die Donner gehört, damit du

Den Geist zu Diensten brauchst und die Gegenwart
Des Guten übereilest, in Spott, und den Albernen
Verläugnest, herzlos, und zum Spiele
Feil, wie gefangenes Wild, ihn treibest.

Bis aufgereizt vom Stachel im Grimme der
Des Ursprungs sich erinnert und ruft, daß selbst
Der Meister kommt, dann unter heissen
Todesgeschossen entseelt dich lässet.

Zu lang ist alles Göttliche dienstbar schon
Und alle Himmelskräfte verscherzt, verbraucht
Die Gütigen, zur Lust, danklos, ein
Schlaues Geschlecht und zu kennen wähnt es

Wenn ihnen der Erhabne den Acker baut
Das Tagslicht und den Donnerer, und es späht
Das Sehrohr wohl sie all und zählt und
Nennet mit Nahmen des Himmels Sterne

Der Vater aber decket mit heilger Nacht,
Damit wir bleiben mögen, die Augen zu.
Nicht liebt er Wildes! doch es zwinget
Nimmer die weite Gewalt den Himmel.

Noch ists auch gut, zu weise zu seyn. Ihn kennt
Der Dank. Doch nicht behält er es leicht allein,
Und gern gesellt, damit verstehn sie
Helfen, zu anderen sich ein Dichter.

Furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann
Einsam vor Gott, es schützet die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen brauchts und keiner
Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.[407]

Vocazione del poeta

Le rive del Gange ascoltarono il trionfo
Del Dio della gioia, quando dall'Indo giunse
Il giovane Bacco che tutto conquista, con sacro
Vino risvegliando i popoli dal sonno.

[407] TL, pp. 252-257. Il testo è presente anche nell'edizione di Vesper, alle pagine 103-105.

E tu, angelo del giorno! non risvegli
Chi ancora dorme? da' le leggi, da'
A noi la vita, trionfa, Maestro, tu solo
Hai, come Bacco, diritto di conquista.

Non ciò che altrimenti dell'uomo è cura e sorte
Sotto il cielo aperto e tra le mura,
Anche se più nobilmente della fiera egli
Si nutre e si affatica! altro, altro importa,

Affidato alla cura e all'ufficio dei poeti!
Il Supremo, è a lui che apparteniamo,
Perché in sempre nuovi canti più vicino
Lo senta il petto amico.

Eppure voi tutti, Celesti, e tutte voi
Fonti, e voi rive e boschi e vette
Dove con un prodigio per la prima volta tu
Ghermisti i capelli, e indimenticabile

Scese su di noi insperato il Genio
Divino e Creatore, così che i sensi
Ammutolirono e come toccate
Dal fulmine tremarono le membra,

E voi, gesta senza requie del vasto mondo!
Voi, giorni del destino, travolgenti, in cui il Dio
Meditando quieto guida il carro, ed ebbri di collera
Giganteschi destrieri lo conducono,

Voi dovremmo tacere? E quando in noi
Vibra l'accordo dell'anno sempre quieto,
Risuonare dovrebbe come se per celia,
Ozioso e temerario, un fanciullo

Sfiorasse le corde pure e sacre del maestro?
Per questo, poeta! Hai ascoltato
I profeti d'Oriente e il canto greco e,
Non è molto, i tuoni, perché potessi

Asservire a te lo spirito e la sua presenza
Benigna irridere, negando
Senza cuore il semplice, e schernirlo,
Come una fiera in gabbia, venalmente?

Finché aizzato dal pungolo, furente,
L'origine ricordi e gridi, e così
Giunga, lui, il Maestro, ed esanime
Ti lasci sotto gli strali roventi la morte.

Troppo a lungo ciò che è divino fu assoggettato
All'uso e le forze del cielo screditate, consumate
Le forze benigne, per voluttà, da una stirpe
Furba, ingrata, che si illude di conoscere

Quando l'Eccelso le prepara il campo,
E la luce del giorno e il tuono, e spia
Nel telescopio tutto e conta e
Dà nomi alle stelle in cielo.

Ma il padre copre con la notte sacra
Gli occhi, perché il restare ci sia caro.
Non ama egli ciò che è barbaro! mai
Però la violenza grande vince il cielo.

Neppure è bene esser troppo saggi. Lo conosce
Il ringraziamento. Ma questo da solo non serba facilmente
E volentieri si accompagna, perché
Aiutino a capire, il poeta agli altri.

Ma senza timore, come deve, resta l'uomo
Solo dinanzi a Dio, la semplicità lo protegge,
E di nessun'arma ha bisogno e di nessuna astuzia,
Finché il mancare di Dio verrà in aiuto.[408]

Così scrive Reitani nel suo commento all'ode:

[408] TL, pp. 253-257.

Il poeta è chiamato a leggere i segni della storia e della natura e ad interpretarli all'interno della collettività. Questo implica un gesto «sublime», che ribalta una condizione di oggettiva precarietà e insufficienza rispetto al mondo fenomenico in una condizione di superiorità morale. Tutta la poesia è attraversata da allusioni alla trasformazione epocale scaturita dalla Rivoluzione francese e dalle guerre napoleoniche. Nel finale essa si presenta con caratteri apocalittici, lasciando intravedere la visione di un mondo da cui Dio si è ritirato.[409]

Con le dovute distinzioni storiche, il commento si potrebbe applicare alla poesia zanzottiana *Retorica su…*: in questo caso ci troviamo di fronte a un poeta che, nel contesto della guerra e delle rappresaglie naziste, sente la responsabilità di compiere un gesto sublime, trascendendo i limiti oggettivi della sua impotenza, ed elevandosi moralmente al di sopra delle circostanze, nutrito da un atto di fede nella giustizia e nella libertà proprio nel momento in cui gli dèi sembrano sparire dal mondo. La sua resistenza e la sua protesta contro i meccanismi del potere avvengono proprio aggrappandosi alla lingua tedesca, in un gesto di sfida che diventa monito a non lasciare che le parole vengano piegate agli astratti meccanismi del potere. A una rapida considerazione dell'aspetto grafico di *Retorica su…*, appare evidente che il livello formale procede di pari passo con quello contenutistico: mentre i versi delle prime parti non risultano organizzati in strofe, la rigida disposizione strofica della V parte sembra voler suggerire un 'principio resistenza' anche sul piano formale. Come commenta Dal Bianco «il tutto si distribuisce in quartine, a rima alterna e sempre perfetta, di versi per lo più gravitanti nell'area alessandrino-endecasillabica (con prevalenza degli endecasillabi). È insomma il momento di maggiore aderenza all'asse della tradizione che sia dato reperire in LB»[410]. Nonostante esistano molti modelli europei che possono aver agito su Zanzotto rispetto alla forma quartina, si può ipotizzare che nel quinto quadro del componimento in questione ci sia un'allusione formale proprio all'ode *Dichterberuf*, strutturata in strofe alcaiche[411]. Pur non citandola espressamente in questa sede, il poeta sembra strizzare l'occhio al lettore che, se coglie il riferimento a Hölderlin, può guadagnare da questo un surplus di significati, ottenendo quel piacevole senso di complicità con il poeta dovuto alla conoscenza di un sistema di riferimenti comune che è in fondo il più elevato esito auspicabile dell'atto di fede nutrito da

[409] PPS, p. 1449.
[410] DAL BIANCO, *Profili…,* cit., p. 1505.
[411] La strofe alcaica è composta da quattro versi: due iniziali, di uguale lunghezza e accentazione, e due finali con diverso metro e numero di sillabe.

Zanzotto nei confronti della ricezione. La resistenza si esercita dunque anche a livello formale, alludendo a una poesia di Hölderlin che funge da guida nella interpretazione del testo. Anche i materiali autografi sembrano confermare la tesi secondo cui *Dichterberuf* funge da ipotesto per *Retorica su…:* nel f. 7 della cartella II, Zanzotto ci da una prima stesura di quella che poi diventerà *L'Elegia in petèl*, avvertendo però prima: «Da unire alla poesia su Hölderlin»[412]. Considerato che questo foglio è datato «3 agosto 1967»[413], dunque risale a un periodo in cui *Retorica su…* era già stata composta[414], ipotizzo che Zanzotto avesse l'intenzione di ampliare questo componimento con altri versi su Hölderlin e avesse dunque concepito il primo abbozzo della futura *Elegia* come quadro di *Retorica su…*, mentre in un secondo momento i versi assumeranno una rilevanza tale da suggerirgli di optare per una poesia autonoma, che si costituisce parimenti attorno alla figura dello svevo. Nei versi in questione (quelli da aggiungere alla lirica «su Hölderlin»), Zanzotto inserisce quello che diventerà poi il fulcro dell' *Elegia in petèl*, ovvero la traduzione dell'*excipit* di *Dichterberuf* «Bis Gottes Fehl hilft» e la successiva riflessione sull'importanza dell'assenza/presenza degli dèi nella vita dell'uomo. Trascrivo in seguito questa prima redazione:

Cedono vanno a pezzi
dicono di, parlano a
le parole dell'ultimo Hölderlin
questi frammenti
questa visione epico-lirica
ma anche Foscolo a Londra, malato
ma anche le Grazie[415]
eppure non è solo la storia della faglia
quella della rottura
ad insediarsi tra noi
questi pezzetti, questi residui
sono forse gemme o radici…
non spezzo nulla, se non accasciato
per qualche ora e raccolgo il verbo-Verbo

[412] In un'annotazione datata 1967 (II, 7) si legge «descrizione del trattamento degli acufeni con vitamina A a dosi altissime» (scritto con inchiostro blu) e sotto, in nero: «Da unire alla poesia su Hölderlin», seguito dalla stesura con lo stesso inchiostro nero di un primo abbozzo di quella che diverrà l'*Elegia*.
[413] Cartella II, f.7.
[414] I primi frammenti relativi a questa poesia (f. II, 75r) sono infatti datati 1964.
[415] Luca Stefanelli ha giustamente osservato che l'analogia istituita tra Hölderlin e il Foscolo delle *Grazie* sarà ripresa e ampliata nello scritto *Con Hölderlin una leggenda* (CHL, p. XVII).

fin che sto in piedi sono il ponte
(o l'arcobaleno) sulla grande faglia
L'assenza degli dei ci aiuterà: non ci aiuterà
(che importa?) tanto l'assenza non è assenza, l'aiuto non aiuto, gli dèi non dei
Solo queste cenge su cui mi trascino
ma alle volte trovo la mano
che credevo viva, rampante
già ambra o resina
il silenzio non conosce, non possiede
non genera tempi
qui frullo tra le storie-storielle
metto a braccetto Hölderlin e tallemant des Réaux
sovrimpressione. Sovrimpressiono
ma pure
ma alla svelta
ma tutto fa brodo
ma il soligo ha fatto la sua svolta a forma di 5
ma, e rinascono i ma
chiudono-aprono la bocca come pesciolini in boccia

Hölderlin condito di citazioni dall'Histoire d'O.[416]

In questo caso, Zanzotto non sembra problematizzare l'intricata questione (tuttora aperta) sul modo in cui tradurre «Fehl», ma sceglie «assenza»[417]. Non mi soffermo ora a commentare le possibili implicazioni a livello ermeneutico della scelta di «assenza» piuttosto che «mancanza» o «errore»: in questa sede mi preme solamente evidenziare come questa citazione da *Dichterberuf* appartenesse originariamente alla storia genetica di *Retorica su…* e solo in un secondo momento sia confluita nella *Elegia in petèl*. Mentre nella *Elegia* il riferimento a *Dichterberuf* risulterà esplicitato, in *Retorica su…* risulta presente a livello allusivo. Lo stesso accade per il frammento hölderliniano *Einst*

[416] Il contenuto del ff. II, 7 è stato riprodotto da Luca Stefanelli nella sua monografia *Attraverso la Beltà* (Cfr. STEFANELLI, *op. cit*., p. 419).
[417] Errante traduce «E non bisognan armi né astuzia alcuna, in fino a quando il Dio non gli soccorre, assente, oltre la vita» (Cfr. ERRANTE, *op. cit.*, p. 212). Vigolo traduce «E non abbisogna di armi né di astuzie, / Finché Dio lo aiuta, mancandogli» (VIGOLO, *op. cit.*, p. 97). La lirica non è compresa nelle antologie di Contini e Valeri. Nelle note alla *Elegia in petèl*, Zanzotto segnala di aver letto le interpretazioni di Beda Allemann e Maurice Blanchot (cfr. PPS, p. 353), che riflettono sulla variante «so lange der Gott nicht fehlet / uns nah bleibt», cfr. Beda Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, Zurich, Atlantis, 1954² e Maurice Blanchot, *L'itinéraire de Hölderlin*, in IDEM, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

habe ich die Muse gefragt, già presente a livello allusivo in *Retorica su…* attraverso il motivo del monte Horeb, e invece citato in maniera esplicita in chiusura dell'*Elegia*.

Si delinea dunque in questa raccolta una sottile distinzione tra l'allusione e la citazione, un distinguo basato su rapporti di maggiore o minore fiducia nella ricezione e complicità autore/lettore: mentre la citazione diretta aiuta il lettore, quasi prendendolo per mano nella interpretazione della poesia (supportata anche dalle auto-glosse, molto frequenti nella raccolta), l'allusione (soprattutto a livello formale) apre le porte a un livello superiore di comprensione e di piacere intellettuale. Come mi auguro sia emerso dalla mia lettura delle raccolte precedenti, Zanzotto, poeta coltissimo e costantemente in dialogo con la tradizione letteraria e i suoi modelli, si dimostra abile da un lato nell'orchestrare l'approccio ermeneutico alle sue poesie disseminando chiavi d'accesso, dall'altro nel celare le tracce che conducono a un livello superiore di comprensione. Nondimeno, egli appare sempre nutrito, come si è visto, da una grande fede nel lettore: per questo la sua poesia non è di facile fruizione e presuppone uno sforzo da parte del lettore, un atto di amore speculare a quello del poeta. In questo percorso di ricerca delle tracce hölderliniane, quello che emerge sul piano della intertestualità è un uso sempre più raffinato dei riferimenti, una tecnica di citazione sempre più sottile e penetrante. Le carte conservate presso il CM di Pavia testimoniano a più riprese la rilevanza del confronto che Zanzotto ebbe negli anni Sessanta con il pensiero di Hölderlin (spesso in correlazione alle sue riflessioni su Hegel). Prima di passare all'analisi dell'*Elegia in petèl* vorrei elencare e commentare brevemente le riflessioni che, seppur frammentarie, mi sembrano altamente significative nel testimoniare la continuità del confronto con Hölderlin. In un foglietto datato 8 dicembre 1967[418] Zanzotto scrive:

> Hegel ha forse pensato alla morte dell'arte avendo davanti Hölderlin-Scardanelli (dallo Stift di Tübingen) la poesia resa silenzi: ma come? (25-3-68)

Nelle sue annotazioni, egli ricorda il fatto che Hölderlin e Hegel, entrambi studenti del prestigioso collegio evangelico di Tübingen, lo *Stift*, avessero stretto una profonda amicizia, soprattutto perché accomunati dagli stessi ideali filosofici e dalla passione

[418] Sul recto del f. I, 2. Sul verso dello stesso foglio si legge l'annotazione «Le sorelle dei grandi: storia della sorella di Hegel suicida e paranoica». Si capisce dunque che Hegel è al centro delle sue riflessioni, scaturendo delle catene associative.

politica nel sogno di istituire un ideale «Regno di Dio»[419]. La riflessione viene ampliata nel f. I, 12:

Lo spazio scavato da Hölderlin è stato riempito dall' "evangelo tra parentesi" di Hegel. Hegel ha teorizzato la morte dell'arte nella morte dell'arte di Hölderlin.

Quello che Zanzotto intende è che Hölderlin, scavando nel linguaggio fino ad arrivare al silenzio, ha creato uno spazio che è stato poi riempito dalla filosofia di Hegel, creandone di fatto i presupposti. Nel versi del f. I, 2 si legge ancora:

Il Dio come bimbo eterno, non come padre eterno

Seguita da:

Deus ex machina: pregare non perché dio esiste ma perché dio esista
La poesia come ultima (ripresa?) dell'attesa degli dei (e Hölderlin il größe Schizofrener [sic!])
La poesia è sempre contro il potere

Infine, sul *verso* di un foglio intitolato «In margine a un convegno di hegeliani a Urbino» (f.II, 8 verso), in cui è abbozzata una *Poesia su Hegel enfant (in parte sognata*)[420], leggiamo:

Il detto di Hölderlin: la scomparsa del dio ci aiuterà

Come si evince dalla lettura dei versi sopra trascritti[421], poi confluiti nell'*Elegia in petèl*, la poesia dell'ultimo Hölderlin, ridotta a frammenti e silenzi, costituisce per Zanzotto non tanto o non solo il rischio della *fine* della poesia e di un ottenebramento psichico ed espressivo, bensì funge da *origine*: «radice», o «gemma» a partire dalla quale – e solo a

[419] Di questo reca testimonianza una lettera scritta da Hölderlin a Hegel il dieci luglio del 1794, pochi mesi dopo l'esame finale allo *Stift*: «Lieber Bruder! Ich bin gewis, daß Du indessen zuweilen meiner gedachtest, seit wir mit der Loosung- Reich Gottes!- von einander schieden. An dieser Loosung würden wir uns nach jeder Metamorphose, wie ich glaube, wiedererkennen» (MA II, p. 540). «Caro Fratello! Sono certo che nel frattempo ogni tanto hai pensato a me, da quando ci siamo separati con il nostro proposito - il Regno di Dio! In questa soluzione ci riconosceremo sempre, nonostante qualsiasi nostro cambiamento» (Traduzione SB).
[420] La poesia, prima inedita, è stata scoperta da Luca Stefanelli e pubblicata nel n. 46 di «Autografo», rivista fondata da Maria Corti e organo del *Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia*. Si cfr. LUCA STEFANELLI, *Due poesie inedite tra le carte della Beltà*, «Autografo», 46. *I Novanta di Andrea Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Novara, Interlinea, 2011, pp. 139-150.
[421] II, f. 7.

partire dalla quale – può nascere una nuova poesia. Come a suggerire che i traumi della storia possono essere superati solo creando prima un vuoto, uno spazio bianco da cui ricominciare. In questo senso le riflessioni apparentemente eterogenee che ho elencato mostrano un legame tra loro nella filosofia dell'assenza che si fa presenza a un livello più alto, o della distanza che crea i presupposti per l'avvicinamento. Quella che era stata inizialmente concepita come parte di un'altra poesia, acquista in un secondo momento la sua autonomia, tanto che nel foglio II, 7 Zanzotto aggiunge in alto a destra il titolo, sottolineato, «Elegia in Petél» (che diventerà infine «L'Elegia in petèl»):

Dolce andare elegiando come va in elegia l'autunno,
raccogliersi per bene accogliere in oro radure,
computare il cumulo il sedimento delle catture
anche se da tanto prèdico e predico il mio digiuno.
E qui sto dalla parte del connesso anche se non godo
di alcun sodo o sistema:
il non svischiato, i quasi, dietro:
vengo buttato a ridosso di un formicolio
di dèi, di un brulichio di sacertà.
Là origini - Mai c'è stata origine.
Ma perché allora in finezza e albore tu situi
la non scrivibile e inevitata elegia in petèl?
«Mamma e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. é fet foa e upi»
Nessuno si è qui soffermato - Anzi moltissimi.
Ma ogni presenza è così sua di sé
e questo spazio così oltrato oltrato... (che)
«Nel quando ‖ O saldamente costrutte Alpi
E il principe ‖ Le »
appare anche lo spezzamento saltano le ossa arrotate:
ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo,
mi ripeto, qui no; mai stata origine mai disiezione.
Non spezzo nulla se non spezzato ma sùbito riattato,
spezzo pochissimo e do imputazione - incollocabili -
a mimesi ironia pietà;
qui terrore: ma ridotto alla sua più modica modalità.
Per quel tic-sì riattato, così verbo-Verbo,
faccio ponte e pontefice minimo su
me e altre minime faglie.

L’assenza degli dèi, sta scritto, ricamato, ci aiuterà
- non ci aiuterà -
tanto l’assenza non è assenza gli dèi non dèi
l’aiuto non è aiuto. E il silenzio sconoscente
pronto a tutto,
questo oltrato questo oltraggio, sempre, ugualmente
(poco riferibile) (restio ai riferimenti)
(anzi il restio, nella sua prontezza):
e il silenzio-spazio, provocatorio, eccolo in diffrazione,
si incupidisce frulla di storie storielle, vignette
di cui si stipa quel malnato splendore, mai nato,
trovate pitturanti, paroline-acce a fette e bocconi, pupi,
barzellette freddissime fischi negli orecchi
(vitamina a dosi alte per trattarli
ma non se sono somatismi di base psichica),
e lei silenzio-spazio
e lei allarga le gambe e mostra tutto;
vedo il tesissimo e libertino splendore
e il fascino e il risolino e il fatto brutto
e correre la polizia e - nel vacuum nell’inane
ma raggiante - il desiderio di denaro fresco si fa più ardente
di dominio fresco di ideologia fresca;
anzi vedo a braccetto Hölderlin e Tallemant des Réaux
sovrimpressione sovrimpressiono
ma pure
ma alla svelta
ma tutto fa brodo
(cerchiamo, bambini, di essere buoni
nel buon calore, le tue brune tettine,
il pretestuarsi per ogni movimento
in ogni momento,
calore non mai tardo nel capire
come credono «certe persone»
anzi astuto come uno di voi
quando imbroglia grilli erbe genitori,
sappiate scrivere ma non leggere, non importa,
iscrivetevi a, per, pretestuarvi all’istante)
ma: non è vero che tutto fa brodo,
ma: e rinascono i ma: ma

Scardanelli faccia la pagina per Tallemant des Réaux,
Scardanelli sia compilato con passi dell'Histoire d'O.

Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana papa.
Te bata cheto, te bata: e po mama e nana.

«Una volta ho interrogato la Musa»[422].

Questa lirica esemplifica un momento di svolta fondamentale nel percorso poetico di Zanzotto: la *fine* del rapporto di unità tra significante e significati (con la successiva frammentazione e sperimentazione che coinvolgerà entrambi i livelli della lingua), e insieme la ricerca di un nuovo *inizi*o. Per le ragioni già esposte a proposito della raccolta omonima[423], per celebrare questa perdita e il sentimento misto che ne deriva Zanzotto sceglie la forma dell'elegia (una forma che egli associa primariamente a Hölderlin). Già l'*incipit* costituisce un caso di «intertestualità non marcato», come rileva Cordibella, che argomenta:

Da Petrarca in poi non sono certo mancati nella nostra tradizione illustri incipit introdotti dall'aggettivo "dolce", ma è significativo che essi siano frequenti anche nell'opera di Hölderlin e che abbiano un'alta ricorrenza nella sua tarda produzione, quella a cui Zanzotto si è orientato nel comporre l'*Elegia*. Nell'*Homburger Folioheft*, in una pagina particolarmente tormentata e frammentaria, compare un analogo incipit, prima cellula di verso senza ulteriori sviluppi, circondata da silenzio: "Süß ists".[424]

Anche «l'ampio e impegnato respiro esametrico»[425] segnalato da Dal Bianco ricalca il metro dell'elegia, come non manca di notare Cordibella. Inoltre, vengono intarsiati nel discorso due frammenti dal *Quaderno in folio di Homburg*[426], citati tra virgolette e montati uno accanto all'altro, riproducendo sia la linea di separazione, sia gli spazi bianchi dell'originale hölderliniano[427]. L'epicentro della poesia, anche dal punto di vista grafico, è la riflessione «L'assenza degli dèi, sta scritto, ricamato, ci aiuterà / - non ci

[422] PPS, pp. 315-317.
[423] Cfr. § 3.3
[424] CORDIBELLA, *op. cit.*, p. 237. Per la citazione di Hölderlin cfr TL, pp. 1046- 1047. La studiosa segnala anche le convergenze con la poesia *Tinian* (TL, v. 1-2, pp. 1220-1221), e *Griechenland* (TL, pp. 1172-1173).
[425] DAL BIANCO, cit., in PPS, p. 1506.
[426] Cfr. REITANI, in TL, pp. 1775 e segg.
[427] TL, pp. 999-1003. [I frammenti citati da Zanzotto si trovano a p. 43 (v.1-2) e a p. 45 (v.19-20) dell'*Homburger Folioheft*. La citazione «Una volta ho interrogato la Musa» deriva invece da p. 45, v.1. La fonte di Zanzotto in questo caso potrebbe essere Contini. Cfr. nota 429.]

aiuterà -/ tanto l'assenza non è assenza gli dèi non dèi / l'aiuto non è aiuto» che trae spunto dal verso hölderliniano «bis Gottes Fehl hilft», un concetto con cui Zanzotto si è a lungo confrontato, anche attraverso le già menzionate interpretazioni di Maurice Blanchot e Beda Allemann. Nonostante il verso finale di *Dichterberuf* risulti qui citato per la prima volta in maniera esplicita, come ho già messo in luce esso ha nutrito intensamente il pensiero di Zanzotto sin dal periodo di *Elegia* e *Vocativo*[428].

In seguito, nella poesia vengono presentate una serie di scenette con esiti dissacranti nei confronti di Hölderlin, emblema del sublime che viene immaginato a braccetto con Tallemant des Réaux, autore secentesco di storielle e ricordato per i suoi pettegolezzi, e compilato con passi dell'*Histoire d'O.,* un romanzo erotico, quindi sottoposto a un trattamento parodizzante. Questo suggerisce una commistione di generi e registri in funzione desacralizzante e comica, ma non è altro che una fotografia della modernità, dove le parole sono accostate e spesso confuse con le dicerie, l'erotismo con la pornografia, il sublime con l'immondo. L'unica soluzione possibile concepita da Zanzotto per fare *tabula rasa* di questo disordine e ritornare a edificare un nuovo ordine parte dal silenzio («ta bon ciatu») e dalla regressione alla prelingua, il *parlar petèl*, linguaggio dell'infanzia e dell'origine, spontaneamente associato alla poesia di Hölderlin poiché entrambi talmente vicini al silenzio da apparire, agli occhi di Zanzotto, come radici di un nuovo parlare poetico. Come commenta Hermann Grosser, in questa raccolta Scardanelli arriva a simboleggiare

> il momento in cui la disgregazione del linguaggio, descrivendo la traiettoria da falsa comunicazione-conoscenza a silenzio, diviene, facendosi scarto dalla norma e illuminazione delle origini, virtualmente fenomeno positivo: lo sconnesso balbettare di Hölderlin si confronta al balbettare infantile e si scopre (drammaticamente) autentico.[429]

Ma la funzione della 'sovrimpressione' tra registro alto e basso, tra Hölderlin, Tallemant des Réaux e *l'Histoire d'O.* è anche un'altra: è come se, attraverso questa giustapposizione, Zanzotto invitasse se stesso e i suoi lettori a non prendersi troppo sul serio. Persino nel perseguire l'ideale del sublime, è importante tenere presente quella prospettiva dal basso che proprio Hölderlin era chiamato a simboleggiare nel X quadro del componimento *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, quasi a ricordare al lettore

[428] Cfr. § 3.3
[429] HERMANN GROSSER, *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, «Acme», 33, 1979, pp. 257-258.

che, anche nel ricercare ciò che è elevato per eccellenza, nel tentativo di andare oltre se stessi, non bisogna perdere la consapevolezza dei limiti e dunque un atteggiamento di umiltà, scoprendosi sempre pronti sia all'entusiasmo e all'«empireirsi, l'incanto»[430], sia al disinganno e alla caduta: «Ora vien meno anche il potere di tremare, / tu che tremi là in fondo / ah che svolta faticosa, che notte./ Ma ricordati di atterrare a regola / ricorda l'impatto»[431].

L'*Elegia in petèl* si conclude con un verso isolato che suona come una sentenza, decretando il tono del componimento: si tratta della citazione «Einst habe ich die Muse gefragt» («Una volta ho interrogato la musa»)[432]. L'invocazione alla Musa, gesto essenziale per comprendere la poesia del solighese già a partire da *Vocativo*, rivela qui in maniera esplicita l'identità del suo modello. Come ho messo in luce in questo paragrafo, nella *Beltà* Hölderlin simboleggia un atteggiamento di umile ma sublime resistenza, fungendo da imprescindibile elemento di coesione macrotestuale. La comparsa di questa citazione in posizione forte, al termine della poesia, fa in modo che essa si concluda all'insegna di un moto ascensionale, di un gesto di elevazione: ciò che si afferma in questa raccolta è ancora il principio 'speranza'.

[430] Cfr. *Si, ancora la neve*, in PPS, p. 275.
[431] ADORAZIONI, RICHIESTE, ACUFENI in PPS, p. 299.
[432] La fonte in questo caso è probabilmente Contini, che traduce allo stesso modo (cfr. CONTINI, *op. cit*., pp. 278, 279).

3.6 Oltre La Beltà

Come è stato messo in luce nella sezione precedente, gli anni Sessanta sono il periodo in cui si osserva il più intenso confronto di Zanzotto con la poesia di Hölderlin: con *La Beltà* tale percorso raggiunge tuttavia un punto-limite, oltre il quale non sarebbe stato possibile procedere, pena forse lo sprofondare nel silenzio e la perdita della possibilità stessa di fare poesia[433]. Zanzotto sceglie allora di 'superare' Hölderlin. Beninteso, questo modello non viene mai rinnegato e non scompare, anzi, le sue tracce permangono fino a *Conglomerati* e sono profondamente legate agli aspetti mistici e religiosi della poesia hölderliniana[434]. Ma si tratta di citazioni più esigue, oltre che meno cariche di implicazioni poetologiche, fino a diventare nell'ultima raccolta quasi affioramenti involontari dalla memoria. Tale superamento si attua non attraverso l'elisione di un'istanza, bensì, al contrario, riconoscendone l'importanza fino al punto di integrarla e metabolizzarla come parte della propria identità, andando a fondo fino a giungere in prossimità dell''origine', per ripartire da essa. Dagli anni Settanta in poi non sembra più esistere Hölderlinfobia in Zanzotto, semplicemente perché lo Hölderlin esterno è stato sacrificato a vantaggio di un Hölderlin che continua a esistere dentro di lui.

«Nessun diritto è riservato: magari da me si copiasse / quanto io dagli altri ho copiato»: così scrive Zanzotto nelle righe con cui accompagna l'invio ad alcuni amici del volume *Gli Sguardi i fatti e Senhal*, poemetto di 313 versi pubblicato nel 1969, sostituendo questa dichiarazione al simbolo © di copyright. Essa fa trasparire non solo, nell'estrema umiltà di Zanzotto, tutta la sua grandezza, ma costituisce anche una sorta di auto-commento e spiegazione del poemetto. Come egli aggiunge in risposta a un'analisi di Agosti:

> Né importano "plagi", imitazioni, o altri tipi di contatti tra autori, che non sono mai casuali, mentre importa che vi sia questa *communio*, questa circolazione, questo dare e ricevere, questo rubacchiare in una specie di ipnotica cleptomania, od arrivare a punti che possono essere contemporaneamente di

[433] Si cfr. DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., p. 186: «La strada che Zanzotto stava percorrendo in prossimità del silenzio era psichicamente la più difficile che un poeta possa praticare, la stessa che condusse Hölderlin alla cosiddetta 'follia' e che ospitò l'esperienza celaniana».

[434] Si cfr. DAL BIANCO, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Atti di* Incontrotesto*: ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei* (Siena, ottobre-novembre 2011), Pisa, Pacini, 2011, pp. 29-38: p. 37.

incontro o di scontro. Di tutto questo, ne *Gli Sguardi i fatti e Senhal* v'è addirittura uno spreco, se si pensa alla brevità del testo, una ridda di minimi furti, in cui però la "cosa rubata", la refurtiva è di scarso conto.[435]

Il poemetto è articolato in «cinquantanove interventi-battute di altrettanti personaggi»[436] che si configurano come «frammenti di un io disgregato»[437], da identificare col poeta, mentre l'interlocutore stabile che parla sempre fra virgolette «si precisa come figura femminile che di volta in volta assume aspetti molteplici, ma tutti riconducibili al simbolo fondamentale di donna-poesia»[438]. Alla domanda del Poeta:

- Ma chi già mai potrebbe
sanar la mente illusa
e trarre ad altra legge
l'ostinato amator de la sua Musa?[439]

segue quella, provocatoria, della Poesia:

«Non liquideremo per sempre l'entusiasmo?
E quello che non sarò mai e non volli essere stata
aboliremo devieremo? Non leggeremo più: perì hypsus?»[440]

Emerge in questi passi il tema del sublime, il bisogno di elevazione morale dell'uomo, un motivo che Zanzotto associa ad alcuni modelli letterari, tra cui un posto di assoluto rilievo spetta senz'altro a Hölderlin, che alla lettura del *Perì Hypsous*[441] deve molte delle sue riflessioni poetologiche. Zanzotto commenta questo riferimento come segue:

Quanto al *Perì Hypsous*, il trattatello *Del Sublime* dello pseudo-Longino, conta ancora molto per noi. Questa idea del sublime come polo di confronto per l'uomo (che noi dobbiamo riprendere nel senso kantiano di una ragione che scava una linea infinita di dilatazione) continua ad aprire un campo di

[435] PPS, p. 1530.
[436] Ivi, p. 373.
[437] CONTI BERTINI, *Zanzotto o la sacra menzogna*, cit., p. 1.
[438] Ibidem. Lo stesso avveniva nella Ecloga I, *I lamenti dei poeti lirici:* si cfr.§ 3.4, con cui sono molte le analogie tematiche e strutturali.
[439] PPS, p. 370.
[440] Ivi, p. 371.
[441] Cfr. MARTIN VÖHLER, *Hölderlins Longin- Rezeption*, «Hölderlin-Jahrbuch», 28, 1992-1993, pp. 152-172 e JOCHEN SCHMIDT, *Sobria ebrietas, Hölderlins Hälfte des Lebens*; «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-83, pp. 182-190.

illimitate potenzialità e ci sgomenta appunto per gli orizzonti che ci apre davanti. Anche se l'ironia giustamente lo minaccia.[442]

Il sublime, motivo che lui ritiene sempre attuale, ha però subìto nella modernità un processo di demitizzazione. In questo poemetto, egli mette in scena il ferimento e l'oltraggio del mito lunare, ultima roccaforte del sublime, già sottoposto a un trattamento ironico nella *Ecloga I.* Anche se non viene esplicitato il riferimento a Hölderlin in quanto modello del sublime, esso si palesa dunque nell'accostamento tra questa riflessione e l'emergere dello stesso tema in un passo parallelo di un'altra raccolta.

Hölderlin si ritrova anche nel libro successivo di Zanzotto, *Pasque* (1973), in particolare nella poesia *La Pasqua a Pieve di Soligo* in una duplice figurazione. In primo luogo, i versi iniziali ricordano il rapporto del poeta con Hölderlin nella sua attrazione e repulsione/ fobia. Nella prima delle tredici 'stazioni' in cui è ripartita la poesia, contrassegnate da lettere dell'alfabeto ebraico, si legge:

ALEPH:: Da quali chiuse o antri, da che chiese o macelli,
da che prati infiniti, polveri, geli, velli,

da che eczemi diffusi, da che parestesie,
diffuse, in che paresi in che cloni in che mie

o tue carenze alterne, mie o tue semipresenze,
riapparizioni di straforo, giochi di sbiechi e intermittenze,

rifiorisco siccome fatuo vanto di riscrivere
lo squisito insatellirsi, al non vivere, di ogni vivere[443]

Interrogandosi sul ruolo del poeta (per chi, per quale motivo e da dove ha origine la sua scrittura?), egli sembra alludere al proprio rapporto con Hölderlin, alle «carenze alterne», alle sue «semipresenze», agli affioramenti volontari o involontari di questa figura nella sua poesia. Anche se non ne trovo evidenza nella critica, l'impressione di una 'presenza' di Hölderlin in questi versi, come in trasparenza, trova una possibile conferma nella disamina delle carte presso il CM di Pavia. In effetti, tra il materiale

[442] PPS, p. 1535.
[443] PPS, p. 423.

delle due cartelle che contengono le prime stesure (manoscritte e dattiloscritte) delle poesie di *Pasque*, nel ff. 58 (mss.) a margine dei primi versi di questo componimento Zanzotto annota: «dinamica della liberazione dalla depressione: mai sufficiente. Da rinnovarsi ogni volta. Höld. che finge la follia». Anche se di fatto lui tenta probabilmente di descrivere, in questi versi, il ripresentarsi periodico della depressione nella sua vita, è evidente come questo tema, unitamente a quello della missione del poeta, venga associato ancora una volta[444] alla figura di Hölderlin. In seguito, egli viene citato esplicitamente in una nota riferita alla ottava stazione del poemetto, in corrispondenza del passo in cui Zanzotto evoca le figure di tre eretici e martiri del pensiero: Bruno, Vanini e Hus. In merito a Vanini, egli ricorda di essere stato molto impressionato dalla poesia di Hölderlin a lui dedicata:

Den Gottverächter schalten sie dich? Mit Fluch
Beschwerten sie dein Herz dir und banden dich
Und übergaben dich den Flammen,
Heiliger Mann! O warum nicht kamst du

Vom Himmel her in Flammen zurük, das Haupt
Der Lästerer zu treffen und riefst dem Sturm;
Daß er die Asche der Barbaren
Fort aus der Erd', aus der Heimath werfe!

Doch die du lebend liebtest, die dich empfieng,
Den Sterbenden, die heil'ge Natur vergißt,
Der Menschen Thun und deine Feinde
Kehrten, wie du, in den alten Frieden.

Di empietà ti tacciarono? con anatemi
Gravarono il tuo cuore e ti legarono
Consegnandoti alle fiamme,
Santo uomo! perché, perché

Dal cielo non ritornasti in fiamme, per colpire
Il capo dei blasfemi invocando la tempesta;
Perché scacciasse la cenere dei barbari
Via dalla terra, dal paese natale!

[444] Cfr. la riflessione in merito alle raccolte *Elegia* e *Vocativo* al § 3.3.

Ma colei che tu vivendo amasti, che ti accolse,
Morente, la natura sacra dimentica
L'opera degli uomini e i tuoi nemici
Tornarono, con te, nella pace antica.[445]

Come Zanzotto spiega nell'intervista rilasciata in occasione del conferimento dello *Hölderlin-Preis* nel 2005, Hölderlin dimostra attraverso questa poesia la sua emancipazione e il suo non-conformismo rispetto a tutti i tipi di religione. Ciò che lo colpisce è da un lato l'esempio storico di Vanini, una figura di martire per la verità, che «riesce a essere religioso secondo il suo stesso concetto», e dall'altro il fatto che, in questo componimento, la Natura emerga in qualità di entità che, anziché venire in soccorso all'uomo ricambiandolo per il suo amore, tace. Ai suoi occhi, questi versi costituiscono l'emblema dell' «eterno silenzio della natura senza il quale non ci sarebbe la spinta all'eterno parlare della poesia».

Dopo *Pasque*, raccolta in cui si registra una netta «riduzione del tasso di letterarietà»nella lingua[446], si approda al *Galateo in Bosco* (1978), che è la raccolta più densa di riferimenti intertestuali. L'argomento della silloge è la storia d'Italia, in particolare la Prima guerra mondiale. Centro strutturale e simbolico della raccolta è il bosco del Montello, che diviene allegoria della realtà:

qui, come in un'enorme pattumiera, giacciono in oscuro fermento i sedimenti organici e inorganici del processo naturale, i resti dei picnic dei villeggianti e, assieme alle ossa dei soldati della Grande Guerra, il cumulo delle tracce lasciate dall'uomo nei secoli, ivi compresa la scrittura di coloro che elessero il bosco a sede di elaborazione letteraria, primo fra tutti Giovanni Della Casa e il suo *Galateo*.[447]

Si tratta della raccolta che, più di ogni altra, celebra il valore della memoria e la necessità di tenerla viva in modo autentico, in polemica coi meccanismi vuoti e passivi della retorica statale. Trovo pertanto altamente significativo che in questo contesto riemerga implicitamente, in maniera allusiva, una poesia già citata esplicitamente nella *Beltà*: si tratta di *Mnemosyne*, la quale, assieme ad *Andenken*, costituisce per Zanzotto un testo esemplare sulla memoria. Anche se non compaiono citazioni esplicite da

[445] TL, pp. 686-687.
[446] DAL BIANCO, *Profili…,* cit., in PPS, p. 1540.
[447] Ivi, p. 1575.

Hölderlin, possiamo osservare alcune allusioni al poeta svevo in riferimento a questo nodo tematico nella poesia *Rivolgersi agli ossari, non occorre biglietto*:

Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.
Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.
Rivolgersi alle osterie. Dove elementi paradisiaci aspettano.
Rivolgersi alle case. Dove l'infinitudine del desìo
(vedila ad ogni chiusa finestra) sta in affitto.

E la radura ha accettato più d'un frondoso colloquio
ormai, dove, ahi,
si esibì la più varia mostra dei sangui
il più mistico circo dei sangui. Oh quanti numeri, e rancio speciale. Urrah.
Vorrei bucarmi di ogni chimica rovina
per accogliere tutti, in anteprima,
nello specchio medicato d'infinitudini e desii
di quel circo i fermenti gli enzimi
dentro i succhi più sublimi dell'alba, dell'azione, in piena diana. E si va.
E si va per ossari. Essi attendono
gremiti di mortalità lievi ormai, quai gemme di primavera,
gremiti di bravura e di paura. A ruota libera, e si va.
Buoni, ossari – tante morti fuori del qualitativo divario
onde si sale a sicurezze di cippo,
fuori del gran bidone (e la patria bidonista,
che promette casetta e campicello
e non li diede mai, qui santità mendica, acquista).
Hanno come un fervore di fabbrica gli ossari.
Vi si ricevono ordini, ordinazioni eterne. Vi si smista.
All'asilo, certi pazzi-di-guerra, ancora vivi
allevano maiali; traffici con gli ossari.
Mi avete investito, lordato tutto, eternizzato tutto, un fiotto di sangue.
Arteria aperta il Piave, né calmo né placido
ma soltanto gaiamente sollecito oltre i beni i mali e simili
e tutto solletichìo di argenti, nei suoi intenti, a dismisura.
Padre e madre, in quel nume forse uniti
tra quell'incoercibile sanguinare
ed il verde e l'argenteizzare altrettanto incoercibili,
in quel grandore dove tutti i silenzi sono possibili
voi mi combinaste, sotto quelle caterve di

os-ossa, ben catalogate, nemmeno geroglifici, ostie
rivomitate ma come in un più alto, in un aldilà d'erbe e d'enzimi
erbosi assunte,
in un fuori-luogo che su me s'inclina e domina
un poco creandomi, facendomi assurgere a
Così che suono a parlamento
per le balbuzie e le più ardue rime,
quelle si addestrano e rincorrono a vicenda,
io mi avvicendo, vado per ossari, e cari stinchi e teschi
mi trascino dietro dolcissimamente, senza o con flauto magico
Sempre più con essi, dolcissimamente, nella brughiera,
io mi avvicendo a me, tra pezzi di guerra sporgenti da terra,
si avvicenda un fiore a un cielo
dentro le primavere delle ossa in sfacelo,
si avvicenda un sì a un no, ma di poco
differenziati, nel fioco
negli steli esili di questa pioggia, da circo, da gioco.[448]

In questo componimento si descrive una situazione analoga a quella di *Mnemosyne*: un viandante si aggira attraverso gli ossari e legge nel paesaggio i segni indelebili della storia. Per rendere più chiara la mia analisi[449], trascrivo nuovamente le due strofe che costituiscono l'oggetto del confronto con Zanzotto[450]:

Wie aber liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trokenen Staub
Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Thürme, friedsam; gut sind nämlich
Hat gegenredend die Seele
Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.
Denn Schnee, wie Maienblumen,
Das Edelmüthige, wo
Es seie, bedeutend, glänzet auf
der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das

[448] PPS, pp. 565-566.
[449] Alcune considerazioni in merito a questa poesia sono state anticipate nel mio contributo *Hölderlin im Werk Andrea Zanzottos am Beispiel von 'Mnemosyne'* per lo «Hölderlin-Jahrbuch», 39, 2014-2015, in corso di pubblicazione.
[450] Si tratta, in ordine, della 'Fragen-Strophe' e della 'Früchte-Strophe': si cfr. § 3.5, pp. 127-130.

Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf hoher Strass
Ein Wandersmann geht zornig,
Fern ahnend mit
Dem andern, aber was ist dies?

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüfet und ein Gesetz ist
Dass alles hineingehet, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels . Und vieles,
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber bös sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, gehen die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und Not die Treue.
Vorwärts aber und rükwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.[451]

In *Rivolgersi agli ossari..*, l'io lirico vaga per i territori del fiume Piave, teatro delle battaglie della prima guerra mondiale, e vede oggettivarsi nella natura la violenza della storia e il sentimento del lutto. L'esortazione «Rivolgersi ai cippi / con il più disperato rispetto» suona come un'eco dell'imperativo hölderliniano «Vieles aber ist zu behalten / Und Noth die Treue». I versi «Osterie, dove elementi paradisiaci aspettano» e «case, dove l'infinitudine del desio sta in affitto» rievocano il verso «und immer ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht», ovvero la tematizzazione della tentazione dell'oblio, della rimozione dei ricordi dolorosi attraverso l'alcol o altre distrazioni e piaceri immediati, che impediscono al soggetto di fare i conti con il passato e confrontarsi col proprio futuro, proprio come in *Mnemosyne*: «Vorwärts aber und rükwärts wollen wir nicht sehen / uns wiegen lassen, wie / Auf schwankem Kahne der

[451]TRAVERSO, *op. cit*., pp. 210-219. La seconda delle due strofe trascritte sopra è presente anche nell'edizione di Vesper, pp. 154-155. Traduzione a pagina 127-130 del presente lavoro.

See». In questa poesia, Zanzotto sembra far uso della stessa simbologia che troviamo in Hölderlin: il viandante che si aggira per gli ossari trasporta sulle proprie spalle il peso della storia e del passato («stinchi e teschi mi trascino dietro dolcissimamente»), quasi a seguire alla lettera l'esortazione «Vieles wie auf den Schultern eine Last von Scheitern ist zu behalten»; 'behalten' significa 'conservare' sia in termini concreti, sia, simbolicamente, nella memoria: lo stesso avviene nel verso zanzottiano, laddove 'trascinarsi' in italiano significa sia trasportare qualcosa fisicamente, sia portarselo dietro come un peso perenne nella psiche. Entrambi i poeti evocano dunque per mezzo della medesima metafora la necessità del ricordo e della memoria come atto individuale, che deve avvenire sia nella coscienza, sia nella vita pratica di ogni uomo. Al di là di questa evidente affinità nel profilo semantico delle due poesie, si riscontrano anche delle comunanze sul piano formale. La ripetizione del suono «*Sch*ultern/ *Sch*eitern» viene riprodotta per contaminazione fonica nella lingua italiana attraverso i termini «teschi/ tra*sci*no», e non escludo che Zanzotto possa essere pervenuto alla parola «teschi» anche attraverso l'affinità fonica tra «Scheitern» e «Schädel», dal momento che lui leggeva le poesie in tedesco ma, non conoscendo perfettamente il significato di tutti i termini, avrebbe potuto facilmente cadere in questo tipo di errore. In una poesia in cui si tematizza la disperata necessità del ricordo, riemergono - come allusioni consapevoli o come reminiscenze involontarie - alcuni passi di *Mnemosyne*. Zanzotto polemizza contro i meccanismi ufficiali della memoria, che prevedono la costruzione di lapidi e monumenti commemorativi secondo una retorica statale vuota e passiva, e mette invece in luce l'importanza della parola poetica come elaborazione attiva del lutto, come resistenza all'oblio e alla repressione, come momento di confronto con il proprio passato, mezzo di riorganizzazione del caos della storia e, infine, elemento a partire dal quale rifondare il futuro. In questa convinzione riecheggiano i versi finali di *Andenken*, spesso citati da Zanzotto come emblema della missione del poeta di 'rifondare' il mondo attraverso la parola: «was bleibet aber stiften die Dichter»[452]. Aggirandosi attraverso gli ossari, l'io zanzottiano riesce ancora a scorgere alcuni elementi del paesaggio che recano messaggi di speranza: nell'immagine delle «primavere delle ossa in sfacelo» si concretizza simbolicamente la possibilità di una rinascita dalle rovine. Questo avviene attraverso una fusione, dolorosa ma necessaria, con il paesaggio: «vorrei bucarmi d'ogni chimica rovina per accogliere tutti, in anteprima». Il ricordo e la

[452] TL, p. 344.

commemorazione non avvengono dunque attraverso la rassegnazione e il lutto, bensì attraverso un processo attivo di fusione erotica con la Natura, di messa in discussione e ridefinizione dei confini dell'io attraverso l'incontro con l'evidenza più concreta e immediata della storia, ovvero con i segni e con i resti che essa ha impresso nel paesaggio. Anche nel farsi memoria e ricordo, la poesia appare orientata alla vita e al futuro, non alla morte e al passato. L'interpretazione zanzottiana di questo tema può allora guidarci in una rilettura di *Mnemosyne*: per Zanzotto la memoria non coincide con un atteggiamento passivo e autodistruttivo di lutto, bensì con un atto creativo ed erotico. Secondo quest'ottica, anche la rappresentazione poetica del mito della nascita di Mnemosine nella poesia hölderliniana potrebbe essere letta non come scena di distruzione e di morte, bensì come scena erotica, che celebra la necessità di un'arte che rifondi la storia. Anche se Zanzotto non ci fornisce indicazioni a riguardo (e con ogni probabilità non si è affatto occupato della questione, tuttora aperta, sull'interpretazione di *Mnemosyne*) è possibile, facendo un passo indietro, interpretare la 'Achilles-Strophe'[453] attraverso la lente offerta dalla concezione della memoria così come emerge nel *Galateo in Bosco*.

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
an Bächen, benachbart dem Skamandros.
An Schläfen Sausen einst, nach
Der unbewegten Salamis steter
Gewohnheit, in der Fremd, ist gross
Ajax gestorben,
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste
Die Locken. Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer.[454]

[453] Cfr.§ 3.5.
[454] TRAVERSO, *op. cit.*, p. 218. Traduzione al § 3.5, pp. 128-129.

L'interpretazione di questa strofe si è orientata, per lo meno fino agli anni Settanta, alla spiegazione di Beißner, che leggeva i versi «Am Kithäron aber lag / Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch, als / Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste / Die Locken» («Ma sul Citerone giaceva / Eleutere, la rocca di Mnemosyne. A cui, deposto il mantello, il Dio, l'occidentale / poi scioglieva i capelli»[455]) e le metafore in essi contenute (la deposizione del mantello e lo scioglimento dei capelli) come rappresentazione della morte di Mnemosine:

Hier aber wird in der Form einer Tatsache die Möglichkeit hingestellt, dass sogar Mnemosyne selbst, die Mutter der Musen, gestorben sei, der Musen, die den Ruhm der Männer singen: nicht nur die Heroen sind tot, sondern auch ihr Gedächtnis. Das ist die äußerste Gefahr, dass nichts mehr *behalten* wird, dass kein *Bleiben im Leben* übrig ist.[456]

Mentre Beißner postulava il tramonto della città di Eleutere e la morte di Mnemosine, dunque la fine di qualsiasi memoria, Jochen Schmidt[457] introdusse una nuova lettura della strofe, basata sull'interpretazione del pronome 'der' come femminile declinato al caso dativo (e non come nominativo maschile). Così diveniva possibile leggere la 'distruzione' come riferita alla sola città di Eleutere, non a Mnemosine. Schmidt interpreta allora la poesia secondo il mito della conflagrazione (la dissoluzione del mondo nel fuoco) di cui si trova evidenza anche in altri passi di Hölderlin, compresa la sopra citata 'Früchte-Strophe' di *Mnemosyne*. Molte altre celebri interpretazioni dell'inno, tra cui quella di Roland-Jensen, seguono questa prospettiva tragica[458]. Anche la germanistica italiana non ha osato mettere in discussione questa tesi, per lo meno fino alla fine del secolo scorso, come dimostra il titolo del famoso libro di Luciano Zagari *La città distrutta di Mnemosyne*[459], un testo peraltro conosciuto da Zanzotto. È chiaro

[455] Traduzione di Traverso, cit., p. 219.
[456] FRIEDRICH BEISSNER, *Hölderlins letzte Hymne*, cit., pp. 66-102: p. 102 [e *Hölderlin- Reden und Aufsätze*, cit., pp. 211-246: p. 246]: «Qui viene rappresentata sotto forma di dato di fatto la possibilità che persino la stessa Mnemosine, la madre delle Muse, coloro che cantano e celebrano la fama degli uomini, sia morta: non solo muoiono gli eroi, ma anche la loro memoria. Questo è il pericolo estremo: che niente più possa essere *conservato*, che nella vita non esista più la possibilità della *durata*» (traduzione SB).
[457] JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlins letzte Hymnen, „Andenken" und „Mnemosyne",* Tübingen, Niemeyer, 1970. Questa è tuttora l'interpretazione che si trova nell'edizione commentata da Schmidt (DKV).
[458]FLEMMING ROLAND-JENSEN, *Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne: wider die autoritären Methoden in der Hölderlinforschung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.
[459] LUCIANO ZAGARI, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS, 1999.

che, se interpretata in questo modo, la poesia avrebbe ben poco in comune con le idee espresse da Zanzotto nel *Galateo*. Negli ultimi decenni, però, a questa prospettiva ermeneutica se ne sono affiancate altre, tra cui quella di Helmut Hühn, secondo cui la rappresentazione dell'incontro tra Mnemosine e Zeus nella strofe sopra citata ricalcherebbe la situazione del loro incontro così come evocata nella *Teogonia* di Esiodo: in questo caso la simbologia del mantello e dei capelli alluderebbe a una scena erotica e costituirebbe una rappresentazione mitica del concepimento delle Muse. La seguente osservazione di Hühn mi consente di stabilire una relazione con l'interpretazione zanzottiana della poesia:

Hölderlin fügt Erinnerungsbilder, die wesentlich örtlich geprägt sind, die den Tod in die Landschaft eintragen und in ihr festhalten, so dass sie zu einer Gedächtnislandschaft wird.[…] Wenn in der *Achilles-Strophe* angesichts des tragischen Untergangs der Helden ein Moment des Tröstlichen zur Sprache kommt, dann nur im Hinblick auf das Eingehen in die Natur.[460]

Sia il tema del paesaggio che diventa memoria (poiché in esso si imprimono indelebilmente le cicatrici della storia), sia il fatto che, in questa desolazione, l'unica possibilità di conforto sia offerta dal rapporto di comunione con la natura, rappresentano due nodi centrali del *Galateo in bosco*, e ci consentono dunque di rintracciare un profondo legame tra Hölderlin e Zanzotto per ciò che concerne il ruolo del poeta e dell'arte nel suo fondare il ricordo e la memoria come unici strumenti per superare temporaneamente le dissonanze della vita. Questa interpretazione converge con quella esposta da Luigi Reitani nel suo saggio *Mnemosyne: eine Nimphe?* secondo cui nell'inno in esame Hölderlin celebra il valore della memoria non in quanto lutto, ma come Eros:

dann ist die Aufgabe des Dichters, die stiftende Rolle des Gedächtnisses zu betonen, die göttliche Gabe der Kunst, die Möglichkeit eines Eros, der die Welt neu schafft. [...] Die Nymphe Mnemosyne ist ein Mythos für eine Zeit, die in ihrer Tragik den Eros der Dichtung braucht.[461]

---

[460] HELMUT HÜHN, *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 1997, p. 259: «Hölderlin inserisce immagini di memoria legate a dei luoghi, immagini che traspongono la morte nel paesaggio e in esso rimangono impresse, tanto da farlo divenire quasi monumento. Se, nella *Strofe di Achille*, esiste un momento di consolazione legato al tragico declino dell'eroe, esso si realizza solo nel momento del ritorno nella Natura». (traduzione SB).

[461] LUIGI REITANI, *Mnemosyne: eine Nymphe?*, in *La parola, il mito, la metafora*, a cura di Luciano Zagari, Pisa, ETS, 2008, pp. 147-173: p. 168: «Allora il compito del poeta è quello di celebrare il valore fondante della memoria, il dono divino dell'arte, la possibilità di un Eros che possa rifondare il mondo.

In questo caso mi appare dunque davvero difficile stabilire se le affinità tra i due testi che ho messo a confronto si debbano descrivere come reminiscenze involontarie o come allusioni consapevoli a Hölderlin da parte di Zanzotto: questa incertezza mi consente però di osservare che ormai, all'altezza del *Galateo*, Hölderlin è stato talmente interiorizzato da Zanzotto da rendere ardua una catalogazione dei meccanismi dell'intertestualità che lo coinvolgono. Curiosamente, un'allusione a *Mnemosyne* ritorna perfino nella raccolta *Meteo* (1996), in particolare nell'immagine della «Mai mancante neve di metà maggio»[462]. Pur trattandosi di un verso costruito sul meccanismo della ripetizione della consonante 'm', la scelta del mese di maggio - anziché, per esempio, 'metà marzo' - sembra risentire dell'immagine hölderliniana (già commentata nel § 3.5) della neve che ricopre come «fiori di maggio» i prati verdi. Anche in questo caso, non si può stabilire con certezza se si tratti di una allusione volontaria o di una reminiscenza involontaria che si fonde con un dato realistico.

Ancor prima che in *Meteo*, però, si registrano altre incidenze hölderliniane nella raccolta *Fosfeni* (1983), con la significativa insistenza sulla figura, divenuta quasi archetipica, dello 'Knabe'[463] hölderliniano, quasi un fanciullo divino, e in *Idioma* (1986):

Cussi inocà col cór son restà là
a la finestrela cèa ...
E svodà pian pianin la se 'véa
e in éla altro che stele no ghe n'era
e 'l libret de le none e dei só tènp se 'véa serà.

.....

«Ma, voi, benedisè
ancora 'na òlta 'l vostro nevodet,

La Ninfa Mnemosine rappresenta il mito di un periodo storico che, nella sua tragicità, necessita dell'Eros della poesia» (traduzione SB).

[462] PPS, p. 828.

[463] *Righe nello spettro*, in PPS, pp. 708-710: «ma che certo è Knabe-sassolino (log) del ghiaccio (log) neve / o è Knabe del cespo è risorsa del Gestell / o del sacchetto di plastica / del palloncino in cui soffiare folletti / è Knabe i cui riccioli di musco-ghiacciotraboccano abili», «Un senso ormai – dice l'azzurro (Knabe) – si prevede / nel senso che non c'è nel Logos che non c'è», «Mathesi raccordo che avanza abbondanze / di manna-Lupi e nevi-Knabe / Knabe nudo, nudo in parola, ferito da mini- / ami algebrici lappole lische numeriche».

parché ades che l'é 'n on,, debòto consumà,
par voaltre 'l mantegne quel che, tosatèl, l'à lodà».

Così ammaliato con il cuore sono rimasto là
alla piccola finestra ...
E la si vedeva svuotarsi piano piano
e in essa non v'erano che stelle
e il libretto delle nonne e dei loro tempi si era chiuso.

.....
«Ma, voi, benedite
una volta ancora il vostro nipotino,
perché adesso che è un uomo, quasi consunto,
per voi mantenga quanto, bambino, ha lodato». [464]

In questo componimento, che fa parte della serie *Mistieròi* (un gruppo di poesie dedicate ai piccoli, poveri mestieri) Zanzotto intarsia la citazione degli ultimi due versi della lirica *Meiner Verehrungswürdigen Grosmutter zu Ihrem 72sten Geburtstag*, traducendoli prima in dialetto veneto e poi in italiano:

dann seegne den Enken noch Einmal,
Daß dir halte der Mann, was er, als Knabe, gelobt.[465]

Si tratta di versi che avevano sempre colpito Zanzotto per un motivo autobiografico, giacché egli si rispecchiava nel grande affetto espresso da Hölderlin nei confronti della nonna materna, e alla sua intende rendere omaggio attraverso questa citazione.

In un'annotazione del «14-15 novembre 1980», rinvenibile al CM di Pavia tra le carte preparatorie a *Idioma*, Zanzotto rievoca lo scoppiare, trent'anni prima, della sua nevrosi, la quale (come ho sottolineato nell'analisi delle poesie degli anni Cinquanta) aveva molto a che vedere con la sua identificazione con Hölderlin:

Il 13 trent'anni giusti che mi scoppiò la nevrosi, letteralmente, a Treviso, all'osteria All'Ora Bianca-trent'anni. Questa sera lo pensavo [...] in una sera fredda eppure dolcissima di lieve, celestiale, delusione.

[464] *Mistieròi*, in PPS, p. 795.
[465] TL, p. 822. Nella traduzione di Reitani: «benedici ancora una volta il nipote, / che l'uomo mantenga ciò che il fanciullo promise», p. 823.

Come se ringraziassi della delusione / che forse non aveva neppure ragione di esistere, si può provare dunque una felicità, quasi / è un traboccare "puro" di amore / sentendosi come "sospesi" dentro la delusione?

Siffatta riflessione troverà la sua rielaborazione nella poesia intitolata *In un XXX anniversario*:

«In una sera fredda eppure dolcissima
di lieve, celestiale delusione,
Come se ringraziassi della delusione
che forse non aveva nemmeno ragione di esistere
Si può provare dunque una felicità
quasi un traboccare puro in dedizione
sentendosi come un fattore
di suspense o
abbandono o o raccoglimento
dentro la delusione?» .[466]

Il componimento continua con una serie temi di ascendenza hölderliniana: la neve, l'azzurro, l'oro, il nord, il fulmine e l'assideramento sono termini ripetuti ossessivamente, quasi a voler riportare il lettore nel mondo poetico zanzottiano degli anni Cinquanta. Eppure non sarebbe possibile confondere questo componimento con uno appartenente agli esordi: qualcosa è irrimediabilmente cambiato, o è andato perduto, provocando in Zanzotto un sentimento di «fredda eppure dolcissima» delusione. Una delusione che gli ha insegnato a guardare il mondo in modo più disincantato, e che gli ha forse garantito l'accesso a gradi più alti di consapevolezza poetica. Pur sentendosi pieno di gratitudine e di orgoglio, i toni con cui annuncia la sua perdita sono sempre quelli misti, ossimorici (inconfondibilmente zanzottiani, appunto) dell'elegia, come possiamo leggere in quello che è probabilmente l'esito più elevato della sua produzione di quegli anni, la poesia *Collassare pomerio*, confluita in *Fosfeni*:

Dimmi che cosa ho perduto
dimmi in che cosa mi sono perduto
e perché così tanto, quasi tutto
        ho lasciato a piè del muro –

[466] PPS, pp. 744-745.

oh fastelli scrigni fardelli di rovi e poi là
gemellari luci, auricolazioni nell'infinito pomerio
Da sempre vi inciampo, in qualcosa di combattuto
vinto ribelle e comunque muto-lussazioni
nei baluginii del pomerio

Dimmi quale e che modo di collassarsi
Dimmi quale lingua ho perduto e lasciato collassarsi
Dimmi in che lingua ho perduto ho collassato
e perché in questa cinta amata per la sua tanta
perdita
mi sono aggirato senza mai perdermi
ma pur sono stato perduto da alcuno da alcuno
Dimmi perché ogni nervo d'erbe verdissime su
dal collassato campo di mura e pomerii
percepisca quel che io non percepisco
nello sfatato, nel collassato, nel simil-nato
in cui mi sono guadagnato e ripetuto
Dimmi perché questo disamore per sempre
mi porta davanti all'amore creduto perduto
e a dorso del sempre io mi
allontano dall'amore creduto perduto -
amori raccattati come filìi di sputo,
invasione, luogo invasato
tutto nel rivolgersi al mio iato
Dimmi: e poi non fa niente: chinato sul pomerio
all'ìmpari, sotto sbilancio o sfratto dall'alto stato
dei cieli: forzano a mille denari
succhiano da mille prede offerte luminarie
ho avviato là qualcosa di mio
a scorrere davanti a me
a qualificare profondità - ruine
mondi, occhieggianti divine latrine -
mi sono adeguato a voi divote
e umili demarcazioni territoriali
deposte da quanto è più chimicamente animale -
e mi apriste in incalcolabili avanti
afferendomi ai collassati cieli ai loro ammanchi
palpitanti!
Dimmi perché adorando questa perdita secca

o riducendo a più non posso o riducendo
e basta
o
non badando a remissione, mutuo, sostituto, oh,
come accucciato accucciato
o divaricato divaricato
dal mio proprio collassato mi sono evoluto
si che potrei con le mie parti infime
del brillìo dell'oscuro lo stato vero assumere
e oralità e orazione infine adergere
essere- in esse- chimico segno pomo ponfo
mai prima individuato
dentro la folata del crepuscolo del
    rilasciato dell'affrancaro del defenestrato
    al di là di labbra e nari
    su instabilità di pomeri
    di legenda di agenda e luminarie. [467]

Procedendo lungo il percorso di descrizione delle tracce hölderliniane, si giunge al volume *Sovrimpressioni*, che raccoglie testi composti tra il 1990 e il 2000[468] e la cui prima edizione, nel mese di giugno del 2001, coincide con un periodo in cui Zanzotto è chiamato a confrontarsi nuovamente con Hölderlin in occasione dell'uscita presso Mondadori, nello stesso anno, di *Tutte le liriche* del poeta tedesco, volume per cui Zanzotto viene invitato a redigere uno scritto introduttivo. La raccolta è dedicata al tema dello sfruttamento ambientale e della distruzione del paesaggio per mano dell'uomo, e i testi si caratterizzano come *sovrimpressioni*, ovvero «in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia o forse di invasività da tatuaggio»[469]. Il volume rappresenta una nuova fase nel rapporto di Zanzotto con la Natura e la Storia, e di conseguenza anche con Hölderlin. Lo spiega perfettamente Dal Bianco:

In *Sovrimpressioni* la storia è trattata con indulgente distacco, tanto che perfino il latino – che ne era stato l'alienante coagulo linguistico – ha perduto ogni connotazione terrifica. È in questo nuovo atteggiamento, pacificato nei confronti della storia, che si fa strada, molto gradualmente nel corso del libro, una sorta di

[467] PPS, pp. 661-662.
[468] La datazione è specificata in una nota dell'autore, in PPS, p. 947.
[469] Ibidem.

religiosità non confessionale, che porta con sé il rafforzamento della consentaneità rispetto al panismo/ panteismo hölderliniano. In *Sovrimpressioni* vengono al pettine molti nodi del rapporto di Zanzotto con il divino che risiede nella Natura. Gli dèi di Hölderlin, ossia le forze fondanti della realtà, vengono nominati con singolare affidamento. Il saggio di Zanzotto pubblicato nel 2001 come introduzione alle liriche di Hölderlin nei Meridiani Mondadori (*Con Hölderlin, una leggenda*) è il viatico migliore per comprendere l'ideologia di *Sovrimpression*i e tante delle figurazioni, anche a prima vista marginali, che compaiono nel libro. Vi si parla di una "memoria del futuro": la disposizione rammemorante della poesia accoglie «ciò che resta» del passato, «ciò che da lontano continua a dispiegare la sua essenza» (Heidegger) e lo proietta nel futuro.[470]

Il poeta svevo compare esplicitamente nel terzo quadro, intitolato *Uno vi fu, uno*, del lungo componimento *Avventure metamorfiche del feudo*, e nel quarto quadro, tramite la ripetizione del verso «Mit gelben Birnen». La modalità di questo riferimento intertestuale cambia radicalmente rispetto alla fase precedente: non si tratta più di una citazione, bensì di un testo che si staglia *a latere* del discorso poetico principale, quasi come se riemergesse dal magma dell'inconscio zanzottiano, attinto dal proprio passato e dal proprio bagaglio storico e poetico:

3. UNO VI FU, UNO

Mai visti i veri perèr-peri
vastissime città sospese, ieri,
e oggi soppiantati
da miseri perini impergolati?

ma UNO vi fu UNO
gigante- e quasi orribilmente
        FRUTTIFERENTE:
in lui si raccolse la lente ustoria
la furia di sopravvivenza
del feudo antico e già condannato agli sbanchi
alla tecnica penitenza:
e dentro le sue cupissime vôlte la morte-vita
ordì
sempre più orge e ammucchiate
e intrichi di catene alimentari

[470] STEFANO DAL BIANCO, *Introduzione*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 2011, pp. LXV-LXVI.

e ribaltamenti ed eterni ritorni
e riottosi formulari
in una regressione ad un maligno
e pure dirompente, svettante inizio
godimento e supplizio
di torve e disperate voluttà/ fecondità
CROLLI AL SUOLO DI PERE A MAZZI
rimpinzarsi
di uccelli e topi e uccelli-topi
dentro poltiglie-fanghi di pere, palte e
infere malte anch'esse brulicanti
d'insetti e ratti
in salti e scatti MIT
maxiprogenie su cui poi s'avventavano GELBEN
da tutt'intorno mille e più genìe BIRNEN
di archaeopterix a picco
su altri sbafanti HÄNGET
nel convitto straricco
di tutte le follie
per sbafarseli, con MIT
annessi e connessi e batteri ingegneri GELBEN
di almeno 043807356 delle specie esistenti GELBEN
E cornacchie e perfino gabbiani mutanti –
sozzure di alame vario, guano ed esaltazione
della signoria di quei frutti BIRNEN
così tanti e farabutti, BIRNEN
glu glu glo globalità
pronta a ricaricarsi eternamente
per sua forza inerente gongolante,
specimen della gran stia del mondo,
– senza la benché minima creanza
del t u t t o
universale lurido usufrutto.[471]

La contingenza dell'abbattimento di un pero secolare e la conseguente caduta a terra dei suoi frutti attiva nella mente di Zanzotto il ricordo delle «gialle pere» dell'incipit di *Hälfte des Lebens*, testo da sempre impresso nella sua memoria poetica. Il verso «Mit

[471] *Tutte le poesie*, cit., pp. 937-938.

gelben Birnen hänget» si impone, in caratteri maiuscoli, a margine della poesia «in successive amplificazioni grafiche che ne marcano il proliferare fonico»[472]. Il risultato di questa sovrimpressione è evidente: la citazione di Hölderlin, impressa sul lato destro del foglio, conferisce valore universale a quello che non è più solo un pero, ma diventa simbolo della sacertà del paesaggio. Il suo abbattimento rappresenta il ferimento di una Natura ormai irrimediabilmente oltraggiata dall'attività umana, la fine di un'epoca, il crollo di un sistema di valori. Hölderlin, che ha accompagnato Zanzotto per tutta la vita in quanto incarnazione di una poesia che riesce a farsi interprete tra cielo e terra, correlativo per antonomasia del «logos erchomenos» zanzottiano, riemerge formulando quasi un ultimo, perentorio avvertimento, affine a quello pronunciato da Nino nel quinto quadro del componimento in questione:

Nino: «State acorti, no stè pi sgionfar al balón
Co tuti sti feri, 'ste rede, 'ste vì cussì fisse romai,
se no col primo sión
de piova de 'sti tenp
che mi par fortuna no vedarò mai
a bas vien-dó tut a rodlón!
Sul me lógo no posse lagnarme,
ma a tuti quanti ve zhighe "Stè acorti!".
Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti».[473]

A parlare è sempre un Zanzotto-profeta, che prende in prestito la voce di Hölderlin e di Nino Mura, il primo in quanto incarnazione del poeta-vate per eccellenza, e il secondo come emblema di quella saggezza, semplicità e immediatezza che definiscono il rapporto armonico tra l'uomo e la natura.

Riguardo alla genesi dei testi di *Sovrimpressioni*, tutt'altro che trascurabile è il fatto che proprio nella primavera del 2011, quando Zanzotto congeda questa raccolta, egli fosse impegnato nella redazione del testo *Con Hölderlin, una leggenda*. Nell'ambito del lavoro a questo scritto, Zanzotto si era confrontato più volte con Luigi Reitani, curatore del volume mondadoriano, su numerose questioni filologiche ed

[472] CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia,* cit., p. 244.
[473]ANDREA ZANZOTTO, *Avverture metamorfiche del feudo*, 5, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 2011, pp. 941-942. La traduzione dell'autore è: «State accorti, non mettetevi a strafare / con tutti questi pali metallici, queste reti, queste viti così fitte ormai / altrimenti col primo gran temporale / di questi tempi / che per fortuna non vedrò mai / in fondo vien giù tutto, a rotoloni!! / Sul mio podere non posso lamentarmi / ma a tutti vi grido "State accorti!" // Ma forse io qui parlo, da morto, a morti.»

ermeneutiche. Rivelativo, a questo proposito, è il fatto che, durante una loro conversazione, Reitani fosse stato interpellato proprio a proposito della poesia *Hälfte des Lebens* e avesse descritto a Zanzotto l'entità delle pere e degli alberi a cui fa riferimento Hölderlin, spiegandogli inoltre che i primi curatori delle poesie, giudicando audace il simbolismo delle pere, avevano sostituito il termine «Birnen» con «Blumen» (fiori). Questo dettaglio potrebbe spiegare la scelta dell'immagine delle «pere a mazzi», tramite cui si evoca, oltre al testo hölderliniano, anche una precedente variante editoriale che emerge in trasparenza.

Il testo in questione assume una rilevanza centrale: si tratta di una poesia esemplificativa dell'idea di 'sovrimpressione' e del processo genetico che sta alla base delle singole poesie della raccolta. Attraverso questo testo, Zanzotto invita il lettore all'interno della sua 'officina poetica', offrendogli uno sguardo sui suoi «lavori in corso»[474], sui meccanismi costitutivi della raccolta. *Uno vi fu, uno* è un esempio di quei testi che riassumono e nascondono delle «poetiche-lampo»[475]: «microtesti, indicazioni di lettura, micropoetiche e indizi di processi d'invenzione, vere cellule esemplari e seminali in cui si evidenziano i perché di un'intera opera»[476]. Non mi sembra un caso che sia proprio Hölderlin a fornire lo spunto per quello che è il testo paradigmatico del procedimento retorico oggetto di questa raccolta. A ben vedere, il termine «sovrimpressione» (unito al verbo «sovrimpressiono») compare per la prima volta proprio associato al nome di Hölderlin nella *Elegia in petèl*[477]:

---

[474]Zanzotto definisce la silloge *Meteo* «soltanto uno specimen di lavori in corso», in PPS, p. 861. Egli stesso istituirà un'analogia tra il meccanismo compositivo dei testi di *Meteo* e quelli di *Sovrimpressioni* in una nota alla seconda raccolta: «Continua, in questa raccolta, la linea avviata con Meteo» (PPS, p. 947).

[475] «Il fatto più importante e significativo in questi processi è che, arrivino o meno i poeti (o meglio i cultori della poesia) a stilare una precisa loro poetica, gli articolati statuti delle loro invenzioni, essi spargono ovunque nei loro testi quelle poetiche-lampo, quelle minime-massime autogiustificazioni o "rivelazioni", le dissimulano al modo di certi animali che possono nascondere ciò che raccolgono di più prezioso, ad esempio il cibo (come gli scoiattoli) o ciò che "producono" di meno prezioso (come i gatti)» in *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* (PPS, p. 1311).

[476] Ivi, p. 1316.

[477] Rimane da chiedersi perché Zanzotto scelga Hölderlin come paradigma di questo procedimento retorico: una possibile spiegazione risiede proprio nel fatto che si tratta di un procedimento tipicamente hölderliniano. Come osserva Luigi Reitani, infatti, spesso l'accensione creativa in Hölderlin si realizza dopo che lui ha tradotto qualcosa. Portando l'esempio dell'ode *An die Parzen*, che nasce a partire dalla traduzione di un'ode di Orazio, Reitani osserva come per Hölderlin sia spesso il confronto con testi di altri autori a fornire lo spunto per la scrittura delle sue poesie, che talvolta si configurano proprio come *ri-scritture*, o – per usare un termine zanzottiano - come *sovrimpressioni*. (Cfr. LUIGI REITANI, *Friedrich Hölderlin: Sovrimpressioni*, Conferenza tenuta presso l'Università di Tor Vergata, Roma, giugno 2013).

anzi vedo a braccetto Hölderlin e Tallemant des Réaux
sovrimpressione sovrimpressiono[478]

Un ulteriore spunto interpretativo è fornito dall'accostamento del termine «sovrimpressioni» a quello di «diplopie» nella poesia intitolata *DIPLOPIE; SOVRIMPRESSIONI (1945-1995)*[479]. Questa parola ci suggerisce l'idea di una visione doppia, costituita da due oggetti di cui il primo si vede chiaramente, nitido, mentre il secondo appare a lato, in dissolvenza, vago e sfuocato rispetto al secondo. Si tratta di un tema antico in Zanzotto, risalente al concetto leopardiano della 'doppia vista' dei poeti, che mostra loro tutte le cose del mondo come doppie: da un lato, nella loro concretezza e immediatezza e dall'altro, grazie all'immaginazione, come caricate di un valore più forte, simbolico, che richiama qualcosa di lontano e ormai smarrito, dunque vago.[480]
Uno vi fu, uno può essere letto da due punti di vista complementari: o considerando il verso hölderliniano come 'fuoco', o seme iniziale, da cui germina il testo principale, oppure interpretando la poesia zanzottiana che descrive l'abbattimento del pero come spunto per il riemergere di «tracce scritturali»[481] dal repertorio poetico e storico di Zanzotto. In entrambi i casi, è evidente una caratteristica essenziale della poesia in esame, ovvero il suo costituirsi come palinsesto, sovrapposizione di diversi strati testuali. La citazione assume ancora la valenza di resistenza alla deriva della storia, istituendo una continuità con la funzione svolta precedentemente dalle riprese hölderliniane. Ciò che cambia è la modalità del prelievo intertestuale, che non è più soltanto funzionale all'espressione di un messaggio, ma è anche esemplificativo di un preciso meccanismo di costituzione del testo. Se si volesse tentare una catalogazione a posteriori delle variegate forme e funzioni che la citazione assume in Zanzotto, in questo caso si tratterebbe di una citazione non solo poetologica, ma anche retorica. Non vi è più, per Zanzotto, un vero corpo a corpo con Hölderlin, bensì il contatto con il proprio passato, vissuto ormai come rievocazione di esperienze lontane nel tempo e sedimentate. L'avvenuta metabolizzazione, che consente ai versi hölderliniani di tornare eternamente in circolo sotto forme diverse, è suggerita anche dall'immagine della catena

[478] PPS, p. 317.
[479] PPS, p. 861.
[480] Per una descrizione del concetto si cfr. ad esempio GIULIO FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, § 8.4 *Giacomo Leopardi*, Milano, Einaudi, 1992, p. 680. Per la segnalazione ringrazio Stefano Dal Bianco.
[481] PPS, p. 861.

alimentare descritta nella poesia[482]: cadendo al suolo, le pere vengono divorate dagli animali, assimilate e infine restituite sotto altra forma, costituendo un nutrimento essenziale per la terra. In questa metafora si esemplifica il rapporto di Zanzotto con Hölderlin, la cui lezione viene assimilata e restituita sotto altra forma in modo tale da rendere personalissima e inconfondibile la poesia zanzottiana, pur permettendo di riconoscere in filigrana le sue molteplici fonti:

> Alcuni credono che a rendere miele quel che le api hanno raccolto dalle gemme delle piante e dai fiori è il modo in cui lo impastano e lo dispongono: ma non senza l'aggiunta di un lievito che agisce sui vari elementi fondendoli in uno. Imitiamo in quest'uso le api: come loro dobbiamo, col soccorso del nostro talento, fondere in un solo sapore quegli assaggi diversi, in modo che se anche si scopre la fonte da cui abbiamo attinto, risulti però cosa diversa da quel che è la fonte.[483]

Si è già accennato al fatto che l'abbattimento del pero secolare simboleggia il crollo di un sistema di valori, la fine di un'era. Eppure, questo momento di morte diviene anche emblema (nella metafora della catena alimentare) della possibilità di una nuova vita; le pere, cadendo, fecondano il suolo e gli consentono di rigenerarsi, quasi a suggerire che solo passando attraverso la morte si possono raggiungere più elevate forme di vita. Il momento del tramonto di un'epoca descritto come atto creativo, la capacità di rivoltare una scena di morte interpretandola come scena 'erotica', richiama alla mente i già commentati versi di *Mnemosyne*. La descrizione del crollo della città di Eleutere, del tramonto della sua civiltà, della dissoluzione nel fuoco di un intero sistema di valori non è incompatibile, a ben guardare, con quella dell'atto erotico che vede nascere Mnemosine e che fonda la possibilità della memoria. Secondo quest'ottica, ciò che viene celebrato nella poesia *Uno vi fu, uno* è la caduta del pero come portatrice di nuova vita. Questa immagine ricorda al lettore hölderliniano gli assunti teorici e filosofici espressi nello scritto *Das untergehende Vaterland*, attraverso la cui lente è possibile interpretare anche *Mnemosyne*:

---

[482] Si cfr. anche la sua dichiarazione nell'intervista con Bevilacqua: *Gespräch über Hölderlin*, cit., p. 222: «Denn die ihrer Energie überlassenen Birnbäume werden zu hängenden Städten, die innen, mit ihren Birnen, eine ganze *imago vitae* nähren, eine Nahrungskette. Die Birnen fallen auf den Boden, Mäuse fressen sie, Fledermäuse stürzen herab, ja sogar Möwen». «Perché i peri, lasciati alla loro energia primordiale, divengono città pendenti, e con le loro pere nutrono una grande *imago vitae*, una catena alimentare. Le pere cadono al suolo, i topi le mangiano, i pipistelli vi si precipitano sopra, e persino i gabbiani».

[483] LUCIUS ANNAEUS SENECA, *Epistole morali a Lucilio*,n. 84, Milano, Dante Alighieri, 1958 (citato da CONTE, *op. cit.*, p. 19).

Aber *das Mögliche*, welches in die *Wirklichkeit* tritt, indem *die Wirklichkeit sich auflöst*, dies wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten.[484]

Solo nel momento del suo declino, l'albero secolare può scomporsi nei suoi elementi essenziali, liberarli nell'aria e creare nuove combinazioni e nuove forme di vita, nutrendo il suolo. Per garantire la possibilità di serbare il ricordo di una particolare forma di vita, di ciò che quel pero secolare è stato, Zanzotto lo celebra in una poesia, garantendogli di sopravvivere nella memoria, così come accadeva in *Rivolgersi agli ossari*... Come sostiene Hölderlin, solo nel momento della «Auflösung», della dissoluzione di determinate forme, è possibile coglierne la grandezza e le infinite possibilità creative. Ci si ritrova dunque nuovamente di fronte a un assunto poetologico fondamentale, già chiamato in causa in precedenza: il valore della poesia, che in virtù del suo farsi memoria, costituisce l'unico antidoto alla morte e alla transitorietà di tutte le forme. Ancora una volta, è Hölderlin a fornire il più remoto sostrato ideologico da cui scaturisce la poesia.

Nel contesto del generale abbassamento di registro di tutte le citazioni provenienti da altre lingue, il tedesco assume nell'ultima raccolta zanzottiana quasi la funzione di 'caricatura': un'eco della voce di Hölderlin ci giunge infatti anche in *Conglomerati* (2009), probabilmente attraverso la mediazione di Celan, nella ripetizione del termine «Pallasch»[485] della poesia *27 novembre*:

27 novembre
avevo iniziato da giorni il diario

Il meraviglioso sbadiglio che il selvaggio Utti
spara di fronte ad ogni situazione
i meandri ignoti del suo sentire.
Pallasch si potrebbe dire

[484] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Das untergehende Vaterland*…, in DKV, vol. 2, p. 447: «Ma il *possibile*, che entra a far parte della *realtà*, nel momento in cui essa si dissolve, determina al contempo sia la sensazione della dissoluzione, sia il ricordo di ciò che si è dissolto». (traduzione SB).
[485] In questo caso credo che la citazione sia mediata dalla lettura della poesia di Celan *Tübingen- Jänner* dedicata a Hölderlin e pubblicata nella raccolta *Die Niemandsrose*. In *Conglomerati*, Paul Celan viene esplicitamente citato nella poesia *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante*, dove Zanzotto ricorda la raccolta *Sprachgitter*.

il suo sbadiglio cinico giglio
buttato in faccia al tutto o al niente
del suo sogno innocente
munito di solido punto-blu
Pallasch o miagolio sbadigliato
dopo bevuta d'acqua pura di prato
lungi dalle verminose delizie
delle guerre e dei giornali e delle pizie
che li sputano fuori
pur se senza finzione di corrucci, senza pudori.[486]

Come spiega Zanzotto in una nota al testo, «Pallasch era una delle parole pronunciate da Hölderlin durante la follia. L'accostamento sembra rinviare a una qualche misteriosa relazione tra questa animalità folle che ancora crea e il gatto che si esprime con uno sbadiglio»[487]. Questo grido o lamento, «Pallasch», assimilato al linguaggio animale e primordiale, appare un'espressione estrema di resistenza al caos del cosmo attraverso la parola poetica, qui ridotta alle sue origini istintuali e animali, ovvero un'ultima invocazione alla Musa:

Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra

Mentre tutto trema nel delirio del clima
e la brama di uccidere maligna inventa inventa

Rari sono i luoghi in cui resistere,
luoghi dove Muse si danno convegno
per mantenere l'eco di un'armonia
per ricordarci ancora che esiste il sublime
per riesaltare gli antichi splendori ed accogliere nuove vie di Beltà.

Raro pur sempre e sepolto nelle selve d'ombra di armi totali
un Luogo: e ora rinasce e tenta difenderci dall'ira del cosmo.[488]

La mia ricerca delle incidenze hölderliniane in un percorso che, partendo dai *Versi giovanili*, ha attraversato tutte le raccolte di Zanzotto fino ad arrivare a *Conglomerati*,

[486] *Tutte le poesie*, cit., p. 1079.
[487] Ibidem.
[488] Ivi, p. 1063.

ha evidenziato come nel tempo siano variate le modalità, le cause e le finalità dei riferimenti intertestuali. Fino a *Dietro il paesaggio*, le citazioni riguardano quasi esclusivamente il piano tematico: la volontà di Zanzotto è quella di evocare alcuni motivi per ricreare una determinata *Stimmung*. Questi prelievi sono spiegabili attraverso la forte identificazione di Zanzotto col poeta svevo e inizialmente animati da un intento emulativo. Da questa tecnica citazionale quasi ingenua (che sembra non problematizzare e talvolta addirittura semplificare Hölderlin) si arriva, col passare del tempo, a meccanismi sempre più complessi di allusione anche sul piano formale. Una fase di repulsione e di fobia nei confronti di Hölderlin motiva il rarefarsi della sua presenza a livello esplicito e – proprio attraverso una presa di distanza – fonda i presupposti di quella che sarà la penetrazione sempre più profonda di Hölderlin a livello poetologico. A partire da *Vocativo* e *IX Ecloghe*, Zanzotto si emancipa sempre più dal suo modello: quando vi allude, non è più per emularlo, bensì per sfruttare la forza dei suoi versi e della sua poesia per veicolare un messaggio autonomo. Dopo il punto-limite rappresentato dalla *Beltà*, in cui si concentrano citazioni, allusioni e reminiscenze a Hölderlin come in nessun altro periodo della produzione di Zanzotto, egli assimila talmente la lezione del suo maestro da metabolizzarlo in quanto istanza interiore: la poesia di Hölderlin è ormai parte integrante del credo poetico zanzottiano al punto che diventa arduo distinguere tra i prelievi involontari e le allusioni orchestrate consapevolmente.

Da questa 'mappatura' emerge però una costante fondamentale: la valenza primaria di Hölderlin in quanto imprescindibile elemento di coesione macrotestuale tra tutte le raccolte. Quasi come un sottile *fil rouge*, egli simboleggia la resistenza, la speranza che la parola poetica – anche attraversando il silenzio – riesca a farsi ricordo e dono imperituro, in modo tale da opporsi, nella sua sublime significatività, all'insensatezza e alle dissonanze del divenire storico.

IV. Convergenze formali

Nel precedente capitolo, nonostante l'impostazione prevalentemente contenutistica e tematica, sono sporadicamente emersi dei punti di tangenza tra Zanzotto e Hölderlin a livello stilistico e formale. Lo scopo di questa sezione, in cui desidero sollevare delle questioni suscettibili di eventuali sviluppi, è quello di approfondire l'entità di questi punti di contatto. Pur essendo infatti evidente che, a tutti i livelli stilistici, sia metrico che fonico e prosodico, che sintattico e retorico, i maggiori 'debiti' di Zanzotto siano da cercare nella tradizione letteraria italiana (o negli amatissimi modelli francesi e spagnoli), vi sono alcune caratteristiche della sua poesia per cui è possibile ipotizzare che proprio Hölderlin, il punto di riferimento primario di Zanzotto per quanto concerne la lirica tedesca, possa aver agito da modello.[489]

Un aspetto su cui vorrei soffermarmi in questa sezione è quello delle citazioni architestuali, ovvero, nella definizione di Genette già introdotta nel primo capitolo[490], dei casi in cui, facendo uso di un determinato genere letterario, si fa riferimento ad altri autori celebri proprio per aver sfruttato ampiamente le potenzialità di quel genere, o di averlo rinnovato attraverso le peculiari modalità con cui se ne sono serviti. In Zanzotto, emblematico è il caso delle *IX Ecloghe*, raccolta di poesie del 1962: tramite questo titolo (che fa parte, nella terminologia genettiana, del *paratesto*, e costituisce dunque una delle *soglie* che filtrano il nostro accesso al testo), Zanzotto fa un palese riferimento architestuale a Virgilio, l'autore a cui si deve l'affermazione di questo genere letterario, le cui *Bucoliche* fungono da *ipotesto*. In questo caso, la citazione è talmente facile da decifrare che non serve neppure esplicitarla. Mi sembra però che, a un livello più sottile, egli inserisca le proprie *Ecloghe* in una tradizione più complessa. Pur non prendendo in considerazione Hölderlin, Jean Nimis fa un'osservazione molto significativa a proposito della prima poesia della raccolta, sostenendo che è come se «il lamento elegiaco del

[489] Ringrazio Rodolfo Zucco per le indicazioni relative a questi aspetti.
[490] Cfr. GENETTE, *Palinstesti*, cit., p. 7.

poeta d'oggi venisse qui illustrato in una specie di continuità-discontinuità, di zona di interferenze con la tradizione di questo genere poetico»[491].

Essendo pervasa da un sentimento di profonda antitesi tra un passato individuale e collettivo spesso evocato e vagheggiato in quanto autentico, ma ormai perduto, e un presente minacciato da un progresso inarrestabile, dalla dicotomia tra una Natura che funge da rifugio e una Storia che incombe su di essa, rischiando di annientarla, e tra una lingua autentica e una progressiva devastazione del linguaggio sin dal suo sostrato antropologico, con una conseguente scissione tra significanti e significati, la poesia di Zanzotto è stata spesso descritta come elegiaca. Del resto, come osserva Nimis, la valenza profondamente elegiaca della poesia zanzottiana è riscontrabile anche soltanto facendo attenzione ai titoli delle liriche lungo l'arco diacronico di tutta la sua produzione, da *Dietro il Paesaggio* dove compare l'*Elegia pasquale*, alla *Beltà* con la celebre *Elegia in petèl*, passando da *Piccola elegia* e *Elegia del venerdì* in *Vocativo*, fino all'*Elegia* che dà il titolo alla raccolta *Elegia e altri versi*.[492] Come ho già anticipato a proposito dell'*Elegia in petèl*[493], a mio avviso è proprio Friedrich Hölderlin l'autore principale a cui Zanzotto fa riferimento per definire alcuni aspetti fondanti della polimorfica dimensione elegiaca della propria poesia. Per introdurre la riflessione su questo punto è però doveroso partire da una rapida descrizione dei generi a cui fanno riferimento i testi hölderliniani citati da Zanzotto.

Dalla disamina condotta nella parte centrale di questa tesi risulta che, se anche la persona e la poesia di Friedrich Hölderlin hanno influenzato a tutto tondo il percorso poetico di Zanzotto, non sono più di una ventina i testi davvero impressi nella sua memoria, al punto da essere richiamati esplicitamente o attraverso allusioni. In particolare, è interessante notare che tutte le poesie più intensamente recepite appartengono alla seconda fase della produzione hölderliniana, dai componimenti degli ultimissimi anni del Settecento fino ad arrivare agli inni pindarici e ai frammenti della torre.

---

[491] JEAN NIMIS, *Elegia e ritmo nella poesia di Zanzotto*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003 («Labirinti. Collana del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche», 64), pp. 295-319: pp. 305-306.
[492] Ibidem, pp. 296-297.
[493] Cfr. § 3.5.

4.1 Sulla dimensione elegiaca della poesia hölderliniana e zanzottiana

Il fatto che un consistente gruppo di testi hölderliniani tra quelli che risultano assimilati da Zanzotto appartenga al genere elegiaco mi sembra fortemente sintomatico: sono infatti elegie *Der Wanderer [Il viandante]*, *Menons Klagen um Diotima [I lamenti di Menone per Diotima]*, *Heimkunft [Ritorno a casa]*, *Stutgard [Stoccarda]*, *Meiner Verehrungswürdigen Großmutter zu Ihrem 72sten Geburtstag [Alla mia venerabile nonna per il suo settantaduesimo compleanno]*. Per studiare le possibili implicazioni dell'utilizzo di queste poesie come ipotesti per quelle di Zanzotto, è necessario introdurre alcune riflessioni sull'elegia nella tradizione tedesca e, in particolare, sull'uso che Hölderlin fece di questo genere.

I termini *elegia* e *Elegie* sono calchi dal greco ἐλεγεῖα (*eleghéia*), a sua volta derivante dal termine έλεγος (elegòs), che significa probabilmente 'pianto, lamento'. L'elegia greca era all'origine definita solo formalmente, designando qualsiasi componimento in distici elegiaci. Con gli elegiaci latini di età augustea, Ovidio, Tibullo e Properzio, essa venne definita anche in base al suo contenuto, che comprendeva una serie di tematiche amorose, dal lamento malinconico (tra cui anche il lamento funebre per la perdita di una persona cara), alla poesia erotica, prestandosi dunque a cantare sia l'amore perduto che quello felice, come leggiamo anche nella definizione fornita da Orazio nella sua *Ars poetica*, dove si accenna altresì a un'unione tra l'aspetto contenutistico e quello formale:

versibus inpariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos; [494]

Se nella letteratura greca e latina questo genere ebbe una lunga e fortunata tradizione, nel Medioevo passò in secondo piano, specializzandosi «nell'espressione della tristezza e della miseria dell'umana condizione, sia che derivasse dalla frustrazione amorosa sia che fosse generata dalla malattia o dai rovesci della fortuna»[495], per approdare infine nelle nuove lingue volgari con un impiego legato a tematiche patetiche.

---

[494] QUINTO ORAZIO FLACCO, *Ars Poetica*, in IDEM, *Le opere*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, Torino, UTET, 1969, vv. 75-79, pp. 538-539 : «In distici fu prima espresso il dolore, e quindi anche il sentimento di chi aveva visto soddisfatto il proprio desiderio».
[495] STEFANO CARRAI, *Prefazione*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, cit., p. VII.

Nel suo trattato *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und das Buch von der Deutschen Poeterey*, Martin Opitz introduce una serie di ambiti da ascrivere all'elegia, individuando sostanzialmente il suo tema nella celebrazione di eventi tristi attraverso toni malinconici.[496] Egli rinuncia però alla forma del distico elegiaco, sostituendolo con alessandrini a rima incrociata che alternano versi di cadenza maschile (rime tronche) con versi di cadenza femminile (rime piane). Durante l'*Empfindsamkeit*, l'elegia è il genere poetico per eccellenza che canta il contrasto tra la realtà concreta e quella idealizzata, tra la quotidianità e il desiderio struggente di solitudine e dolcezza. In questo periodo, Abbt e Jacobi[497] elaborano dei contribuiti teorici sull'elegia, approfondendone la definizione e introducendo la teoria dei «sentimenti misti» a cui ho già fatto accenno nel § 3.3. Nel *Metzler Lexicon Literatur*, alla voce «Elegia» si legge infatti quanto segue:

> Die von N. Boileau in seinem *Art poétique* (1674) in Abgrenzung vom vehementen Affekt der Ode vorgenommene Zuordnung der Elegie zur mittleren rhetorischen Stillage wird von französischen und deutschen Ästhetikern wie R. de Saint-Mard, J.A. Schlegel, Th. Abbt und J.G. Herder emotional-psychologisch ausdifferenziert zur "gemäßigten" oder "vermischten" Empfindung, zum sanften Gefühl der Liebe oder des Leids, so etwa, wenn der Schmerz über einen Verlust schon so weit gemildert ist, dass eine imaginative Vergegenwärtigung des vergangenen Glücks und damit die Mischung des Gefühls möglich wird.[498]

Con Abbt e Jacobi, il contenuto dell'elegia non si configura più semplicemente come il lamento per una perdita, bensì questo sentimento triste viene in qualche modo bilanciato dall'evocazione di uno stato di gioia per la felicità un tempo esperita. I loro saggi non toccano però gli aspetti formali e metrici. Solo a partire da Klopstock, questo genere viene a essere caratterizzato da un lato dal suo metro, il distico elegiaco appunto, e

---

[496] MARTIN OPITZ, *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und das Buch von der Deutschen Poeterey*, Leipzig, 1988, citato da KLAUS WEISSENBERGER in *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern-München, Francke, 1969, p. 14.

[497] Cfr. FRIEDRICH BEISSNER, *Geschichte der deutschen Elegie. Grundriß der germanischen Philologie*, Band XIV, Berlin, 1941, pp. 103-106.

[498] DIETER BURDORF, CHRISTOPH FASBENDER *et allii*, *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2007³, p. 183. «L'attribuzione da parte di Boileau (*Art poétique*, 1674) dell'*Elegia* a uno stile retorico medio, per differenziarla dagli affetti veementi espressi invece dall'*Ode*, è stata approfondita dai filosofi francesi R. de Saint-Mard, J. A. Schlegel, Th. Abbt e J. G. Herder, che caratterizzano l'elegia dal punto di vista emozionale e psicologico come espressione di sentimenti misti e misurati, di uno stato d'amore o di dolore mite e soave, come quando il dolore per una perdita risulta già mitigato dalla possibilità di riportare alla mente la felicità vissuta nel passato, in modo tale da evocare un sentimento misto tra dolore e gioia» (Traduzione SB).

dall'altro dal suo contenuto, la presenza di sentimenti contrastanti.[499] Tuttavia, fino a Goethe l'elegia non possederà una solida tradizione che unisca l'aspetto tematico a quello formale; accoglierà i contenuti più disparati e in maniera non disciplinata da una forma rigida, tanto che verranno contemplati altri metri oltre al distico elegiaco. Eppure, è proprio durante il classicismo che prende sempre più piede la tendenza a identificare l'elegia con il tema dei sentimenti misti e con il distico elegiaco. Questo metro si presta particolarmente a trasporre in poesia delle spinte antitetiche, dato che l'esametro è il verso epico per eccellenza, quello che esprime per sua natura il contegno e la distanza, mentre il pentametro è un verso lirico, emozionale, che si presta all'espressione del lamento.[500] Dal punto di vista prosodico, entrambi i versi hanno sei tempi forti (arsi) e iniziano accentati: il ritmo di base è dattilico.

Oltre che attraverso le sue celebri *Nänie* e *Der Spaziergang*, Friedrich Schiller si confrontò col genere elegiaco anche sotto il profilo teorico. Nel suo trattato *Über naive und sentimentalische Dichtung* egli traccia una distinzione tra l'elegia e l'idillio, individuando il nucleo tematico del genere elegiaco nella celebrazione di sentimenti antitetici:

Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. Auch diese Gattung hat, wie die Satire, zwey Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beyde sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung.[501]

---

[499] BEISSNER, cit., pp. 119-122.
[500] WEISSENBERGER, cit., p. 50.
[501] FRIEDRICH SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in IDEM, *Werke*, Nationalausgabe, hrsg. von B. v. Wiese unter Mitwirkung von H. Koopmann, Band XX, Weimar, 1962, p. 448. «Se il poeta contrappone la natura dell'arte all'ideale della realtà così, che la rappresentazione della prima predomini, e il piacere di essa divenga la sensazione dominante, io lo definisco *elegiaco*. Anche questo genere, come la satira, è suddiviso in due classi. O la natura e l'ideale sono oggetti di tristezza, quando la prima è rappresentata come perduta, e il secondo come non raggiunto; oppure entrambi sono oggetto di gioia, e vengono quindi raffigurati come delle realtà. Il primo dà vita all'*elegia* nel senso più stretto, il secondo all'*idillio* nel senso più ampio», traduzione di Raoul Precht in FRIEDRICH SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di Alfonso Berardinelli, Roma, Il Melograno, 1981, p. 63.

La produzione elegiaca di Hölderlin si configura proprio come reazione e risposta alle elegie schilleriane[502], e si concentra negli anni tra il 1797 e il 1801. La sua prima elegia è *Der Wanderer*, componimento in cui viene celebrata l'importanza della terra natale, tema che verrà ripreso anche in *Heimkunft* e *Stutgard*. Egli inizia poi a scrivere delle poesie in distici elegiaci che tematizzano la perdita dell'amore (*An Diotima [A Diotima]*, *Diotima*, *An ihren Genius [Al suo genio]*), e tra il 1799 e il 1800 compone altre due liriche citate da Zanzotto, *Meiner verehrungswürdigen Großmutter zu Ihrem 72. Geburtstag* e *Menons Klagen um Diotima* (rielaborazione di una versione precedente, intitolata *Elegie [Elegia]*). Nell'autunno del 1802, presumibilmente dopo il suo ritorno da Bordeaux, egli inizia a redigere il famoso *Homburger Folioheft [Quaderno in folio di Homburg]*, inaugurato con la stesura in pulito, da pagina uno a pagina quindici, delle tre elegie *Heimkunft*, *Brod und Wein [Pane e vino]* (che con 160 versi è la più lunga elegia hölderliniana) e *Stutgard*.[503]

Concepita come rielaborazione di una stesura preliminare intitolata *Elegie*, *Menons Klagen um Diotima* è divisa in nove strofe numerate e si distingue dalla versione precedente per una presenza più incisiva dell'io lirico e una costruzione più marcatamente antitetica, come si evince dall'aggiunta dell'emblematico verso «Wie so seelig doch auch mitten im Leide mir ist»[504], che esprime perfettamente l'atteggiamento di base del genere elegiaco. Rispetto alla forma dell'elegia classica, è da subito evidente che in questo caso vi sono lunghe sequenze di distici a rompere il confine del distico singolo.

Menons Klagen um Diotima

I.

Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer, 1
  Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands;
Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich,
  Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,
Ruh' erbittend; so flieht das getroffene Wild in die Wälder, 5
  Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht;
Aber nimmer erquickt sein grünes Lager das Herz ihm,

[502] Per un'analisi di *Menons Klagen um Diotima* come reazione alla *Nänie* di Schiller si cfr. LUIGI REITANI, *Hölderlins 'Nänie' "Menons Klagen um Diotima" als ästhetische Replik auf Schiller*, Udine, Forum, 2003.
[503] DIETER BURDORF, *Friedrich Hölderlin*, München, Beck, 2011, p. 111.
[504] *Menons Klagen um Diotima*, *I lamenti di Menone per Diotima*, in TL, pp. 226-235: pp. 228-229, v. 28: «Di come, pur nel pieno dolore, io sia felice».

Jammernd und schlummerlos treibt es der Stachel umher.
Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht hilft,
Und in Wogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst. 10
Und wie ihm vergebens die Erd' ihr fröhliches Heilkraut
Reicht, und das gährende Blut keiner der Zephire stillt,
So, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand
Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?

II.

Ja! es frommet auch nicht, ihr Todesgötter! wenn einmal 15
Ihr ihn haltet, und fest habt den bezwungenen Mann,
Wenn ihr Bösen hinab in die schaurige Nacht ihn genommen,
Dann zu suchen, zu flehn, oder zu zürnen mit euch,
Oder geduldig auch wol im furchtsamen Banne zu wohnen,
Und mit Lächeln von euch hören das nüchterne Lied. 20
Soll es seyn, so vergiss Dein Heil, und schlummere klanglos!
Aber doch quillt ein Laut hoffend im Busen dir auf,
Immer kannst du noch nicht, o meine Seele! noch kannst Du's
Nicht gewohnen, und träumst mitten im eisernen Schlaf!
Festzeit hab' ich nicht, doch möcht' ich die Locke bekränzen; 25
Bin ich allein denn nicht? aber ein Freundliches muss
Fernher nahe mir seyn, und lächeln muß ich und staunen,
Wie so seelig doch auch mitten im Leide mir ist.

III.

Licht der Liebe! scheinest du denn auch Todten, du goldnes!
Bilder aus hellerer Zeit leuchtet ihr mir in die Nacht? 30
Liebliche Gärten seid, ihr abendröthlichen Berge,
Seid willkommen und ihr, schweigende Pfade des Hains,
Zeugen himmlischen Glücks, und ihr, hochschauende Sterne,
Die mir damals so oft seegnende Blicke gegönnt!
Euch, ihr Liebenden auch, ihr schönen Kinder des Maitags, 35
Stille Rosen und euch, Lilien, nenn' ich noch oft!
Wol gehn Frühlinge fort, ein Jahr verdränget das andre,
Wechselnd und streitend, so tost droben vorüber die Zeit
Über sterblichem Haupt, doch nicht vor seligen Augen,
Und den Liebenden ist anderes Leben geschenkt. 40
Denn sie all die Tag' und Jahre der Sterne, sie waren
Diotima! um uns innig und ewig vereint;

IV.

Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne,
Wenn sie ruhen am See, oder, auf Wellen gewiegt,
Niedersehn in die Wasser, wo silberne Wolken sich spiegeln, 45
Und ätherisches Blau unter den Schiffenden wallt,
So auf Erden wandelten wir. Und drohte der Nord auch,
Er, der Liebenden Feind, klagenbereitend, und fiel
Von den Ästen das Laub, und flog im Winde der Regen,
Ruhig lächelten wir, fühlten den eigenen Gott 50
Unter trautem Gespräch; in Einem Seelengesange,
Ganz in Frieden mit uns kindlich und freudig allein.
Aber das Haus ist öde mir nun, und sie haben mein Auge
Mir genommen, auch mich hab' ich verloren mit ihr.
Darum irr' ich umher, und wohl, wie die Schatten, so muß ich 55
Leben, und sinnlos dünkt lange das Übrige mir.

V.

Feiern mögt' ich; aber wofür? und singen mit Andern,
Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir.
Dies ist's, dies mein Gebrechen, ich weiß, es lähmet ein Fluch mir
Darum die Sehnen, und wirft, wo ich beginne, mich hin, 60
Dass ich fühllos sitze den Tag, und stumm wie die Kinder;
Nur vom Auge mir kalt öfters die Träne noch schleicht,
Und die Pflanze des Felds, und der Vögel Singen mich trüb macht,
Weil mit Freuden auch sie Boten des Himmlischen sind.
Aber mir in schaudernder Brust die beseelende Sonne, 65
Kühl und fruchtlos mir dämmert wie Strahlen der Nacht.
Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände der Himmel
Eine beugende Last über dem Haupte mir hängt!

VI.

Sonst mir anders bekannt! o Jugend, und bringen Gebete
Dich nicht wieder, Dich nie? Führet kein Pfad mich zurück? 70
Soll es werden auch mir, wie den Götterlosen, die vormals
Glänzenden Auges doch auch sassen am seeligen Tisch',
Aber übersättiget bald, die schwärmenden Gäste
Nun verstummet, und nun unter der Lüfte Gesang,
Unter blühender Erd' entschlafen sind, bis dereinst sie 75
Eines Wunders Gewalt sie, die Versunkenen, zwingt,
Wiederzukehren, und neu auf grünendem Boden zu wandeln. –

Heiliger Odem durchströmt göttlich die lichte Gestalt,
Wenn das Fest sich beseelt, und Fluthen der Liebe sich regen,
Und vom Himmel getränkt, rauscht der lebendige Strom, 80
Wenn es drunten ertönt, und ihre Schätze die Nacht zollt,
Und aus Bächen herauf glänzt das begrabene Gold. –

VII.

Aber o Du, die schon am Scheidewege mir damals,
Da ich versank vor dir, tröstend ein Schöneres wies,
Du, die Grosses zu sehn, und froher die Götter zu singen, 85
Schweigend, wie sie, mich einst stille begeisternd gelehrt;
Götterkind! erscheinest Du mir, und grüssest, wie einst, mich,
Redest wieder, wie einst, höhere Dinge mir zu?
Siehe! weinen vor Dir, und klagen muss ich, wenn schon noch,
Denkend edlerer Zeit, dessen die Seele sich schämt. 90
Denn so lange, so lang auf matten Pfaden der Erde
Hab' ich, Deiner gewohnt, dich in der Irre gesucht,
Freudiger Schutzgeist! aber umsonst, und Jahre zerrannen,
Seit wir ahnend um uns glänzen die Abende sahn.

VIII.

Dich nur, Dich erhält Dein Licht, o Heldinn! im Lichte, 95
Und Dein Dulden erhält liebend, o Gütige, Dich;
Und nicht einmal bist Du allein; Gespielen genug sind,
Wo Du blühest und ruhst unter den Rosen des Jahrs;
Und der Vater, er selbst, durch sanftumatmende Musen
Sendet die zärtlichen Wiegengesänge Dir zu. 100
Ja! noch ist sie es ganz! noch schwebt vom Haupte zur Sohle,
Stillherwandelnd, wie sonst, mir die Athenerinn vor.
Und wie! freundlicher Geist! von heitersinnender Stirne
Seegnend und sicher Dein Strahl unter die Sterblichen fällt;
So bezeugest du mir's, und sagst mir's, dass ich es andern 105
Wiedersage, denn auch andere glauben es nicht,
Dass unsterblicher doch, denn Sorg' und Zürnen, die Freude
Und ein goldener Tag täglich am Ende noch ist.

IX.

So will ich, ihr Himmlischen! denn auch danken, und endlich
Athmet aus leichter Brust wieder des Sängers Gebet. 110
Und wie, wenn ich mit ihr, auf sonniger Höhe mit ihr stand,

Spricht belebend ein Gott innen vom Tempel mich an.
Leben will ich denn auch! schon grünt's! wie von heiliger Leyer
Ruft es von silbernen Bergen Apollons voran!
Komm! es war wie ein Traum! die blutenden Fittige sind ja 115
Schon genesen, verjüngt leben die Hoffnungen all.
Grosses zu finden, ist viel, ist viel noch übrig, und wer so
Liebte, gehet, er muß, gehet zu Göttern die Bahn.
Und geleitet ihr uns, ihr Weihestunden! ihr ernsten,
Jugendlichen! o bleibt, heilige Ahnungen, ihr 120
Fromme Bitten! und ihr Begeisterungen und all ihr
Guten Genien, die gerne bey Liebenden sind;
Bleibt so lange mit uns, bis wir auf gemeinsamem Boden
Dort, wo die Seligen all niederzukehren bereit,
Dort, wo die Adler sind, die Gestirne, die Boten des Vaters, 125
Dort, wo die Musen, woher Helden und Liebende sind,
Dort uns, oder auch hier, auf thauender Insel begegnen,
Wo die Unsrigen erst, blühend in Gärten gesellt,
Wo die Gesänge wahr, und länger die Frühlinge schön sind,
Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt. 130

Lamento di Menone per Diotima

1.

Evado ogni giorno e sempre d'altro io ricerco,
Da tanto ho interrogato del paese tutti i sentieri;
Lassù le fresche altitudini, e tutte visito le ombre
E le sorgenti: all'alto erra il mio spirito e al basso,
Pace implorando; così fugge la fiera colpita nei boschi
Dove altra volta al meriggio sicura posava nel buio;
Ma il cuore più non le allevia il suo verde giaciglio,
Gemente e insonne la spinge la punta infitta a vagare.
Calore di luce, frescura di notte non giova
E nei flutti della fiumana tuffa le ferite invano.
E come indarno la terra il suo dittamo lieto
Le porge e il sangue in fermento nessuno dei zefiri placa,
Così, o cari, pare che sia di me pure, e nessuno
Può dalla fronte levarmi il funebre sogno?

2.

Sì, non giova nemmeno, o dèi di morte! una volta che voi
Lo tenete e lo avete in pugno l'uomo domato,

Quando, o malvagi, giù nell'orrida notte lo avete preso,
Non giova tentare la fuga o adirarsi contro di voi,
O anche pazienti vivere nel pauroso confino
E con sorrisi ascoltare il vostro frigido canto.
Se così ha da essere, scorda il tuo bene, e assopisciti zitto!
Ma pure su dal petto un suono di speranza ti sgorga.
Non puoi, o mia anima, non puoi tu a questo per sempre
Abituarti, e dentro al ferreo sonno tu sogni!
Per me non è festa, eppure vorrei mettermi in capo ghirlande;
Non sono dunque solo? Ma un che di amichevole deve
Da lontano vicino essermi, e sorridere debbo e stupire
Che tanto felice anche in mezzo al dolore io mi senta.

3.

Luce d'amore! brilli dunque, o tu d'oro, anche ai morti!
Immagini d'un più chiaro tempo, splendete a me nella notte?
Giardini amabili, monti rosei di sera, salve,
Salve, anche a voi, silenti sentieri del bosco!
Testimoni di celeste felicità, e voi stelle miranti dall'alto,
Che spesso a me allora donaste benedizione di sguardi!
E voi anche, amorose, belle figlie del giorno di maggio,
Rose silenziose, e voi, gigli, vi nomino spesso ancora!
So che le primavere fuggono, che un anno l'altro discaccia,
In alterno contrasto, e mugge lassù il tempo in cammino
Sul capo mortale: ma non dinanzi ad occhi felici,
Ed agli amanti un'altra vita è donata.
Poiché tutti furono i giorni e gli anni delle stelle riuniti
Intorno a noi, Diotima! intimamente e in eterno

4.

Ma noi, compagni lieti, come i cigni che si amano,
Quando riposano in riva al lago, o, sulle onde cullati,
Guardano giù nell'acqua, ove argentei cirri si specchiano
E l'azzurro dell'etere fluttua sotto il lor navigare,
Così sulla terra andavamo. E minacciasse anche Borea,
Nemico degli amanti, foriero di lai, cadesse
Dai rami la fronda e nel vento volasse la pioggia,
Sorridevamo calmi, il nostro dio sentivamo
Nel caro colloquio, nel canto all'unisono delle anime
Stare con noi solo in gran pace, fanciullesco e gioioso.
Ma la mia casa è vuota ora, e la luce degli occhi
M'hanno preso e me pure ho perduto con lei.

Perciò vado errando, e davvero, io debbo come le ombre
Vivere, e il resto da molto mi pare non abbia più senso.

5.

Vorrei far festa, ma a che pro? e cantare con altri,
Ma, così solo, nulla è più in me del divino.
Questo, questo è il mio male, lo so, un anatema mi stronca
Perciò i tendini e appena comincio, mi prostra.
Così io sto insensibile nel giorno e muto, come gl'infanti,
Solo dall'occhio, spesso, fredda una lagrima ancora mi scivola
E la pianta del campo e il canto degli uccelli mi fa triste,
Poiché con gioia anche loro sono i messi dell'Etere,
Ma nel mio petto intirizzito il sole animatore
Balugina sterile e freddo, come astro della notte,
Ahimè! e nullo e vuoto come muro di carcere il cielo
Un peso schiacciante sul capo mi fa gravare.

6.

Ben altra, un tempo, gioventù, ti conobbi: e non ti riportano
Preci, più mai? nessun sentiero mi fa tornare indietro?
Accadrà anche a me come alle ombre, ora prive di dèi,
Che prima con occhio lucente sedettero alle mense beate,
Ma presto satolli gli ospiti hanno sciamato
E mutoli ora, sotto il canto dell'aure,
Sotto la terra fiorente stanno in sonno di morte fin quando
La forza d'un miracolo gl'inabissati costringa
A fare ritorno sul verdeggiante suolo.-
Sacro fiato fluirà divino nella figura di luce
Quando la festa s'avviva e i flutti dell'amore si muovono,
E abbeverato dal cielo, scroscia il fiume vivente,
Quando ne echeggia l'abisso, e i suoi tesori porge la notte
E dal fondo dei ruscelli splende l'oro sepolto.-

7.

Ma tu che a me sul bivio, quando una volta ti caddi
Ai piedi, più alta bellezza consolando indicasti,
Tu che a vedere il sublime e cantar con più gioia gli dèi
Tacendo com'essi, m'hai appreso, esaltatrice silente,
Prole di dèi! m'apparirai salutandomi come una volta,
Discorrerai con me come allora delle cose più alte?

Vedi! Piangerti innanzi devo e lamentarmi, sebbene,
Ricordando un tempo più nobile, l'anima se ne vergogni.
Poiché da tanto, da tanto, su smorti sentieri terreni
Abituato a te, t'ho cercato nel mio ramingare,
Gioioso spirito tutelare! ma invano, e anni fluirono,
Da quando presaghi splenderci intorno vedemmo le sere.

8.

Te solo conserva la tua luce, o Eroina, nella luce,
E il tuo sopportare amando ti conserva, o buona;
E mai non sei sola, amici d'infanzia hai bastanti
Dove fiorisci e riposi in mezzo alle rose dell'anno.
E il padre, egli stesso, col dolce fiato delle Muse intorno
Ti manda un tenero canto di ninnenanne.
Sì! ancora è tutta lei! Ancora si libra dal capo alle piante
Dinnanzi a me l'Ateniese dal tacito passo.
E come, o amabile spirito, dalla fronte pensosa e serena
Cade sicuro fra i mortali il tuo raggio benedicente,
Così m'attesti e lo dici a me perché agli altri
Lo ridica, anche se gli altri non lo credono,
Che più immortale ancora della cura e dell'ira, è la gioia
E che un aureo giorno, alla fine, è quotidiano ancora.

9.

Così ringraziarvi, o Celesti, io voglio anche; ed infine
Dal petto leggero la prece del cantore torna a spirare.
E come, quando ero con lei, con lei sulle vette assolate
Mi parla e m'infonde vita un dio dall'interno del tempio
Voglio vivere ancora! già rinverdisce! come da sacra lira
Dai monti argentei d'Apollo un invito chiama!
Vieni! Fu un sogno! Le ali insanguinate si sono
Guarite, ringiovanita ogni speranza vive.
Molta grandezza ancora è da scoprire e chi tanto
Amò, prenda, lo deve, prenda la via degli dèi.
E accompagnateci voi, ore consacrate e severe,
Voi giovanili! oh restate, sacri preannunzi, e voi,
Devote preghiere! e voi entusiasmi, e voi tutti
Buoni genii, che amate di stare vicino agli amanti:
Restate ancora con noi fin quando in suolo comune,
Là dove i beati tutti a tornare in terra son pronti,

Dove le aquile sono e gli astri, messi del padre,
Dove le Muse, donde gli eroi e gli amanti sono,
Là ci sia dato incontrarci oppur qui nell'isola rorida
Dove i Nostri dapprima, fiorendo in giardini saranno riuniti,
Dove i canti son veri e più a lungo belle le primavere
E un anno dell'anima nostra di nuovo comincerà![505]

Più che su ogni altra caratteristica formale, in questo caso vorrei puntare l'attenzione sull'uso ardito che Hölderlin fa dell'*enjambement*: come sottolinea Weissenberger, in questa lirica troviamo spesso degli *enjambement* che spezzano la continuità tra esametro e pentametro, ponendosi in contrapposizione con l'uso tradizionale di questo espediente nelle elegie classiche. Si osservino, a titolo di esempio, i versi 11, 13, 15, 23, 41, 53, 55, 59, 67, 69, 71, 75, 99, 103, 105, 107, 109, 113, 115, 117, 120, 121, 123[506]. L'effetto prodotto lo si riconosce leggendo il testo: l'*enjambement* disgiuntivo rallenta il ritmo, lo congestiona. Così commenta Weissenberger:

Im Beispiel des „reinen" Enjambements erscheint der Versbruch überraschend und löst eine Stauung im Rhythmus aus. Die betonten Wörter im „reinen" Enjambement werden durch diese Stauung noch stärker hervorgehoben. Stehen unbetonte Wörter im „reinen" Enjambement, kommt der Rhythmus nur zum Stocken. Das „trennende" Enjambement ist deshalb ein retardierendes, das „logische" ein beschleunigendes Stilmittel. Das Enjambement zwischen den Distichen kann nicht zur Grundstruktur der klassischen Elegie gezählt werden. Es ist eine Auflösungserscheinung, da das Distichon damit seine Funktion als Grundeinheit verliert.[507]

[505] In questo caso propongo la traduzione di Giorgio Vigolo, perché in base alle sue caratteristiche formali ritengo probabile che Zanzotto si sia appoggiato ad essa. (Cfr. *Poesie*, Introduzione e traduzione di Giorgio Vigolo, con una cronologia della vita dell'autore e dei suoi tempi una bibliografia e un'antologia critica, Milano, Mondadori, 1971 («Gli Oscar», 37), pp. 92-96. [Prima edizione: FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino, Einaudi, 1958, pp. 119-125].
[506] WEISSENBERGER, *op. cit,* p. 39.
[507] WEISSENBERGER, *op. cit.*, p. 19. «Nel caso dell'enjambement "puro" la rottura della continuità del verso appare inattesa e provoca una congestione del ritmo. In questo modo, le parole accentate vengono enfatizzate ancora di più. Se invece nell'enjambement sono coinvolte parole non accentate, il ritmo subisce un arresto. Pertanto, l'enjambement disgiuntivo è un procedimento stilistico che ritarda il ritmo, mentre quello "logico" lo accelera. L'enjambement tra i distici non è contemplato tra le caratteristiche dell'elegia classica. È un fenomeno di dissoluzione, tramite cui il distico perde la sua funzione di unità principale» (Traduzione SB). Nelle pagine precedenti della sua trattazione, Weissenberger aveva introdotto la definizione di enjambement 'puro' o 'disgiuntivo', quello che spezza i legami sintattici tra gli elementi del periodo, distinguendolo dall'enjambement 'logico', quello che rispetta le pause naturali all'interno della frase.

A ben vedere, questo uso dell'*enjambement*, che non è riscontrabile per esempio né in Goethe né in Schiller, rientra perfettamente nella logica della sintassi hölderliniana, caratterizzata proprio a partire da questo periodo dalla «harte Fügung»[508], il celebre sintagma con cui Hellingrath definì la costituzione degli enunciati all'interno delle liriche, che non si orienta sulla struttura logica del periodo, e ribalta l'ordine logico degli elementi all'interno della frase. Nella lirica in questione, Hölderlin si serve spesso di questo procedimento.[509] Distanzia, ad esempio, il verbo dal soggetto in modo innaturale, come ai versi 3: «Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch' ich»[510], 9: «Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht hilft»[511], ai versi 35-36: «Euch, *ihr Liebenden* auch, ihr schönen Kinder des Maitags, / Stillen Rosen und euch, Lilien, *nenn' ich* noch oft!»[512] e infine ai versi 67-68: «Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände der Himmel / Eine beugende Last über dem Haupte mir hängt»[513]. Come osserva Weissenberger nella sua puntuale analisi dell'elegia, spesso Hölderlin inserisce degli elementi della frase in posizione grammaticalmente non corretta: è il caso del pronome *mir* (*a me*) al verso 13: «So, ihr Lieben! auch mir, so will es scheinen, und niemand», del verbo *nehmen* (*levare*) in quello successivo: «Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?»[514], di *den bezwungenen Mann* (*l'uomo domato*) al verso 16: «Ihr ihn haltet, und fest habt den bezwungenen Mann»[515], o di *ihn* al verso 17: «Wenn ihr Bösen hinab in die schaurige Nacht ihn genommen»[516], di *hören* (*ascoltare*) al 20: «Und mit Lächeln von euch hören das nüchterne Lied»[517], *ruhig (calmi)* al verso

---

[508] Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Dissertation, München, 1910, pp. 1-25. Nella sua tesi, Hellingrath riprende il concetto di *harte Fügung*, usato per descrivere lo stile di Pindaro. Egli sostiene che Hölderlin sia l'unico che nelle sue traduzioni di Pindaro riesce a imitarne lo stile, servendosi appunto del 'costrutto aspro/ardito', che si contrappone al concetto di 'costrutto chiaro/liscio' (*glatte Fügung*), ovvero la costruzione armonica della frase, quella che rispetta l'ordine logico degli elementi all'interno del periodo. Si veda anche WEISSENBERGER, *op. cit*., nota n. 64 p. 41.

[509] Rilievi di Weissenberger (In IDEM, *op. cit*., p. 40).

[510] Vigolo riproduce l'inversione nella sua traduzione: «Da tanto ho interrogato *del paese tutti i sentieri*; / Lassù le fresche altitudini, e *tutte visito le ombre*».

[511] Lo stesso fa Vigolo: «Calore di luce, frescura di notte non giova».

[512] Nella sua traduzione, Vigolo ripropone fedelmente lo stesso ordine degli elementi all'interno della frase: «E voi anche, amorose, belle figlie del giorno di maggio, / Rose silenziose, e voi, gigli, vi nomino spesso ancora!». Corsivi nel testo tedesco: SB.

[513] Anche in questo caso la traduzione vigoliana rispecchia pienamente la sintassi dell'originale: «Ahimè! E nullo e vuoto come muro di carcere il cielo / Un peso schiacciante sul capo mi fa gravare».

[514] «Così, o cari, pare che sia di me pure, e nessuno / Può dalla fronte levarmi il funebre sogno?».

[515] «Lo tenete e lo avete in pugno l'uomo domato».

[516] «Quando, o malvagi, giù nell'orrida notte lo avete preso».

[517] «E con sorrisi ascoltare il vostro frigido canto». Come si può facilmente notare, Vigolo riproduce sempre fedelmente la sintassi hölderliniana.

50: «Ruhig lächelten wir, fühlten den eigenen Gott», *mir* (*mi*) al verso 53: «Aber das Haus ist öde mir nun, und sie haben mein Auge», e infine *sassen* (*sedettero*) al verso 72: «Glänzenden Auges doch auch sassen am seligen Tisch».[518] In questi casi, il risultato è una sintassi meno fluida, e l'effetto creato è quello di caricare molto le frasi a livello emozionale, rendendole più dense ed enfatiche. Sul piano stilistico, questo crea un innalzamento tonale: secondo Weissenberger, la elegia si avvicina così al genere innico, solitamente deputato ad argomenti elevati, come quello mitologico o religioso. Come si è visto, nella sua traduzione Giorgio Vigolo raggiunge un effetto simile ricalcando la sintassi hölderliniana.

Un'altra caratteristica centrale di *Menons Klagen um Diotima* è la sua struttura triadica, articolata sull'alternanza di tre moment ideali: tesi, antitesi e sintesi. Dopo le prime due parti, che descrivono la miseria dell'io lirico nella sua situazione attuale, nelle parti III e IV egli rievoca la gioia esperita nei momenti dell'amore, e descrive idillicamente il rapporto con Diotima. In questo modo diviene chiaro al lettore che il motivo del lutto e del dolore dell'io lirico è la perdita dell'amata, il cui ricordo si celebra attraverso la poesia. A partire dal verso 53 si ritorna al momento presente e viene introdotta una visione di salvezza e redenzione; la poesia si conclude con le parti VIII e IX, che evocano con tono innico la visione di Menone e Diotima riuniti per l'eternità. Risulta dunque evidente che Hölderlin in questa elegia desidera riprodurre l'atteggiamento fondamentale del genere, anche per mezzo di una struttura basata sulle contrapposizioni, sia a livello strofico e sintattico, sia a livello ritmico e prosodico.

L'analisi di Weissenberger ci permette di mettere in luce quelle che, a mio avviso, sono delle curiose convergenze con Zanzotto. Se infatti egli ammette esplicitamente il suo debito nei confronti di Hölderlin per quanto riguarda la scelta del tema e del titolo della sua prima ecloga, *I lamenti dei poeti lirici*, mi sembra che le affinità con questa elegia non si esauriscano nella sfera dei richiami tematici e lessicali già sottolineati nel paragrafo dedicato a questa raccolta[519], bensì riguardino anche il piano stilistico. La scelta del titolo *IX Ecloghe*, con uno scarto rispetto alle dieci *Bucoliche* di Virgilio, preannunciava in effetti la presenza di un probabile modello alternativo, che potrebbe essere individuato proprio nella struttura in nove parti di *Menons Klagen um Diotima*. Se è vero che esiste un *Epilogo*, *Appunti per un'Ecloga*,

[518] WEISSENBERGER, *op. cit.*, p. 41.
[519] Cfr. § 3.4.

che suggerisce la possibilità di una decima ecloga incompiuta, quello che Zanzotto sembra voler dire al suo lettore è tuttavia che il tentativo di imitare e citare Virgilio rimane in parte sospeso, lasciando il posto a modelli complementari. La lezione virgiliana, l'idillio del pastore nella natura arcadica che si oppone alla violenza e all'irruzione della storia, sembra presentare una parte mancante, irrisolta. Com'è possibile sanare questo dissidio, non è Virgilio a dircelo. Ce lo suggerisce al contrario Hölderlin, in una lirica di stampo dialettico che evoca sentimenti misti e insegna, a chi la voglia leggere in profondità, che esiste un momentaneo appianamento delle dissonanze dell'io e del mondo, ed esso è reperibile nella dimensione dell'amore − o meglio, nel *ricordo* dell'amore esperito − a cui egli dedica ampio spazio nella lirica analizzata. Al di là della sua conoscenza del tedesco a livello grammaticale o lessicale, e del fatto che possa essersi appoggiato a celebri traduzioni, la sensibilità ritmica di Zanzotto gli avrebbe consentito di rendersi perfettamente conto di determinati aspetti stilistici delle poesie, travalicando i confini tra lingue. Non gli sarà certo sfuggito, allora, il peculiare uso dell'*enjambement* da parte di Hölderlin in questa fase, e ritengo plausibile che lui possa aver cercato un innalzamento del suo stile ricalcando alcune scelte sintattiche ardite. Stefano Dal Bianco osserva che, a partire da *Vocativo*, la sintassi zanzottiana diventa sempre meno fluida, sempre meno lineare, anche per mezzo di un uso dell'*enjambement* in funzione anti-prosastica.[520] Non mi sembra azzardato allora ipotizzare che, proprio per rispondere all'esigenza di apertura ed elevazione verso un tono sublime, Zanzotto cerchi di imitare la *harte Fügung* di Hölderlin, e il suo uso ardito e antiprosastico dell'*enjambement* in questa elegia (e in molti dei successivi inni): Hölderlin è da sempre, agli occhi di Zanzotto, l'emblema del sublime.

A partire da *Vocativo*, Dal Bianco rileva addirittura un raddoppiamento del numero di *enjambement* nella poesia di Zanzotto rispetto al periodo precedente. Nelle prime due Ecloghe (quelle che, come si è visto nel paragrafo dedicato, sono più dense di riferimenti a Hölderlin) non mancano casi di *enjambement* disgiuntivo, in cui il soggetto viene separato dal verbo e ad esso posposto, come si legge ai versi «E tenta di valere, accenna, avvampa / l'altra mano dell'uomo», «rugge, accelera il razzo a dipanare / il metallo totale dei cieli», oppure il sostantivo viene disgiunto o posposto rispetto a un suo attributo, come nei versi «bagliori come d'insetti nel lago / albuminoso, che fu notte

[520] STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore*, cit., pp. 118 e121.

fu giorno»[521], o, nella *Ecloga II*, «Altri vedrà e conoscerà: la forza / d'altri cieli, di pingui / reintegratrici / atmosfere», «le madri nella cucina fuochi / poveri vegliano, dolce / legna in cortili cui già cinge il nulla / colgono», o il complemento di specificazione anteposto e disgiunto rispetto al sostantivo a cui si riferisce «la vecchiezza ci toglierà, che nel prossimo / campo le mal fiorite aiole / prepara e del cuore / i battiti incerti», «ma tu conoscerai del mio sorriso / l'implorazione ferma»[522].

A livello formale si individua a partire da *Elegia* e *Vocativo* una tendenza inversa rispetto a quella delle raccolte precedenti: se nei *Versi giovanili* e in *Dietro il paesaggio* Hölderlin ritornava continuamente nella citazione di temi e motivi, da *Vocativo* in poi la sua presenza a quel livello comincia a rarefarsi, per lasciare però spazio a una riflessione formale. Non si può per esempio non evidenziare che, nonostante l'assenza di citazioni hölderliniane in *Vocativo*, accanto a Leopardi un modello dell'atto illocutorio dell'invocazione per Zanzotto è rappresentato proprio dal poeta svevo. Nella *Beltà*, come vedremo, si assisterà infine alla piena maturazione del rapporto di Zanzotto con Hölderlin, e la citazione contenutistica convivrà con quella formale. Come si è già avuto modo di osservare, la disgregazione della sintassi, l'introduzione di spazi bianchi e di puntini di sospensione hanno indubbiamente come modello formale la lirica del tardo Hölderlin.

4.2 Gli inni

Tra gli altri testi impressi nella memoria poetica di Zanzotto ricordiamo, per riassumere i risultati del capitolo precedente: *Da ich ein Knabe war… [Quand'ero fanciullo…]*, *Dichterberuf [Vocazione del poeta]*, *Hälfte des Lebens [Metà della vita]*, *Wie wenn am Feiertage… [Come nel giorno di festa…]*, *Mnemosyne [Mnemosine]*, *Die Heimath [Paese natale]* e *Andenken [Rimembranza]*. Ciò che attira subito l'attenzione è il fatto che questi ultimi quattro testi appartengano agli ultimi inni di Hölderlin e compaiano, assieme alle «forme singole» *Lebensalter [Età della vita]* e *Hälfte des Lebens*, e ai frammenti *Einst hab ich die Muse gefragt… [Interrogai la Musa una volta]*[523]e *Ihr*

[521] *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, in PPS, pp. 202-204.
[522] *Ecloga II. La vita silenziosa*, in PPS, pp. 206-208.
[523] Traduzione di Leone Traverso.

sichergebauten Alpen! [Alpi voi baluardi sicuri!][524], nella raccolta di traduzioni di Traverso del 1951[525], che, come ho già sottolineato precedentemente, Zanzotto con ogni probabilità conosceva. È chiaro che la produzione innica di Hölderlin ha attirato l'interesse di Zanzotto, costituendo per lui, come si è visto nel caso di *Mnemosyne*, *Andenken* e *Wie wenn am Feiertage*, un repertorio di immagini di fondamentale valenza poetologica. Sarà ora utile focalizzare brevemente l'attenzione su alcune caratteristiche formali di questi inni che possono aver influenzato la poesia del solighese. Innanzi tutto è necessario specificare che la definizione 'inni tardi' è utilizzata dalla *Hölderlinforschung* per distinguere la produzione innica degli anni successivi al 1800, basata sul modello pindarico, dai 'Tübinger Hymnen', o 'inni in rima', gli inni di Tubinga, risalenti agli anni 1788-1793 e in cui Hölderlin, orientandosi dal punto di vista formale sul modello di Klopstock e Schiller, celebra gli ideali dell'umanità, come la verità, la libertà, l'armonia. Per gli inni posteriori al 1800, denominati anche 'Gesänge', Hölderlin abbandona la rima e i modelli precedenti e si orienta invece sullo stile di Pindaro, a cui si era intensamente dedicato nella sua attività di traduttore, imitandone lo stile. In comune con i componimenti presi in esame precedentemente, gli inni composti dopo il 1800 hanno una caratteristica che non sarà sfuggita a Zanzotto. Come osserva Wolfgang Binder nel suo saggio *Hölderlins Verskunst*, cambia radicalmente l'uso dell'*enjambement*: se prima esso seguiva la logica della frase, a partire dal 1801 si impongono versi sempre più saturi di enjambement, e questo viene usato in modo disgiuntivo e ardito:

In den klassischen Oden und den ersten späten Hymnen fielen Vers und Satz oder Satzteil gewöhnlich zusammen, und das Enjambement wollte, wo es vorkam, oft etwas Bestimmtes ausdrücken; das haben wir gesehen. Von etwa 1801 ab wird es, ohne erkennbare Ausdrucksabsicht, die Regel und nimmt ständig zu; drei Viertel aller Verse und mehr enthalten es.[526]

La tendenza evidenziata da Binder in Hölderlin è simile a quella rilevata in Zanzotto, e concorre a determinare una progressiva dissoluzione della sintassi, dei legami logici

[524] Tutti testi variamente citati da Zanzotto. Anche in questo caso la traduzione indicata tra parentesi è quella di Traverso, cfr. *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955.
[525] FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955.
[526] WOLFGANG BINDER, *Hölderlins Verskunst*, «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-1983, pp. 83-109: p. 105. «Nelle Odi classiche e nei primi inni tardi la frase (o la porzione di frase) e il verso solitamente coincidevano, e quando compariva un enjambement, esso voleva esprimere un significato particolare; lo abbiamo già constatato. Dal 1801 in poi, l'enjambement aumenta progressivamente, senza un motivo riconoscibile. Lo contengono più di tre quarti dei versi totali, talvolta anche di più» (Traduzione SB).

all'interno della frase che porterà entrambi i poeti a far implodere la struttura dei periodi, fino ad arrivare a intaccare anche la dimensione del singolo lessema e il rapporto tra significanti e significati. In entrambi i casi si tratta, come è già stato osservato, di un'implosione che non mira alla perdita e alla distruzione di tutti i significati, bensì a rinnovare il linguaggio dal suo interno, fondandolo su basi più autentiche, a partire da quelle cellule minime che sono i fonemi e da quelle parole primordiali formulate dai bambini nelle prime fasi dell'infanzia attraverso la loro prelingua, il *parlar petèl*.

Infine, come non manca di sottolineare Traverso nella sua introduzione al volume sopra citato, gli inni hölderliniani sono caratterizzati soprattutto dalla loro struttura triadica. È senz'altro questo l'aspetto che più ha colpito la sensibilità di Zanzotto:

> Ritmo triadico della terra: armonia fra mortali e celesti, giorno luminoso, perfetta civiltà; oscuramento del Divino, decadenza, epoca nostra; nuova alba a venire, di epifanie celesti. Perfetti, i numi, sazi di immortalità, abbisognano di chi senta per essi e si sacrifichi nella mediazione fra cielo e terra. Missione dei poeti, annunciare nuovi numi o ravvivarne l'attesa ricordando gli antichi. […] L'inno si svolge in numero ternario: strofe, antistrofe, epodo, che nel loro ritorno si compongono in gruppi maggiori a rinnovare contrasti e conciliazioni in giri più vasti. Lo schema metrico, suggerito da Pindaro e dai cori tragici, sostiene e incarna la vicenda dialettica di una storia ideale.[527]

Tutta la poesia di Zanzotto può essere letta come canto della tensione tra la nostra epoca e la nostra storia, dense di violenza e conflitti, e la speranza di una nuova alba per l'umanità, ovvero come tensione tra memoria e futuro. Negli inni hölderliniani si incarna perfettamente, anche dal punto di vista formale, la dimensione sacra di questa tensione, e il ruolo che in ciò spetta al poeta, intermediario per eccellenza tra umano e divino e artefice, nell'interpretazione e nella lettura zanzottiana, di quel 'logos veniente' a cui spetta il compito di rinnovare il linguaggio e, con esso, il mondo. Non mi sembra casuale che proprio in quei momenti in cui Zanzotto sente l'esigenza di pronunciarsi sul ruolo dei poeti, sulla loro missione, sulla condizione assieme dolce e amara che connota la loro solitudine, sul loro stato di eremiti e viandanti della terra, egli si appelli a Hölderlin, che diventa un modello di elevazione anche dal punto di vista formale. Alcuni fra i più autorevoli critici di Zanzotto hanno affermato che ciò che accomuna

[527] LEONE TRAVERSO, *Sugli ultimi inni di Hölderlin*, in *Inni e Frammenti*, cit., pp. 3-4.

formalmente Zanzotto a Scardanelli è la deriva verso il vuoto e il silenzio del loro linguaggio poetico.[528] Non lo ritengo sbagliato, ma una precisazione è doverosa. Hölderlin rappresenta sì un modello di disintegrazione linguistica e sintattica e di regressione al silenzio, a patto però che si ammetta che questo vuoto, e questo silenzio, non sono il fine ultimo a cui si tende, ma soltanto una condizione intermedia (quella dell'*antitesi*) a cui i due poeti aspirano al fine di passare attraverso quella morte, quella perdita, quell'assenza e quel declino che sono necessari per dare vita a nuove − più autentiche − possibilità e forme di vita. Quella zanzottiana è dunque una declinazione moderna della poetica del sublime, secondo cui l'uomo trova proprio nell'esperienza del vuoto, del silenzio e del pericolo che minacciano di annientare la propria vita, l'unica condizione che gli dà modo di affermare quella vita nella sua trascendenza e affermarsi in quanto io nel mondo.

[528] Stefano Agosti parla di «una regressione alla *tabula rasa*» (STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico: teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 213) e Fernando Bandini riconduce questa afasia al modello di Hölderlin: «Scardanelli (il nome con cui Hölderlin firmava le sue brevi poesie nel periodo della follia) è spesso indicato nei versi di Zanzotto come il personaggio simbolico di questa possibile disintegrazione» (FERNANDO BANDINI, *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», 158, 1969, p. 82). Dyson approfondisce: «Hölderlin is the model for Zanzotto's regression to silence, and to the primitive forms of language, like babbling, buzzing and petèl, which come close to it; but more importantly he is the symbol for the disintegration of syntax and for its replacement by white space, lines of elision points and phonetically related chains of words» (LAUREL EVELYN DYSON, *Zanzotto: Schizophrenia as a poetic mode*l, «Forum Italicum», 28, n. 2, 1994, pp. 342-354: p. 345).

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare in primo luogo l'Università degli Studi di Udine, che ha voluto sostenermi per dieci anni, prima attraverso la Scuola Superiore, e in seguito con il dottorato di ricerca. In questo cammino non privo di difficoltà, i miei relatori Sonja Kuri e Luigi Reitani sono stati delle stelle fisse. Ringrazio Sonja Kuri per non avermi mai fatto mancare la fiducia, la comprensione, i consigli accademici e il calore umano, accompagnandomi nel mio percorso con grande discrezione e delicatezza. A Luigi Reitani, senza il quale questa tesi non esisterebbe, va tutta la mia riconoscenza per aver seguito il mio lavoro con entusiasmo e scrupolosità scientifica dal suo concepimento fino alle ultime fasi della scrittura. L'immensa fortuna di averlo avuto come Maestro per dieci anni mi riempie di orgoglio, dandomi la consapevolezza profonda che a lui devo moltissimo non solo di ciò che ho fatto, ma soprattutto di ciò che sono.

Nella stesura della tesi è stata essenziale la possibilità di servirmi degli autografi zanzottiani reperibili presso il *Fondo Zanzotto* del *Centro per la ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* dell'Università degli Studi di Pavia: alla Direttrice e a tutto il personale esprimo la mia gratitudine per avermi consentito l' accesso al fondo. Ringrazio di cuore anche la famiglia Zanzotto, in particolare Giovanni, per la sua disponibilità e il suo supporto. Un pensiero pieno di gratitudine va infine alla mia famiglia, agli amici e ai colleghi che mi sono stati vicini. In particolare, ai miei genitori Laura e Gianfranco, che credono in me e in ciò che faccio, sostenendomi sia emotivamente che concretamente, e ai miei suoceri Aurelia e Renzo, che spesso si sono presi cura di mia figlia, dandomi la possibilità di dedicarmi alla ricerca e alla scrittura.

Animata da un senso della possibilità molto più fervido del mio senso della realtà, ho intrapreso questo dottorato, che è stato anche un percorso interiore, nell'intento di inseguire una forma di vita che non sono riuscita a conquistare. Tuttavia, per quel principio chiamato 'serendipità' con cui ho scelto di aprire idealmente questa tesi, *attraverso sentieri d'illusione e d'errore, di piacere e d'affanno*, sono approdata a una diversa e inaspettata forma di felicità, in quello che si è rivelato per me un autentico Nuovo Mondo. E, nonostante il mio sguardo talvolta si orienti ancora, nostalgico e

pieno d'amore, verso quelle Indie che restano a me inesplorate, non ho mai smesso di lasciarmi sorprendere dalla gioia esperita in questo viaggio. Le cose più importanti le ho imparate dai miei figli: Sofia mi ha fatto riscoprire la meraviglia nella quotidianità e il valore della pazienza e del sacrificio. Il primo battito del suo cuore ha colmato di senso e di luce tutta la mia vita, restaurando ai miei occhi il vuoto del mondo; oggi mi basta accostarmi al suo petto per sentire il ritmo e il respiro dell'intero universo. Lorenzo Andrea mi ha regalato la possibilità di rinascere, con una nuova consapevolezza e fiducia in me stessa, prima insegnandomi il valore dell'assenza, poi annunciandosi nel momento in cui non desideravo altro che accoglierlo.

Questa tesi è dedicata al loro papà, Luca, adorato compagno di vita, che ringrazio più di ogni altra persona al mondo, perché occupandosi con amore e dedizione di tutti gli aspetti concreti della nostra realtà, mi garantisce fondamenta sicure per poter credere nei sogni, ed è pertanto la ragione prima e il fine ultimo di ogni cosa che faccio.

BIBLIOGRAFIA

1. FRIEDRICH HÖLDERLIN

1.1 Edizioni

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Hölderlins Werke*, ausgewählt und mit einer biographischen Einleitung versehen von Will Vesper, Leipzig, Reclam, 1928.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke. «Große Stuttgarter Ausgabe»*, edizione storico-critica a cura di Friedrich Beißner e Adolf Beck, Stuttgart, Kohlhammer, 1943-85, 8 voll. [= StA].

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke. «Frankfurter Ausgabe»*, edizione storico- critica a cura di Dietrich E. Sattler, Frankfurt a. M.-Basel, Stroemfeld-Roter Stern, 1976-2008, 20 voll. + 3 supplementi.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di Michael Knaupp, München-Wien, Hanser, 1992-1993, 3 voll. [Münchner Ausgabe = MA].

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, a cura di Jochen Schmidt, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994, 3 voll. [= DKV].

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001 [= TL].

1.2 Traduzioni in volume:

Da Hölderlin, in GIOSUE CARDUCCI, *Opere. Edizione nazionale*, vol. XXIX, Bologna, Zanichelli, 1940, pp. 358-362 [Comprende: *Achille, Grecia, La morte per la patria, Alle Parche, Ai tedeschi, Una volta e adesso.* Le prime traduzioni compaiono già nell'edizione delle *Opere* del 1902].

Versioni da Friedrich Hölderlin, a cura di Lorenzo Bianchi, Bologna, Zanichelli, 1925.

Hölderlin. Con una scelta delle liriche tradotte, a cura di Italo Majone, Torino, S.E.I., 1926.

La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento, a cura di Vincenzo Errante, Milano-Messina, Principato, 1939.

La lirica di Hoelderlin, Vol. I: *Saggio biografico critico. Riduzione in versi italiani*, e vol. II*: Commento alle liriche di Hoelderlin*, a cura di Vincenzo Errante, Sansoni, Firenze, giugno 1943² [prima edizione febbraio 1940].

Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini, Firenze, Parenti, 1941 («Collezione di letteratura. Poesia») [Ristampe: Torino, Einaudi, 1982 e 1987].

Inni e frammenti, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955 («Collana Cederna»).

Poesie, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino, Einaudi, 1958 («Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte», 10). [*Poesie*, Introduzione e traduzione di Giorgio Vigolo, con una cronologia della vita dell'autore e dei suoi tempi una bibliografia e un'antologia critica, Milano, Mondadori, 1971 («Gli Oscar», 37)].

Scritti sulla poesia e frammenti, traduzione di Gigliola Pasquinelli, Torino, Boringhieri, 1958.

Lirici tedeschi, a cura di Diego Valeri, Milano, Mondadori, 1959.

Liriche, introduzione e traduzioni di Leone Boccalatte, con una prefazione di Diego Valeri, Milano, Ceschina, 1968 («La grande poesia di ogni tempo», 31).

Friedrich Hölderlin. Le liriche, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977, 2 voll. («Classici», 38, 39) [Ristampe 1989, 1993, 1999].

Inni e Frammenti, traduzione di Leone Traverso, introduzione di Laura Terreni, Firenze, Le Lettere, 1991.

1.3 Letteratura secondaria

VIËTOR, KARL, *Die Lyrik Hölderlins. Eine analytische Untersuchung*, Frankfurt a. M., Diesterweg, 1921.

HEIDEGGER, MARTIN, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, traduzione di Carlo Antoni, «Studi Germanici», a. II, n.1, 1937, pp. 5-20 e «Quaderni internazionali di Poesia», n. III- IV, Milano, Mondadori, 1946, pp. 333-344.

ASSUNTO, ROSARIO, *Nota su Hölderlin teorico*, «*Quaderni internazionali di Poesia*», n. IX, Milano, Mondadori, 1948, pp. 9-33.

BEISSNER, FRIEDRICH, *Hölderlins letzte Hymne*, «Hölderlin-Jahrbuch», 3, 1948-49, pp. 66-102 [e in IDEM, *Hölderlin. Reden und Aufsätze* , Böhlau, Weimar, 1961 e Köln-Wien, 1969², pp. 211-246].

ALLEMANN, BEDA, *Hölderlin und Heidegger*, Zürich-Freiburg, Atlantis, 1954².

BLANCHOT, MAURICE, *L'itinéraire de Hölderlin*, in IDEM, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

PELLEGRINI, ALESSANDRO, *Hölderlin: storia della critica*, Firenze, Sansoni, 1956.

VIGOLO, GIORGIO, *Introduzione*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino, Einaudi, 1958, pp. LVII-CVIII.

LAPLANCHE, JEAN, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

ADORNO, THEODOR W., *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in IDEM, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, pp. 447-491 [prima pubblicazione 1964].

SZONDI, PETER, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils*, in IDEM, *Schriften*, Band I, Berlin, Suhrkamp, 2011, pp. 289-342. [Prima edizione Insel, 1967].

SZONDI, PETER, *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801*, in IDEM, *Schriften*, Band I, Berlin, Suhrkamp, 2011, pp. 345-366. [Prima edizione Insel, 1967].

WEISSENBERGER, KLAUS, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern-München, Francke, 1969.

BERTAUX, PIERRE, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1969.

SCHMIDT, JOCHEN, *Hölderlins letzte Hymnen, „Andenken“ und „Mnemosyne“,* Tübingen, Niemeyer, 1970.

Lettere di Diego Valeri e Leone Traverso, in AA. VV., *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*. Atti del VI convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, 12 Giugno 1977, Padova, Antenore, 1978, pp. 6-19.

BODEI, REMO, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sul tragico*, a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994³, pp. 7-71 [prima edizione 1980].

SCHMIDT, JOCHEN, *Sobria ebrietas. Hölderlins Hälfte des Lebens*, «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-83, pp. 182-190.

BINDER, WOLFGANG, *Hölderlins Verskunst*, «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-1983, pp. 83-109.

HEIDEGGER, MARTIN, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Friedrich W. von Hermann, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 2001³, pp. 39-58. [Prima edizione 1988].

ROLAND-JENSEN, FLEMMING, *Hölderlins Muse. Edition und Interpretation der Hymne „Die Nymphe Mnemosyne“,* Würzburg, Königshausen&Neumann, 1989.

LAPLANCHE, JEAN, *Hölderlin e la questione del padre*, a cura di Maria Luisa Algini, Roma, Borla, 1992.

VÖHLER; MARTIN, *Hölderlins Longin-Rezeption*, «Hölderlin-Jahrbuch», 28, 1992-1993, pp. 152-172.

GAIER, ULRICH, *Hölderlin: eine Einführung*, Basel-Tübingen, Francke, 1993.

Hommage à Hölderlin, a cura di Valérie Lawitschka, «Hölderlin-Jahrbuch», 29, 1994-1995.

HÜHN, HELMUT, *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997.

ROLAND-JENSEN, FLEMMING, *Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne: wider die autoritären Methoden in der Hölderlinforschung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

ZAGARI, LUCIANO, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS, 1999.

ZANZOTTO ANDREA e BEVILACQUA GIUSEPPE, *Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua*, «Hölderlin-Jahrbuch», 32, 2000-2001, pp. 198-222.

VIVARELLI, VIVETTA, *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*, Pisa, ETS, 2001.

REITANI, LUIGI, *L'«errore» di Dio*, in TL, 2001, pp. XXVII-LXVII.

ZANZOTTO, ANDREA *Con Hölderlin, una leggenda*, in TL, 2001, pp. XI-XXIV.

POLLEDRI, ELENA, *«…immer besteht ein Maas». Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2002.

CORDIBELLA, GIOVANNA, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni"*, «Poetiche. Rivista di letteratura», Parte I in f. 3 (2002), pp. 391-414 e Parte II in f.1 (2004), pp. 47-69.

REITANI, LUIGI, *Hölderlins 'Nänie' "Menons Klagen um Diotima" als ästhetische Replik auf Schiller*, Udine, Forum, 2003.

VIVARELLI, VIVETTA, *Europeismo e terza generazione. La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 323-355.

MENNINGHAUS, WINFRIED, *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a.M, Suhrkamp, 2005.

REITANI, LUIGI, *Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, «Il Veltro», a. XLIX, n. 4-6, luglio-dicembre 2005.

CASTELLARI, MARCO, *Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis*, «Studia theodisca», XII, 2005, pp. 147-171.

ZANZOTTO ANDREA e REITANI LUIGI, *Intervista in occasione del conferimento del Premio Hölderlin*, Pieve di Soligo, 11. Ottobre 2005, registrazione DVD di Marco Patanè.

PREVISIČ, BORIS, *Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M., Stroemfeld, 2008.

REITANI, LUIGI, *Mnemosyne: eine Nymphe?* in *La parola, il mito, la metafora*, a cura di Luciano Zagari, Pisa, ETS, 2008, pp. 147-173.

CORDIBELLA, GIOVANNA, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.

VIVARELLI, VIVETTA, *Bacchus und die Titanenkämpfe als Gründungsmythen bei Hölderlin und Horaz*, in ANJA ERNST, PAUL GEYER (Hg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Göttingen, V&R Unipress, 2010, pp. 225-248.

BURDORF, DIETER, *Friedrich Hölderlin*, München, Beck, 2011.

DOERING SABINE, NEUMEISTER SEBASTIAN (Hg.), *Hölderlin und Leopardi*, Tübingen/Eggingen, Isele, 2011.

SCHRUMPF, ANITA-MATHILDE, *Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien*, Göttingen, Wallstein, 2011.

MENICACCI, MARCO, *Mario Luzi e la poesia tedesca. Novalis, Hölderlin, Rilke*, Firenze, Le Lettere, 2014.

REITANI, LUIGI, *Friedrich Hölderlins Italienbild: Ein Versuch*, «Studia Theodisca», Hölderliniana 1, 2014, pp. 71-84.

2. ANDREA ZANZOTTO

2.1 Edizioni

ZANZOTTO, ANDREA, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999 [PPS].

ZANZOTTO, ANDREA, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Carocci, 1999.

ZANZOTTO, ANDREA, *Scritti sulla letteratura* (vol. I: *Fantasie di avvicinamento* e vol II: *Aure e disincanti nel Novecento letterario*), a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.

Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua, «Hölderlin-Jahrbuch», 32, 2000-2001, pp. 198-222.

ZANZOTTO, ANDREA, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009.

ZANZOTTO, ANDREA,, *In questo progresso scorsoio*, conversazione con Marzio Breda, Milano, Garzanti, 2009.

ZANZOTTO, ANDREA, *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2011.

ZANZOTTO, ANDREA, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

ZANZOTTO, ANDREA, *Lichtbrechung. ausgewählte Gedichte Italienisch/Deutsch*, Wien-Graz, Droschl, 1987.

ZANZOTTO, ANDREA, *Lorna, Kleinod der Hügel*, Übersetzt und hrsg. von Helga Böhmer und Gio Batta Bucciol, Tübingen, Narr, 1990.

ZANZOTTO, ANDREA, *La Beltà/ Pracht*, hrsg. und übersetzt von Donatella Capaldi Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse, Band I, Basel-Wien, Engeler e Folio, 2001.

ZANZOTTO, ANDREA, *Dorfspiel*, Basel-Wien, Engeler e Folio, 2014.

2.2 Letteratura secondaria

CORTI, MARIA, *Recensione a Zanzotto, La Beltà,* «Strumenti critici» II, 1968, p. 427-430.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Zanzotto stringe alla gola l'elegia e vince,* in PEDULLÀ, WALTER *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973 [prima edizione 1968], pp. 573-576.

BANDINI, FERNANDO, *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», 158, 1969.

AGOSTI, STEFANO, *Il testo poetico: teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

MONTALE, EUGENIO, *Sulla Poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1976, pp. 337-341.

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

GROSSER, HERMANN, *Contributo all'analisi di due raccolte zanzottiane*, «Acme», 33, 1979, pp. 257-258.

NUVOLI, GIULIANA, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

FALCHETTA, PIERO, *Oculus pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto*, Abano Terme, Francisci editore, 1983.

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

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

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Questioni metriche novecentesche*, in IDEM, *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73.

VILLALTA, GIAN MARIO, *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto* Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma, Milano, Guerini, 1992 («I saggi di testo a fronte», 5).

DYSON, LAUREL EVELYN, *Zanzotto: Schizophrenia as a poetic mode*l, «Forum Italicum», 28, n. 2, 1994, pp. 342-354.

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

Diverse linee d'ascesa al monte». Intervista ad Andrea Zanzotto, a cura di Donatella Favaretto, «Revue des Études Italiennes», t. XLIII, n. 1-2, Janvier-Juin 1997, pp. 51-65.

AGOSTI, STEFANO, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, 1999, pp. IX-XLIX.

BANDINI, FERNANDO, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in PPS, 1999, pp. LIII-XCIV.

DAL BIANCO, STEFANO, *Confessioni di un curatore*, in *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Vecchiarelli, 2001 («Quaderni del laboratorio di scrittura e di lettura dell'Università di Roma "Tor Vergata"», 2), pp. 55-62.

VILLALTA, GIAN MARIO, *Confessioni dell'altro curatore*, in *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Vecchiarelli, 2001 («Quaderni del laboratorio di scrittura e di lettura dell'Università di Roma "Tor Vergata"», 2), pp. 123-129.

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

NIMIS, JEAN, *Elegia e ritmo nella poesia di Zanzotto*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003 («Labirinti. Collana del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche», 64), pp. 295-319.

Tübinger Hölderlinpreis an Andrea Zanzotto, «Neue Zürcher Zeitung» 158, 9 luglio 2005, p. 46.

DEI, ADELE et alii, *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di Adele Dei e Rita Guerricchio, Roma, Bulzoni, 2008 (Atti del convegno omonimo, Firenze 25-26 ottobre 2001).

SANGUINETI, EDOARDO *Per una teoria della citazione*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di Adele Dei e Rita Guerricchio, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 11-22.

CARBOGNIN, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008.

BORDIN, MICHELE, *Il sistema delle citazioni nel "Galateo in Bosco" di Zanzotto*, in *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2009 **(«***Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano***»,** 19**)**, pp. 525-553.

BASSI, SILVIA, *Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e auto traduttore*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Venezia, a.a. 2009-2010.

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

DAL BIANCO, STEFANO, *La religio di Zanzotto tra scienza e poesia*, in *Atti di* Incontrotesto*: ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei* (Siena, ottobre-novembre 2011), Pisa, Pacini, 2011.

STEFANELLI, LUCA, *Due poesie inedite tra le carte della Beltà*, «Autografo 46» *I Novanta di Andrea Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Novara, Interlinea, 2011, pp. 139-155.

AGAMBEN, GIORGIO, *Il «logos erchomenos» di Andrea Zanzotto*, in IDEM, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 96-202.

TROTTA, NICOLETTA, *L'archivio di Andrea Zanzotto presso il Fondo Manoscritti*, «Autografo 46» *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Novara, Interlinea, 2011, pp. 125-136.

STEFANELLI, LUCA, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, ETS, Pisa, 2011.

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

STEFANELLI, LUCA, *Il divenire di una poetica. Il "logos veniente" di Andrea Zanzotto dalla Beltà a Conglomerati*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

3. TEORIA DELLA LETTERATURA E INTERTESTUALITÀ

ELIOT, THOMAS STEARNS, *Tradition and the individual talent*, «Perspecta», vol. 19, 1982 [prima pubblicazione 1919].

BEISSNER, FRIEDRICH, *Geschichte der deutschen Elegie. Grundriß der germanischen Philologie*, Band XIV, Berlin, 1941.

LACAN, JACQUES, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*. Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949 http://www.dfpp.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid188550.pdf

PASQUALI, GIORGIO, *Arte allusiva*, in IDEM, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.

SPITZER, LEO, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

KRISTEVA, JULIA, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, «Critique», 23, n. 239, 1967, pp. 438-465; trad. it. *La parola, il dialogo e il romanzo* in IDEM, *Sémèiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

BARTHES, ROLAND, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988 («Gli struzzi», 344), pp. 51-56 [prima pubblicazione 1968].

KRISTEVA, JULIA, *Sémèiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

WEISSENBERGER, KLAUS, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern-München, Francke, 1969.

BACHTIN, MICHAIL MICHAILOVIČ, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, in IDEM, *La parola e il romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.

BLOOM, HAROLD, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

SCHARR, CLAES, *Vertical context systems*, in *Style and Text*, Stockholm, Ringbohn, 1975, pp. 145-157.

JENNY, LAURENT, *La stratégie de la forme*, «Poétiques», 27 *Intertextualités*, 1976, pp. 257-281.

DÄLLENBACH, LUCIEN, *Intertexte et autotext*, «Poétiques», 27 *Intertextualités*, 1976, pp. 282-296.

BEN-PORAT, ZIVA, *The poetics of literary allusion*, «PTL», 1, 1976, pp. 105-128.

PERRI, CARMELA, *On alluding*, «Poetics», 7, 1978, pp. 289-307.

ZIOLKOWSKI, THEODORE, *The classical German elegy: 1795-1950*, Princeton, Princeton university press, 1980.

GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, trad. it: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

GRIVEL, CHARLES, *Thèses préparatoires sur les intertexts*, in RENATE LACHMANN, *Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München, Fink, 1982, pp. 237-248.

BLOOM, HAROLD, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

BROICH ULRICH, PFISTER MANFRED, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, trad. it: *Soglie, I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

SANTAGOSTINI, MARIO, *Il manuale del poeta*, Milano, Mondadori, 1988.

JAUSS, ROBERT, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in IDEM, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 219-256.

JACOMUZZI, ANGELO, *Problemi dell'intertestualità*, in STEFANO AGOSTI et alii., *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 49-66.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

CORTI, MARIA, *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 115-130.

BERNARDELLI, ANDREA, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

L'elegia nella tradizione poetica italiana, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2003 («Labirinti. Collana del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche», 64).

BURDORF DIETER; FASBENDER CHRISTOPH *et allii*, *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2007³.

ZUCCO, RODOLFO, *Citazione e allusione in Raboni*, in *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)***,** a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2009 **(«***Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano***»,** 19**)**, pp. 567-588.

CONTE, GIAN BIAGIO, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012².