

Strategie paratestuali nella lirica di Andrea Zanzotto

Matteo Tarricone
Università degli Studi di Milano

Abstract

Una prospettiva peculiare nella lirica di Andrea Zanzotto è il costante ragionamento sugli aspetti costitutivi della poesia: una meditazione imprescindibile dalla stessa scrittura zanzottiana. Ovviamente, con questo tema non possono che interagire elementi fondamentali differenti, quali la concezione del paesaggio o dell'Io, le influenze della post-modernità sulla poesia, la situazione della lingua e del dialetto, e altri ancora. Essi persistono comunque sullo sfondo, sebbene la posizione centrale sia occupata dalla meta-riflessione, che percorre e spesso accosta molte fra le istanze prevalenti di questa singolare versificazione. Zanzotto esprime tali sollecitudini persino mediante le strategie di costruzione delle sue sillogi: in primo luogo le «soglie» dei suoi libri, soprattutto i titoli e le note; in seconda battuta, gli aspetti distintivi del canzoniere novecentesco e i criteri preposti a segnalare le strategie fondanti il macrotesto. Le occasioni di ricerca davvero non difettano. A questo punto, la caccia alla pantera profumata è aperta.

A special perspective on Andrea Zanzotto's lyric poetry is the constant reasoning on the constitutive aspects of poetry: an essential meditation to Zanzotto's writing itself. Obviously, several different fundamental elements cannot but interact with this topic, such as the idea of landscape or of the lyric I, influences of postmodernity on poetry, state of language and dialect, amongst others. They persist in any case on the background, though the central position is occupied by meta-reflection, which goes through and often matches many of the prevailing elements of this unique versification. Zanzotto expresses those concerns even by means of strategies with which he builds his collections; firstly, the paratext of his books, especially titles and notes; secondly, the distinctive feature of the twentieth-century *canzoniere* and the criteria designed to underline the strategies founding the collected works. There is really no lack of chance for research. Now, the hunt is on for the scented panther.

Parole chiave

Paratesto, titoli, note, canzoniere

Contatti

matteo.tarricone23@gmail.com

1. Una «pantera profumata» in libertà

Rispondendo a una domanda rivoltagli durante due successivi incontri tenutisi nel 1980 con gli studenti di alcune scuole medie di Parma, Andrea Zanzotto sostiene a proposito delle analisi critiche rivolte alla propria opera:

Mi sembra che, in generale, abbiano colpito nel segno, che abbiano detto cose molto precise; ma, d'altra parte, io mi sento anche molto diverso da come i critici tante volte mi hanno visto. Spesso critici bravissimi si sono accorti che io avevo imitato Petrarca, Dante, Leopardi, o qualche poeta straniero. È vero. Ma che cos'è la poesia se non un insieme di

echi, di voci che restano nell'aria, o in noi? E noi, quasi senza accorgercene, le ripetiamo. Ma ripetendole con la nostra voce, in qualche maniera le cambiamo.

Sono molto grato a certi critici per il tempo che hanno speso per me, a osservare come era fatta la macchinetta dei miei versi; però non mi sono mai riconosciuto del tutto in quello che hanno detto, mi sembrava che ci fosse qualche cosa di più, di diverso. All'opposto, ogni volta che rileggo una mia poesia, mi accorgo di non avere detto quello che avrei voluto dire, di non avere mai del tutto colpito nel segno; la pantera profumata non si lascia prendere neanche per la coda. (*Le poesie* 1267–68)

La corretta interpretazione delle affermazioni sopra riportate passa inevitabilmente per l'immagine contenuta nella frase conclusiva, esempio efficace di una procedura letteraria molto cara al poeta veneto, quella della citazione (talvolta autocitazione). La «pantera profumata» (o *panthera redolens* in latino medievale) è, infatti, un'allegoria duecentesca che designa la poesia. A quel tempo si credeva che la pantera avesse una bocca assai profumata e che lasciasse così una scia inconfondibile dei suoi spostamenti; tuttavia, pur avvertendone il profumo, per i cacciatori era impossibile catturarla. L'immagine fu poi ripresa da Dante nel *De vulgari eloquentia* per indicare il volgare illustre, del quale era all'assidua ricerca. Zanzotto riprende l'espressione nel suo significato originale, caricandola di quella tensione tutta dantesca verso l'ineffabile.¹ Indicibilità della lirica, dunque? Con il poeta solighese il pericolo maggiore è di incorrere in un cortocircuito di sollecitazioni ermeneutiche.

Nel presente lavoro la scelta è stata quella di concentrare l'attenzione su un aspetto specifico della produzione di Zanzotto, ossia il costante interesse, imprescindibile dalla sua stessa scrittura, per gli aspetti costitutivi della poesia. Quest'ultima è sempre anche metalinguaggio di se stessa, intendendo con ciò quello che Roman Jakobson definisce «discorso [...] centrato sul codice» (189). Il codice che compone la lirica è senz'altro composito e costituito da molteplici fattori su cui essa può rivolgere appieno la propria funzione riflessiva. Fra i più rilevanti il rapporto con il canone e la ricognizione sul linguaggio sembrano essere i referenti rispettivamente di una tendenza «metaletteraria» e di una «metalinguistica»; quando, invece, la poesia usa in maniera palese il suo linguaggio per riferirsi a se stessa, allora si parlerà di «metapoesia».² In ogni caso, tali istanze percorrono e spesso accostano molti tra i numerosi elementi della singolare versificazione zanzottiana, nei confronti dei quali agiscono come una sorta di potente connettivo.³

Il principio seguito nella trattazione è stato la selezione di uno fra gli aspetti (percorsi tematici, metrica, lingua) che testimoniano parimenti la costante tensione dell'autore nei

¹ All'interno del medesimo contributo è Zanzotto stesso a chiarire il riferimento dantesco: «Si potrebbe paragonare la poesia a quella pantera profumata di cui parla Dante, quando nel *De vulgari eloquentia* afferma che la lingua perfetta lascia il suo odore dovunque, ma non si lascia vedere in nessun luogo» (*Le poesie* 1256).

² Il poeta di Pieve di Soligo realizza una simile possibilità con una forte carica innovativa: ad esempio, nell'*Ecloga VII* (sottotitolata appunto *Sul primato della poesia*) della raccolta *IX Ecloghe*, a parlare di sé è la stessa lirica (designata come persona *a* di un immaginario dialogo fra il poeta e la Poesia).

³ Un altro criterio adottato è stato circoscrivere un *corpus* arbitrario di raccolte su cui impostare l'osservazione, data la vastità della più che cinquantennale produzione zanzottiana. Sono state preferite, giacché più coerenti con la prospettiva qui presentata: *Vocativo*, *IX Ecloghe*, *La Beltà*, *Gli Sguardi i Fatti e Senbal*, *Pasque*, *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*. In misura assai minore e per singoli aspetti ritenuti di volta in volta pertinenti sono state considerate inoltre *Dietro il paesaggio*, *Elegia e altri versi*, *Filò*, *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*.

confronti della poesia. Si è preferito il *paratesto*, a causa della sua natura complessa e dello speciale rapporto da esso intrattenuto con il testo.

È, infatti, grazie alle «soglie» che il *dentro* del libro riesce a comunicare con il *fuori* del mondo e viceversa. Questi luoghi di frontiera dell'opera non rappresentano soltanto un'opposizione netta fra interno ed esterno e non è dunque possibile attribuire con certezza la soglia al *chiuso* del testo o all'*aperto* della realtà che lo circonda. Proprio tale ambiguità consente lo sviluppo di un sistema di significazione articolato, che spesso per Zanzotto si traduce in occasione privilegiata di dialogo con la sua lirica.

Ciò accade soprattutto con alcuni elementi paratestuali (titoli, intertitoli, note al testo, riproduzione di immagini, struttura interna delle sillogi), ciascuno dei quali riconducibile alle diverse forme della paratestualità e alle caratteristiche generali delle soglie considerate nel presente discorso.

2. Cinque tipi di transtestualità

Gérard Genette definisce «transtestualità», o trascendenza testuale, la *letterarietà della letteratura*, ossia la rete di rapporti che collega ogni singola opera alle altre redatte in precedenza o anche in seguito e che rappresenta condizione imprescindibile della scrittura letteraria. Lo studioso francese individua quindi cinque differenti tipi di transtestualità.⁴

Ciascuno di questi elementi è riscontrabile anche nella lirica di Andrea Zanzotto, nella quale alcune tendenze sono portate addirittura all'exasperazione (si pensi soltanto alla fitta trama di citazioni e autocitazioni, più o meno in vista, che percorre l'intero arco della produzione zanzottiana). Per le argomentazioni che si tenterà qui di portare avanti, sono in particolare tre i tipi genetici a sembrare predominanti, ovvero la paratestualità, la metatestualità e l'ipertestualità. Senza tuttavia dimenticare la costante presenza di intertestualità e architestualità.

Due esempi di queste ultime, uno per ogni categoria: la riproduzione fotografica dei versi di illustri antecedenti all'interno del *Galateo in Bosco* rappresenta una forma, seppur inusuale, di citazione intertestuale; mentre il titolo *Ipersonetto* conferito alla sezione centrale della stessa silloge ha funzione architestuale, in confronto e in parallelo contrasto con le consuete norme del canone letterario. Nel primo caso tali corrispondenze possiedono un marcato carattere metaletterario mediante il riferimento al grande libro dei Galatei e delle poesie sul Bosco, incarnato dall'opera di Giovanni Della Casa, ma anche dall'*Oda Rusticale* (1683) di Cecco Ceccogiato e dalla *Canzone montelliana* (1926) di Carlo Moretti. Il loro ricordo traspare dai cliché e dai versi spesso monchi, quasi fossero consunti dal tempo ma comunque sempre attuali, riportati nella silloge zanzottiana. I riferimenti a siffatti precedenti si distribuiscono nei nuclei più densi della raccolta: infatti, i versi dell'*Oda* introducono subito il lettore nello spazio del Bosco (in *Chive, chive à l'ombria*, poesia di apertura dell'opera dopo l'ideale proemio rappresentato da *Dolcezza*).

⁴ In ordine crescente di astrazione e di globalità sono (Genette, *Palinsesti* 3-13): 1. «intertestualità»; 2. «paratestualità» (il nesso mantenuto dal testo con quegli elementi che esercitano la dimensione pragmatica dell'opera e che contengono il patto fra quest'ultima e il lettore); 3. «metatestualità» (il caso di un testo che parla di un altro, senza necessariamente citarlo); 4. «ipertestualità» (il legame fra un testo, definito «ipertesto», e un altro anteriore, chiamato «ipotesto», che funge da modello); 5. «architestualità».

Carezza. Piccoli schiaffi in quiete), per poi arrivare a chiudere la vicenda del *Galateo* con (*Lattiginoso*); la *Canzone montelliana*, invece, inaugura il grande tema della guerra e rievoca i suoi fantasmi di morte (con *Diffrazioni, eritemi*). Ancora, la figura del Monsignor Della Casa svetta a dominare la sezione centrale dell'opera, cioè *Ipersonetto*, con modalità e conseguenze peculiari.

In questa seconda occorrenza si tratta di una ripresa di modelli autorevoli motivata dall'intenzione di usarli come semplici contenitori per veicolare contenuti pienamente contemporanei. La sfida lanciata da questa sequenza di sedici testi è appunto recuperare una memoria letteraria delle origini e portare quel dispositivo formale a diventare terreno di una sperimentazione innovativa nella sintassi e nei contenuti, eppure, apparentemente rispettoso di un certo rigore lirico. Il sogno di Zanzotto è poter attuare una manipolazione di forme espressive, luoghi comuni, figure topiche e costanti metriche provenienti dalla tradizione lirica italiana (soprattutto petrarchesca), trasfigurando il tutto alla luce del senso acquisito dalla scrittura poetica novecentesca, individuabile in una certa dose d'informalità dell'atto creativo. In *Ipersonetto*, i modelli e i prototipi letterari assumono il carattere di tentazioni, prelievi, manipolazioni e persino echi che tramano dal profondo il testo d'arrivo.

In particolare, la ricchezza e la complessità del paratesto zanzottiano sostanziano il meta-discorso poetico in forme inedite e originali (ma il ragionamento è estendibile a numerosi altri caratteri che compongono la lirica del poeta veneto).

3. Il paratesto come dichiarazione di poetica

Nelle pagine iniziali di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Italo Calvino traccia una mirabile descrizione dei meccanismi che presiedono alla scelta del Libro da parte del Lettore. Tra i numerosi spunti di cui il passo calviniano è ricco, alcuni passaggi sono particolarmente interessanti:

Già nella vetrina della libreria hai individuato la copertina col titolo che cercavi. Seguendo questa traccia visiva ti sei fatto largo nel negozio [...]. Rigiri il libro tra le mani, scorri le frasi del retrocopertina, del risvolto, frasi generiche, che non dicono molto. Meglio così, non c'è un discorso che pretenda di sovrapporsi indiscretamente al discorso che il libro dovrà comunicare lui direttamente, a ciò che dovrai tu spremere dal libro, poco o tanto che sia. Certo, anche questo girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo, ma come tutti i piaceri preliminari ha una sua durata ottimale se si vuole che serva a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro. (5, 8–9)

Con una felice metafora, rimasta famosa nell'ambito della critica letteraria e già implicitamente presente in Calvino, Genette ha definito queste *ancillae textus* «soglie», poiché la loro posizione in limine al libro le pone davanti al lettore con il compito di accompagnarlo alla fruizione diretta del testo, rispetto al quale tuttavia mantengono uno statuto particolare. Simili congegni letterari agiscono naturalmente anche nella produzione di Andrea Zanzotto e testimoniano la strenua volontà del poeta di comunicare qualcosa al suo lettore «nonostante tutto». In stretto rapporto con tale proposito, infatti, le soglie delle raccolte poetiche, ancora prima degli stessi versi ivi contenuti, si costituiscono quale luogo privilegiato di un colloquio reciproco con la propria poesia. Si tratterà allora di osservare come ciò avvenga nelle sedi deputate da

Zanzotto a questo preciso scopo, i titoli e le note ai testi; ma persino attraverso la disposizione delle liriche all'interno della raccolta (talvolta coadiuvata dall'uso di immagini e di riproduzioni fotografiche).

La definizione di «titolo» si presenta molto incerta e tale perplessità è rispecchiata dalla duratura trascuratezza della retorica di fronte a quello che è comunque un aspetto eminentemente retorico, benché peculiare, del testo; sia che lo enunci sia che ne costituisca parte integrante (come spesso avviene in poesia).

In cosa consiste la suddetta specificità? Forse risiede nel fatto che «come il testo di cui costituisce il nome, il titolo si presenta come un *microtesto*, strutturato grazie all'eccedenza della funzione poetica del linguaggio» (Cappello 11). Il titolo-testo può sfruttare la funzione poetica per riferirsi a se stesso nel proprio rapporto (analogico) con il testo, del quale può giungere talvolta ad assumere alcuni tratti peculiari. Si tratta non soltanto di funzione poetica, ma addirittura, se volessimo giocare un po' con questi concetti linguistici, di funzione metalinguistica: giacché il testo raffigura propriamente il codice di cui il titolo è la chiave di lettura, cioè il tema del quale il microtesto è il rema.

Al limite, può accadere che un buon ipotesto di un'opera poetica, nel momento in cui ne riproduce i meccanismi costitutivi, oltre a essere un discorso sulla poesia divenga infine poesia esso stesso, anzi lirica al quadrato, magari concentrata in un'unica, ma assai pregnante, parola, come certo avviene in più di un'occasione per Zanzotto.⁵

Di sicuro, la comunicazione veicolata dai rivoluzionari titoli zanzottiani non si arresta al meccanismo fondante di rispecchiamento del testo, al quale si deve la creazione di simili dispositivi. I referenti cui essi rimandano sono anche altri, diversi eppure imprescindibili per lo stesso codice-testo (poetico): ossia il codice-letteratura e il codice-lingua. A seconda che prevalga come tema l'uno o l'altro, i microtesti avranno funzione metaletteraria oppure metalinguistica.

In virtù della continua e alacre elaborazione, sintattica e semantica, dedicata ai titoli delle sue raccolte, Zanzotto sembra inoltre attribuire loro il delicato ruolo di mini-dichiarazioni di poetica. Su quali siano le motivazioni che li sorreggono, numerose interpretazioni sono state fornite, spesso ricostruendo globalmente i cambiamenti intercorsi in tale vasta produzione lirica, grazie anche ai suggerimenti derivanti dagli interventi critici, dalle interviste e dalle note ai testi dello stesso autore (presto ci si soffermerà sulla funzione di queste ultime).

Certo stimolata dai ripetuti e accattivanti studi sull'argomento, sorge spontanea una domanda: in cosa consiste la speciale qualità dei titoli zanzottiani? Infatti, se l'interesse nei confronti di questo poeta è stato tanto forte e costante negli anni, si ritiene che una parte non irrilevante del merito vada assegnata all'efficacia dei nomi con i quali le sue opere sono state e saranno tramandate. La risposta potrebbe forse risiedere nel fatto che tali ipotesti possiedono la pregevole caratteristica di essere tanto belli (in ciò risultando decisiva la loro natura analogica) quanto buoni (benché magari non esaustivamente informativi riguardo al testo, se Zanzotto ha avvertito l'esigenza di precisarli in apposite sedi extra-testuali).

⁵ Lo spettro delle occorrenze è molteplice: si va dalla semplice ripetizione di foni, come nella serie ILL ILL (*Galateo in Bosco*), in un gioco ecolalico che si prolunga di là dalla dimensione del singolo componimento; alle allitterazioni di *Per lumina, per limina (Pasque)*; fino alla citazione di clausole o di interi versi altrui, come accade per *Adempte mihi (Sovrimpressioni)* da Catullo (*Carmina* 101) o per *Ineptum, prorsus credibile (Vocativo)* da Tertulliano (*De Carne Christi* V 4).

Come si è avuto modo di osservare, esiste una qualche forma di contaminazione reciproca che lega titolo e testo, la si chiami rispecchiamento o in altro modo. Eppure, nella titolazione poetica novecentesca sono presenti alcune novità che portano a un'evoluzione del titolo verso una direzione spinta «molto oltre nella via di una poeticizzazione del titolo stesso, che ora dirama da sé non meno del testo risonanze e suggestioni sovra-concettuali» (Mengaldo 17), sino a raggiungere «l'autosufficienza, di vero e proprio frammento lirico indipendente [...] simile a un meteorite proveniente da un diverso spazio poetico» (Mengaldo 18).

Tale modalità viene ricondotta da Mengaldo al capostipite storico del titolo-estratto, attraverso la mediazione del surrealismo francese e dell'ermetismo italiano. I nomi citati sono assai eloquenti: Sergio Solmi, per l'attenzione rivolta al legame fra i due movimenti letterari suddetti (e non si dimentichi che Zanzotto ha dedicato più di un intervento critico alle liriche di Solmi); Paul Éluard, come appartenente al surrealismo (oltre a numerosi articoli, il poeta solighese usa due versi del francese in esergo a *Vocativo*); infine, accostato a Nelo Risi, compare direttamente Zanzotto.

A ogni modo, il titolo rimane aperto al confronto con analoghi dispositivi utilizzati dallo stesso autore, ovvero risalenti a un medesimo periodo culturale o addirittura appartenenti a epoche diverse. La cosiddetta retorica intertestuale è basata appunto sulla costante ricerca di dominanti, chiamate a unificare fenomeni diversi e finanche contrastanti; è una strategia fondamentale della titolazione di Zanzotto, già individuabile nel discrimine fra titoli metaletterari e titoli metalinguistici.

La componente metaletteraria rientra nella più vasta retorica intertestuale, poiché si tratta di richiamarsi a un passato culturale considerato da chi scrive assai noto al proprio pubblico. Per il poeta veneto, il riferimento frequente è la cosiddetta tradizione o il canone poetico: una visione panoramica che spazia dai lirici latini e greci, passando attraverso i padri della poesia in italiano, sino ai più recenti contemporanei. Simile tendenza comporta necessariamente che la comprensione del testo secondo (nel caso in questione i versi zanzottiani) passi attraverso la memoria del testo primo (i famosi antecedenti letterari).

Tuttavia, per Zanzotto, in linea con la titolazione poetica italiana tradizionale, «il titolo può essere luogo privilegiato dell'allusione e del gioco intertestuali o meglio interautoriali, a volte della parodia senz'altro: l'apparente continuità-omaggio, nel titolo, è allora smentita subito dalla discontinuità o dal rovesciamento di senso e valori attuati nel testo» (Mengaldo 6-7).⁶ In aggiunta a ciò il poeta solighese sembra non disdegnare neppure i titoli contenenti un'indicazione metrica sul testo, benché, ancora una volta, in chiave evocativa o addirittura parodica; la quale non esclude comunque la possibilità di fornire istruzioni molto dettagliate, grazie alla «cresciuta coscienza e malizia metapoetica» (Mengaldo 10) dell'autore.

Così si spiegano alcuni celebri titoli zanzottiani. Ad esempio, *Elegia e altri versi* rinvia a un genere lirico di carattere morale e sentimentale tipico della letteratura classica (rinvenibile anche nel nome di singoli componimenti, non appartenenti a questa specifica raccolta: *Elegia pasquale*, *Elegia del venerdì*, *L'elegia in petèl*, ecc.). Precedute dalla sezione *Come una bucolica* e dalla poesia *Bucolica di Prima persona* (entrambi in *Vocativo*), le *IX Ecloghe* presuppongono invece il modello virgiliano delle *Bucoliche*, discostandosene però nel

⁶ Si noti qui di sfuggita che l'azione della parodia e dell'ironia si manifesta scopertamente soprattutto in *IX Ecloghe* e nella sezione *Ipersonetto del Galateo in Bosco*.

numero dei testi eponimi: nove nell'opera di Zanzotto (cui bisognerebbe tuttavia aggiungere il conclusivo *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*), contro le dieci del poeta latino.

Nel titolo del poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senbal*, l'acme del trinomio è proprio l'elemento finale, nome fittizio dietro al quale si adombrava la donna amata secondo un uso cortese che, dalla poesia provenzale, si diffuse poi alla lirica italiana dei primi secoli (si pensi solamente alla dantesca «donna-specchio», raffinata rielaborazione personale dell'originale occitanico). Nel caso di specie, merita inoltre attenzione la precipua funzione metapoetica assunta dalla titolazione, poiché il *senbal* ivi menzionato trova perfetta rispondenza all'interno del testo nella figura ossessiva della donna-luna, appunto alias della Poesia stessa.

Benché non abbia legami con una tradizione letteraria scritta, è possibile parlare di metaletterarietà anche per la silloge dialettale *Filò*, il cui referente concreto sono le veglie contadine invernali, frequenti sino all'anteguerra, durante le quali «Tasso e Ariosto venivano ripetuti a memoria» e da cui Zanzotto deriva «quella certa cultura di origine popolare-illustre che ha un esempio nella diffusione di massa dei grandi poemi del Cinquecento verificatasi nei secoli scorsi» (*Le poesie* 1155).

All'estremo opposto si colloca invece l'esperienza del *Galateo in Bosco* che, dietro un titolo molto evocativo, nasconde il precedente abbastanza manifesto di un canone ipercodificato come quello incarnato dal petrarchismo cinquecentesco e secentesco. La letterarietà della raccolta è tale che non solo il *Galateo* è davvero la famosa opera redatta da Giovanni Della Casa; ma, addirittura, il Bosco non è una foresta qualsiasi, bensì è la selva del Montello dove, nell'abbazia dei Collalto a Nervesa, pare che il Monsignore scrivesse il suo trattatello di buone maniere. Mentre, nel XVII secolo, vi nacque, dalle ceneri di una tradizione poetica in lingua latina, una scuola dialettale veneta il cui maggiore esponente fu Cecco Ceccogiato, pseudonimo di Nicolò Zotti (il più importante riferimento letterario del volume zanzottiano, insieme a Gaspara Stampa). In tutta evidenza, la figura di Petrarca giganteggia su questo libro, stando almeno alla continua ripetizione del termine sonetto, forma per antonomasia della lirica petrarchesca, reiterato per ben diciassette volte all'interno dell'opera: oltre a *Ipersonetto*, nome eponimo della sezione, la designazione metrica ritorna in ogni componimento inclusivi; senza voler considerare le implicazioni metaletterarie che un'operazione del genere comporta, contribuendo certo ad attirare l'attenzione del lettore su di essa.

Una simile tendenza prosegue fino alle opere più recenti, assumendo l'aspetto di una vaga allusione generica. In *Meteo* compare *Leggende*, che richiama racconti tradizionali di avvenimenti fantastici o molto lontani nel tempo, arricchiti o alterati dalla fantasia popolare; in *Sovrimpressioni*, invece, una sezione viene intitolata *Canzonette ispide*, questa volta rifacendosi alla forma poetica popolare composta da versi brevi e strofe; mentre, in *Conglomerati*, *De senectute* è sia un ricordo dei numerosi testi latini dedicati all'argomento «vecchiaia» sia un'eco puntuale della più celebre di tali opere e del suo autore, Seneca.

Questa maniera di riferirsi al canone attraverso la ripresa di interi titoli o, più spesso, l'impiego di parole-chiave che suggeriscano velatamente al lettore la fonte letteraria che ispira il componimento è molto diffusa nelle tre raccolte appena menzionate.⁷ Qualche esempio: per *Sovrimpressioni* si possono nominare *Sere del dì di festa* e *Luna starter di feste bimillinarie* come testimonianze dell'influsso leopardiano; *Totus in illis* è una citazione da un verso di Orazio, come dimostra lo stesso verso oraziano riportato in epigrafe nella

⁷ La provenienza dei modelli zanzottiani è disparata, come dimostra in *Meteo* il titolo-citazione di una nota canzone popolare di Sanremo, *Tu sai che i papaveri...*

lirica; *Apocolocintosi* rappresenta la trascrizione del titolo di un'opera parodica di Seneca sul processo di divinizzazione dell'imperatore Claudio; *Medusa in un freddo luglio* è invece un'allusione a un verso dantesco («Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto», *Inf.* IX); mentre la poesia *Con Proust al telefono* riconduce a un famoso passo della *Recherche* proustiana.⁸ In *Conglomerati, Casa Usher chiama la nostra casa* presenta una suggestione proveniente da *The Fall of the House of Usher*, racconto del terrore di Edgar Allan Poe.

Tuttavia la forma prediletta di titolazione metaletteraria nelle sillogi a cavaliere tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo è un'altra, quella dell'auto-citazione e dell'auto-rimando, interni alla produzione dello stesso Zanzotto. Le occorrenze sono svariate. In *Sovrimpressioni*, le liriche *Riletture di Topinambùr* e *Topinambùr al sole* si rifanno a *Topinambùr* e *Altri topinambur* di *Meteo*, così come *Manes ribellioni vitalbe* a *Erbe e Manes*, *Inverni* e a *Albe, Manes, vitalbe*. Fa da contrappunto a un altro componimento di *Meteo*, *Tu sai che*, la poesia *Continuazione "Tu sai che"* di *Conglomerati*. Ci sono poi ricordi di raccolte precedenti, ad esempio *Postremi luoghi del "Galateo in Bosco"* e *La maestra Morchet vive?* (in *Sovrimpressioni*; gli antecedenti sono rispettivamente il *Galateo in Bosco* e *IX Ecloghe/Pasque*); oppure *L'aria di Dolle* in *Conglomerati* (con riferimento addirittura alla prima pubblicazione del poeta, *Dietro il paesaggio*).

Quanto all'aspetto metalinguistico, sono due i microtesti zanzottiani nei quali tale funzione compare esplicitamente. *Vocativo* è detto uno dei casi della lingua latina, ma in origine indoeuropeo, usato per indicare la persona oppure la cosa cui è rivolto il discorso. Un ausilio alla corretta decifrazione del significato attribuito da Zanzotto a questo titolo viene dal risvolto di copertina dell'edizione 1957, di mano dello stesso autore:

Contro la suggestione delle teste di Medusa che sembrano sbarrare ogni strada, 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 [...] non si chiamerà più che "interrogativo" o "vocativo", anche se v'è la coscienza della contraddittorietà di tale definizione e la speranza ineliminabile di superarla.

E conferma la rilevanza del soggetto anche il nome della sezione centrale del libro, appunto *Prima persona*, con richiamo certo alla prima persona (quella dell'io) della coniugazione verbale.

Abbastanza eloquente *tout court* appare invece il titolo *Idioma*. Non sarà tuttavia inutile rivolgersi di nuovo al paratesto dell'edizione originale, questa volta firmato da Gian Luigi Beccaria:

Idioma attraversa la fioritura del dire eloquente e l'incepparsi della parola: mutismi fronte al «senso vietato», colmati da improvvisi aguzzarsi o sprofondarsi in bagliori che nel tentativo di connettere e legare a sé l'inafferrabile hanno la capacità di produrre (come la scienza oggi) nuovi misteri e nuove inquietudini. Con linguaggio estremamente esatto e insieme

⁸ Zanzotto parla genericamente di un «celebre passo in cui Proust descrive le sue ansie in attesa di entrare in contatto con la nonna a mezzo di misteriosi prototelefonisti» (*Tutte le poesie* 927). Il riferimento è a un episodio contenuto nel volume *La parte di Guermantes* (155–60) in cui il Narratore viene avvertito da Saint-Loup che la nonna lo chiamerà per telefono da Parigi; le impressioni memoriali del protagonista in questo brano anticipano la morte dell'anziana donna.

sovraccarico di verità-falsità, disagio e ossessione, anche la volontà di fuga in laterali, impossibili «fuori idioma», continua colma di ragioni a controllarsi, senza eversioni, trasgressioni programmatiche. [...]. In *Idioma* si proietta un desiderio di incontro con tutti gli idiomi: pienezza del parlare nascente sino al polo opposto della chiusura nel «lemma “idiozia”», lingua privata e lingua «deprivante», sedimentazione o «nastro registrato» della tradizione inestirpabile e la non meno mitica oralità.

Alquanto eccentrico, poi, è lo statuto de *La Beltà* rispetto al resto della produzione zanzottiana: mentre il nome dell'opera sembra richiamare vagamente un'atmosfera petrarchesca, rivelando quindi un carattere metaletterario, la raccolta percorre con decisione l'impervio cammino di un allargamento della comunicazione, di là dalla sola lingua poetica, al linguaggio in generale, accordando perciò priorità all'istanza metalinguistica. In realtà, simile duplicità riflette appieno la svolta in atto con questo libro, il quale segna così il passaggio da una sconfinata fiducia nella convenzione letteraria a un suo maggior impiego critico e vede crescere il ruolo instancabile della ricerca linguistica.

Più difficile l'esegesi in termini simili di titoli quali *Dietro il paesaggio*, *Pasque*, *Fosfeni*, *Meteo*, *Sovrimpressioni* o *Conglomerati*, poiché essi non sono apertamente né metaletterari né metalinguistici.⁹ Nei casi suddetti, benché si mantenga forte il legame con il testo, le due componenti non traspaiono con immediatezza nella titolazione, la quale tende anzi ad accentuare il proprio carattere analogico ed evocativo, quasi al limite del simbolismo, rendendosi ancor più ostica di quanto non facessero gli ipotesti sinora considerati. Oltre alla cultura e all'acutezza del lettore, dunque, per una loro fruttuosa comprensione divengono indispensabili sia i suggerimenti paratestuali (commenti, note, risvolti o quarte di copertina) sia gli elementi extratestuali, omo- (interviste, saggi critici, articoli) ed etero-autoriali (studi sul poeta e sulle opere). È un sostrato simbolico di cui soprattutto i microtesti non metaletterari né metalinguistici rappresentano il perfetto rispecchiamento.

4. Note che diventano testo e discorsi di secondo grado

Un dato colpisce l'attenzione, ossia il ruolo strategico del paratesto, in particolare delle note, nella decifrazione dei testi cui si riferiscono. Compito di una nota al testo è, infatti, fornire efficaci precisazioni di quanto rimane opaco alla semplice lettura dei costituenti dell'opera. Adirittura, da questo genere di interventi si potrebbero ricavare persino alcune informazioni circa la poetica dell'autore.

Come spesso deve ammettere chi desidera davvero capire la poesia di Zanzotto, in questo insondabile scrittore niente è mai ciò che appare a uno sguardo superficiale. Così è, infatti, anche per le note, le quali, se in alcune occasioni concedono preziosi spunti

⁹ Si tiene a rimarcare la natura schematica, pura comodità teorica, di tale suddivisione. In realtà, gli interessi che animano ognuna delle opere di Zanzotto sono molteplici e simultanei, non pacificamente riconducibili a questa o quella categoria concettuale. Solo per fare un esempio, ancora nell'ambito della distinzione qui operata, si pensi a *Filò*, al cui titolo è stato attribuito carattere metaletterario: il testo, invece, pare animato più da una tensione metalinguistica implicita nella scelta del dialetto e motivata con dovizia di argomenti nel commento dell'autore (vero e proprio luogo di riflessione sul linguaggio). D'altronde, la natura peculiare del volume, rispetto a tutto il resto della produzione zanzottiana, è forse testimoniato dall'impiego esclusivo del dialetto al posto dell'italiano come lingua della versificazione.

esegetici al lettore, altrettanto frequentemente lo spiazzano con dichiarazioni sui testi che potrebbero dimostrarsi vaghe, incoerenti o addirittura contraddittorie. Perché l'autore contravviene a tal punto le norme che regolano il funzionamento di tali dispositivi paratestuali? La spiegazione sta nella sua volontà di non sovrapporre del tutto il senso delle parti in prosa a quello delle composizioni in versi, con il rischio di ridurre al silenzio queste ultime. Invece, lo scopo precipuo di Zanzotto sarà creare una ridondanza di senso, una polisemia, capace di far uscire la lirica contemporanea dal 'pantano' storico in cui è rimasta incagliata. Un obiettivo che il poeta veneto intende sì raggiungere attraverso i propri versi, ma che non tralascia certo di avvicinare anche mediante l'interazione fra note e testo.

In genere una nota è un enunciato relativo a un segmento più o meno determinato di testo e disposto nella pagina in relazione a esso; il suo diretto antecedente è la *glossa* medievale. Quando la nota autoriale originale si trova in un rapporto di continuità e di omogeneità formale con il testo cui si riferisce (poiché è inserita al suo interno), allora è da considerarsi come parte del testo stesso, che prolunga e ramifica piuttosto che commentare. Se si ragiona dal punto di vista qui adottato, sembrano degne di considerazione non tanto le note di richiamo al testo, quanto invece quelle che si potrebbero definire «nota-prefazione» e «nota-postfazione», ossia le dichiarazioni iniziali e quelle conclusive dell'opera, poste fisicamente oltre le soglie del testo vero e proprio, che fungono da prefazione e da postfazione travestite da note. In particolare, il rapporto intrattenuto dalle note-postfazione di Zanzotto nei confronti dell'opera cui si riferiscono (nella sua interezza) rende manifesto il loro scopo, che sarà creare un senso alternativo a quello testuale.

Ciò appare con chiarezza se si considerano alcune caratteristiche che appartengono alle note in generale, già individuate da Genette in *Soglie*.¹⁰ Il ragionamento ivi svolto presuppone che le note abbiano qualcosa da comunicare, in una sorta di *discorso di secondo grado* che può conferire risalto maggiore al livello principale costituito invece dal testo. Nel caso di Andrea Zanzotto questo secondo momento comunicativo finisce inevitabilmente per creare un cortocircuito con il messaggio primario trasmesso dall'opera, in modo da evitare qualsiasi pericolo di appiattimento fra i due livelli. I casi di tal genere si moltiplicano nella lirica zanzottiana soprattutto dall'esperienza del trittico *Galateo in Bosco-Fosfeni-Idioma* in poi.

Si consideri allora un esempio di simile, ben motivata, sfasatura del paratesto: la definizione di trilogia assegnata alle raccolte *Galateo in Bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*. Sul problema si è già soffermato Gian Mario Villalta (45–52): riguardo a questo luogo specifico del paratesto, Villalta asserisce che vi si palesa «un altro volto» del poeta, diverso da quello visibile nel testo; ciò può dar luogo a un cortocircuito comunicativo nell'opera (45–46). Inoltre, la stessa idea della nota come «soglia», introdotta da Genette, implica un confine difficilmente delimitabile fra il dentro e il fuori del testo, poiché appunto lo statuto della soglia prevede che essa metta in contatto, non in semplice opposizione, l'aperto dell'extratestuale con il chiuso dell'intratestuale. Stabilire a quale realtà appartenga la nota-soglia è impossibile. Così come non è sempre chiaro se ci si trovi davanti a un testo vero e proprio, o piuttosto a un intervento autoriale oppure extrautoriale (Villalta 47).

¹⁰ Per una classificazione dettagliata dei differenti tipi di note in base ai possibili destinatari, alle funzioni e al tempo di pubblicazione in relazione con quello dell'opera si rinvia alle pagine 316 ss. del medesimo contributo.

Le annotazioni in calce alle sillogi che compongono la singolare trilogia zanzottiana sono semplici indicazioni esplicative d'autore o rappresentano invece esse stesse un altro testo, apportatore di un nuovo senso?

Questi versi sono stati scritti tra il 1975 e i primi mesi del 1978. La raccolta apre quella che impropriamente si potrebbe dire una trilogia, in buona parte già scritta. (Zanzotto, *Tutte le poesie* 609)

Questi componimenti in buona parte si sono formati insieme con quelli de *Il Galateo in Bosco* tra il 1975 e il 1978, altri si sono aggiunti negli anni seguenti, fino al 1981. La presente raccolta rappresenterebbe dunque la seconda parte di una assai improbabile trilogia annunciata già con quel libro. Si profila qui come contrapposizione, o residualità, un nord che attraverso altri tipi di movimento collinare sfuma entro lo spazio dolomitico e le sue geometrie, verso nevi e astrazioni, attraverso nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia. (*Tutte le poesie* 679)

La presente raccolta di versi rientra nel gruppo che comprende anche *Il Galateo in Bosco* e *Fosfeni*. Essa è in parte contemporanea a questi libri (1975-1982), alcuni componimenti sono del 1983-84. Nell'insieme si tratta di una pseudo-trilogia: momenti non cronologici di uno stesso lavoro, che rinviano l'uno all'altro a partire da qualunque di essi, anche se in una certa discontinuità, e persino sconfessione reciproca. (*Tutte le poesie* 777)¹¹

Che cosa accadrebbe, dunque, alla lettura se escludessimo tali scritti dai volumi che li contengono? Certo, di solito la nota dell'autore a un testo poetico presuppone che quest'ultimo appaia insufficientemente comprensibile al suo medesimo redattore; il quale cerca perciò di porvi rimedio attraverso opportune aggiunte di carattere quasi saggistico. Addirittura, in Zanzotto, non soltanto simile funzione è indebolita da una retorica reticente (l'uso del condizionale, di formule dubitative o di termini equivoci come «pseudo-trilogia», senza contare l'esplicita ammissione di inattendibilità nel finale della nota a *Idioma*), ma viene infine rovesciata, al punto tale da risultare in antagonismo con il senso del testo. Le note in prosa zanzottiane, anziché fornire il normale supporto esegetico ai versi, «sono poste a contrastare una lettura troppo rapidamente risolta, e soprattutto l'assunzione da parte del lettore del discorso in prima persona: la presenza dell'autore [...] viene reclamata in seconda istanza, in una zona "franca" della lettura» (Villalta 48).

E dall'ambiguità nasce la polisemia, intesa come rilancio del senso: compaiono, allora, significati differenti nel testo rispetto alle sue note, derivati da un'operazione di aggiramento del banale compito per cui le seconde dovrebbero semplicemente riconfermare la leggibilità del primo. Lo stratagemma ideato consiste nel mescolare informazioni senz'altro autentiche (come le date di composizione delle liriche, forse più consone a un «Avviso al lettore»), sostenute da un tono saggistico e distaccato (mediante l'assunzione dell'impersonale, ad esempio); impostazione contraddetta immediatamente dall'impiego di quella retorica della reticenza notata in precedenza. In tal modo, il dubbio

¹¹ Concetto espresso già nell'intervista rilasciata a Giuliana Nuvoli (riportata in Nuvoli, 14): «Ho altri due libri già in buona parte scritti ma che non stanno tra loro in un rapporto di continuità o ciclo, bensì vivono dell'accertamento di una discontinuità. Esiste come uno spostamento metonimico da un libro all'altro. Tali spostamenti, o meglio sbilanciamenti, esistevano già all'inizio, quando queste formazioni si articolano quasi come tre rami non contigui di uno stesso albero. Rami da tagliare per poterli riconnettere; né si è ben certi della stessa esistenza dell'albero».

insinuatosi nella mente del lettore raggiunge anche lo statuto di trilogia assegnato alle tre opere insieme, le quali, senza le note, si presenterebbero probabilmente con il loro semplice legame cronologico. Ma chi ha introdotto l'idea di questa sottile architettura tripartita, se non lo stesso autore che si premunisce di minarne la certezza appena ne fa menzione? Eppure, Zanzotto smentendo afferma. Mentre suggerisce un'interpretazione inedita e feconda della propria opera, mette in guardia il lettore dal non fossilizzarsi troppo su di essa, cullato da una falsa illusione di stabilità.

Il medesimo atteggiamento caratterizza anche le raccolte successive a queste, le cui note conclusive accentuano, se possibile, la sensazione di dubbio che, dal piano temporale della datazione delle liriche, passa a coinvolgere maggiormente quello statutario di canzoniere. In coda a *Meteo* si legge infatti:

Questa silloge vuol essere soltanto uno specimen di lavori in corso. Sono qui raccolti quasi sempre «incerti frammenti», risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporaneo a *Idioma* (1986), comunque organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse «meteorologica». (Zanzotto, *Tutte le poesie* 827)

Gli elementi che minano le sicurezze del lettore sono numerosi quanto evidenti. Innanzitutto termini attenuativi e dubitativi, quali ad esempio *soltanto*, *quasi sempre*, *in parte*, *provvisoriamente* e *forse*; a cui si unisce il verbo *sfumano*, che tenta di svincolare l'opera da classificazioni troppo precise e pressanti riguardo ai contenuti. Quanto alla natura della raccolta non mancano definizioni che insistono sulla sua refrattarietà a qualsivoglia attribuzione di genere, alla ricerca di una dimensione poetica intima e ristretta (ritenuta ormai l'unica praticabile da Zanzotto): *specimen* (in latino indica una prova o un esempio di qualcosa di più vasto del quale ci si propone solo di fornire un'idea vaga) e gli «*incerti frammenti*» rappresentano bene tale tendenza. In questo senso l'acme dell'intero brano è costituita dalla conclusione, con l'approdo dell'incertezza dalla sfera della successione temporale dei fatti (*time*) a quella molto meno prevedibile del tempo atmosferico (*weather*). Il contrappunto nel testo di un simile spaesamento cronologico sono le contraddittorie indicazioni, che si trovano in chiusura di alcuni componimenti, dell'anno presunto di composizione degli stessi: *Lanugini* (I-II) è accompagnato dalla dicitura «(incerti frammenti 1993-94)»; *Colle*, *ala* riporta la data «(1988?)», così come *E ti protendi come silenzio*; mentre *Tempeste e nequizie equinoziali* introduce il neologismo «agostobre 1995».

L'ideale prosecuzione di *Meteo* è la successiva (ma, alla luce di quanto detto finora, è ancora possibile affermarlo con certezza?) *Sovrimpressioni*, come dichiara l'autore nella nota all'opera:

Continua, in questa raccolta, la linea avviata con *Meteo*. Più che di lavori in corso si tratta di “lavori alla deriva”, che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei. [...].

Esistono già numerosi altri nuclei contemporanei a questi, e in parte già sviluppati. (Zanzotto, *Tutte le poesie* 947)

Tralasciando di descrivere ancora i meccanismi retorici di ambiguità che sono stati ampiamente osservati, e culminanti nel sintagma “*lavori alla deriva*” con cui sembra essere demandato a un puro principio di casualità il compito di organizzare le liriche all'interno

della silloge, si accenna soltanto di sfuggita che una circostanza simile ricompare anche nel successivo *Conglomerati*.¹²

Tutto ciò dovrebbe far riflettere su un aspetto: quando si parla in questi termini delle note, soprattutto di quelle interne al testo ma in parte anche delle note prefazione e postfazione, appare chiaro che in una certa misura ne viene messo in discussione il carattere paratestuale ed esse risultano più vicine alla natura testuale. Si tratta di una zona molto incerta fra testo e paratesto.

Per quanto concerne nello specifico il tipo *nota a un testo poetico* si osserva che essa, per il suo carattere discorsivo, di norma rappresenta «una rottura del regime enunciativo che rende del tutto legittima la sua assegnazione al paratesto» (Genette, *Soglie* 326). Inoltre, queste note riguardano più che altro l'aspetto non finzionale del testo, con rimandi continui alla realtà extra-testuale. All'interno della poesia zanzottiana le note a piè di pagina che accompagnano le liriche diventano frequenti e rilevanti soprattutto nelle ultime raccolte (*Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*), dove l'elemento extra-testuale cui si riferiscono sono altri componimenti o sillogi dello stesso autore, tanto da assumere spesso il carattere dell'autocitazione, favorendo la creazione di un discorso trasversale a gran parte della sua produzione.

La presenza di siffatto paratesto comincia ad assumere importanza già in *Meteo*, dove si ritrovano, a commento delle liriche, note a piè di pagina in prosa, richiamate nel testo poetico da apici. Si tratta di una pratica insolita per la poesia, da ricondurre nuovamente alla volontà di Zanzotto di trascendere il puro discorso in versi per creare un'eco polisemica. La tendenza si accentua in *Sovrimpressioni*, con note che rivelano soprattutto una spiccata cifra metaletteraria nel costituirsi quali richiami al canone letterario, o più spesso come autocitazione di componimenti zanzottiani appartenenti a altre sillogi.

Un esempio del primo tipo è di sicuro la nota a *OGM?*,¹³ che recita: «È nientemeno che l'Angelica ariostesca» (*Tutte le poesie* 869), con riferimento al cinquecentesco *Orlando furioso*; ugualmente accade per *Kepon*, nel quale la nota al verso «ceu fumus in aëra», oltre alla traduzione, riporta il commento «(di ascendenza virgiliana)» (900). Quella che emerge da tali occorrenze è dunque una vaga allusione a una certa idea di letteratura, che talvolta però sfocia nella citazione puntuale di altri autori, come si osserva in *Uno vi fu, uno* (938), in cui non soltanto viene riportato in margine al testo un verso di Hölderlin («Mit gelben Birnen»), scritto tutto in maiuscolo) ma è poi la nota a rendere evidente con puntualità bibliografica il rimando alla poesia da cui è tratto il verso (*Metà della vita*).¹⁴

Nella maggioranza dei casi, tuttavia, la nota al componimento serve a introdurre un'autocitazione. Le occorrenze sono numerose. In *Manes ribellioni vitalbe* (*Tutte le poesie* 886) la nota afferma con chiarezza: «È questa una terza fase della serie già apparse in *Meteo: Albe, Manes, vitalbe*». Sulla stessa falsariga la nota a *La maestra Morchet vive?* (909): «La maestra, caro personaggio che appare in *Pasque* e *Fosfeni*, immagine contraddittoria della

¹² A proposito di quest'ultima opera, la nota conclusiva recita: «[...] La maggior parte dei testi qui raccolti risale al periodo successivo a *Sovrimpressioni*, ma un certo numero è più antico» (Zanzotto, *Tutte le poesie* 1125). Non ci si sofferma ulteriormente sulle implicazioni di un simile enunciato.

¹³ Alla nota contrassegnata da apice segue poi una nota all'intero componimento, che contiene un'interessante riflessione sullo stato della lirica contemporanea e che spiega il titolo del mini-ciclo (*da CARITÀ ROMANE*) cui appartiene *OGM?*

¹⁴ Si sarebbero potute nominare anche le note ai componimenti *Fora para al Furlàn* (887; su Pasolini), *Medusa in un freddo luglio* (926; citazione da Dante) e *Con Proust al telefono* (927). Va notato che qui i rimandi letterari compaiono già nei titoli.

pedagogia ingenua e necessaria», che va a aggiungersi a un titolo già di per sé significativo per il lettore di Zanzotto.¹⁵

Mantiene una propria autonomia la nota a *Riletture di Topinambùr* (*Tutte le poesie* 875), che mostra invece tratti metalinguistici, spiegando il significato della figura retorica dell'*adynaton*. Ma l'acme di questa tendenza alla diffusione del paratesto è probabilmente la lirica *Stereo* (917), dove la nota al componimento («Nota / quale artefice perisce con me (Nerone?)») entra a far parte della poesia stessa e la invade letteralmente, poiché la sua sistemazione sulla pagina cambia, con uno spostamento a margine del testo, rispetto al quale rimane separata sul piano statutario ma non più su quello tipografico.

Discorsi analoghi riguardano *Conglomerati*, raccolta al cui interno si ritrovano in particolare le note autocitanti: succede ad esempio per *Misteri climatici* (*Tutte le poesie* 987), *E di notte s'avventa alto il rogo* (988) e *L'aria di Dolle* (1026).¹⁶ Mentre la lirica *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante* (1017–19) riporta ben due riferimenti letterari in due diverse note: la prima, «Questo componimento parte da una poesia che era stata di Montale, ma era stata già prima di un altro poeta, e si intitolava *Due nel crepuscolo*» e la seconda, «Paul Celan, *Sprachgitter*. Riferimento al tema delle “Carità romane” riproposto in diversa forma nel nostro tempo anche in *Furore* di John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*, 1939)».

Vale la pena menzionare, benché non rientri forse appieno nel novero delle note, il paratesto di *Crode del Pedrè [prima versione]* (*Tutte le poesie* 955–57), che rappresenta una breve introduzione in prosa a mo' di didascalia teatrale¹⁷ inserita all'interno del componimento, del quale si costituisce con forza come discorso esplicativo di secondo grado.

Oltre ai titoli e alle note, sui quali le osservazioni potrebbero proseguire ancora a lungo, lo slancio della riflessione sulla poesia sembra investire con immutata energia anche quei meccanismi di collegamento fra i componimenti e fra le raccolte, di cui si sostanzia buona parte della produzione zanzottiana in versi.

¹⁵ Altri esempi del genere: *Su un nuovo campo di fagioli sbucato come madeleine su dai forami del remoto banco dati* (906; allusione al *petèl*, mitica lingua dell'infanzia che il poeta tenta di ricostruire in *Idioma*) e *Avventure metamorfiche del feudo* (936; compare la figura di *Nino*, alias del poeta nella *Beltà*).

¹⁶ Si legge rispettivamente: «Continua qui l'esperienza del lavoro secondo sporadici nuclei, iniziata nelle opere successive a *Idioma*. Correnti minime in rischio di insabbiamento»; «Variazione di *Primizie del primo mese*, in *Sovrimpressioni*»; «*Dolle* toponimo irreali di una realtà, presente già cinquant'anni fa nella mia prima raccolta poetica *Dietro il paesaggio*, allora con *L'acqua di Dolle*».

¹⁷ Si usa non a caso questo termine, poiché l'episodio raccontato nel brano in prosa è tutto incentrato sul teatro e sull'incontro con una compagnia teatrale femminile di Venezia: «Dopo un abisso di anni mi sono trovato con le amiche della “Fede d. F.” dove? Alle *Crode del Pedrè* che credevo chiuse come lo sono state per molti anni, [...]. La vegetazione varia, da enormi piante di edera che quasi sostenevano i massi, a quercioli, ontani (qui ci vorrebbe Nerella, anzi la chiamerò) tutto quel tenebroso e glorioso labirinto in cui si sedimentava l'infanzia, ma con luci pure, e poi il vuoto di decenni, e poi le immagini nelle pitture di mio padre. E ritornare ora tutto soffocato da una vita-morte-umidore da un fradicio verde morto eppure vivissimo come una foresta ariostesca – teatro, per Lulù e il gruppo, di un possibile videoclip su una “Giovanna d'Arco” molto inverosimile, da intersecare al drammone verdiano» (955).

5. Costruire un canzoniere per il nuovo millennio

Molti critici autorevoli si trovano sostanzialmente concordi nell'affermare come, nel corso del Novecento, a una crisi del reale e della parola, tradottasi nel disordine della relazione soggetto-mondo, corrisponda invece un paradossale principio d'ordine all'interno del libro di poesia. Perciò, la lirica moderna tende a valorizzare tecniche di coesione¹⁸ capaci di esaltare al massimo una struttura composta invero da singoli testi autonomi, cercando di superare la loro indipendenza dentro la sintesi di un organismo macrotestuale che ne sublimi il significato. Tale sorta di contraddizione in termini nasce tuttavia da una pressante esigenza della poesia contemporanea, la quale necessita di comunicare a un livello testuale superiore rispetto a quello del singolo componimento in versi. Caratteri simili appartengono anche alla produzione zanzottiana, al cui interno subiscono un'accentuazione (come accade d'altronde per altri autori contemporanei).

La poesia di Andrea Zanzotto sembra muovere da un'antistruttura verso una struttura: nel senso che, a fronte dell'estrema complessità dei testi e della loro smisurata ricchezza linguistica, esiste tuttavia una vasta gamma di segnali macrotestuali di organizzazione e chiusura. Di conseguenza, quanto più il singolo componimento appare frantumato, tanto più il poeta rilancia forme alternative di ricomposizione.

La fisionomia del libro di poesia novecentesco, di cui le raccolte di Andrea Zanzotto sono una chiara esemplificazione, non si esaurisce sicuramente qui, come dimostra la stessa pseudo-trilogia zanzottiana, con il suo statuto oscillante fra un gruppo di testi strettamente collegati (una trilogia classica, appunto) e un unico testo diviso in tre opere.

Alcuni meccanismi letterari, maggiormente responsabili riguardo all'architettura della raccolta, svolgono un analogo ruolo connettivo, ma con implicazioni peculiari. Innanzitutto, la disposizione delle differenti parti all'interno dell'opera. *Il Galateo in Bosco* esordisce con una sezione intitolata *Cliché*, costituita da otto componimenti disposti in una sorta di climax concettuale che dall'immagine del «circo» si precisa in quella del Montello. Segue dunque la sezione eponima del libro, formata da 44 componimenti divisi in tre gruppi: il primo di 10 poesie; il secondo (*Ipersonetto*) con 14 sonetti, preceduti da una *Premessa* e chiosati da una *Postilla*; il terzo di 18 liriche. Così, *Ipersonetto* viene a trovarsi nell'esatto centro dell'opera, compreso fra due serie di 18 poesie.

Che cosa garantisce la compattezza di tali sequenze? È soprattutto la ripetizione dei titoli, attuata con variazioni minime sia grafiche sia lessematiche. Troviamo allora successioni di testi quali (*INDIZI DI GUERRE CIVILI*) e (*Indizi di guerre civili*), (*Sono gli stessi*) e (*Sono gli stessi*), (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*) e (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*). Oppure più lunghe, come i cinque (*Ill Ill*), (*Ill Ill*), (*ILL*) (*ILL*), (*ILL ILL*) e (*ILL ILL*); o gli altrettanti (*Sotto l'alta guida*) (*traiettorie, mosche*), (*Sotto l'alta guida*), (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*), (*Che sotto l'alta guida*) e (*Che sotto l'alta guida*); fino ai chiaslici ())(e)(). Tali corrispondenze possiedono ovviamente una traduzione concettuale nelle iterazioni tematiche e situazionali che caratterizzano i componimenti seriali. Fra queste, un marcato carattere metaletterario ricopre il riferimento al grande libro dei Galatei e delle poesie sul Bosco. Si tratta di «un particolare omaggio a coloro che, come Gaspara e il Monsignore del *Galateo*, scrissero sonetti abitando nel Bosco» (Zanzotto, *Tutte le poesie* 613). Il ricordo

¹⁸ Delineate con precisione in successivi interventi sia da Enrico Testa sia da Paolo Giovannetti. Ai diversi criteri andrebbe aggiunto quello metrico, assai rilevante soprattutto all'interno di una lirica, quella odierna, dove hanno assunto un ruolo sempre maggiore il verso libero e le cosiddette «forme aperte» (Martelli 611–20).

traspare dai cliché e dai versi spesso monchi, quasi fossero consunti dal tempo ma comunque sempre attuali, provenienti dall'*Oda Rusticale* (1683) di Cecco Ceccogiato o dalla *Canzone montelliana* (1926) di Carlo Moretti. I riferimenti a siffatti antecedenti letterari si distribuiscono nei nuclei più densi della raccolta. Infatti, i versi dell'*Oda* introducono subito il lettore nello spazio del Bosco (*Chive, chive à l'ombria; Tutte le poesie* 519), per poi arrivare a chiudere la vicenda del *Galateo* con (*Lattiginoso*) (*Tutte le poesie* 606–07). La *Canzone montelliana*, invece, inaugura il grande tema della guerra e rievoca i suoi fantasmi di morte (*Diffrazioni, eritemi, Tutte le poesie* 522–27).

Una circostanza abbastanza rivelatrice del modo di comporre zanzottiano è che la riflessione sulla poesia affiora maggiormente dentro gruppi densi di liriche, quasi questo genere di pensieri procedesse per strappi e finisse con il coagularsi in grumi di versi collegati. È quanto avviene in alcuni “punti caldi”, tali proprio perché in essi tale meditazione raggiunge le temperature più elevate. Ad esempio, nella sequenza *Profezie o memorie o giornali murali* (Zanzotto, *Tutte le poesie* 284–313), il cui protagonista è Nino-Andrea, agricoltore esperto di «fantaselenologia», ossia di Luna-poesia. E, ancora, nei componimenti seriali di *Ipersonetto*, mirabile tentativo di rinnovamento critico della tradizione letteraria italiana.

Meccanismi analoghi sono rintracciabili nelle ultime raccolte dell'autore, nelle quali compaiono mini-cicli di poesie affini per temi e che si richiamano fin dal titolo. In *Meteo* appartengono a questa categoria le liriche: *Morèr Sachèr* (1-2); *Lanugini* (I-II); *Non si sa quanto verde* (I-II); *Colle, ala* (I-II); *Ticchettio.I* e *Ticchettio.II*; *Topinambùr* e *Altri topinambùr*; *Erbe e Manes*, *Inverni* e *Albe, Manes, vitalbe*. In *Sovrimpressioni* si possono citare: *Verso i Palù* e “*Verso i Palù*” per altre vie; *LIGONÀS*, *Ligonàs* e (*Ligonàs*); *Sere del dì di festa* (1-6); *Adempte mihi* (I-II); da *CARITA ROMANE* (1-3); *Dieci sotto zero e rosa* (I-II); le serie di poesie in dialetto con “testo a fronte” in lingua, ossia le due *Apocolocintosi*, *In ore fora de man* e *In ore fuori mano*, *Parché che no posse dirghe “vidison”* e *Perché non posso chiamarli “vidison”*; *Avventure metamorfiche del feudo* (1-5), in cui ricompare l'agricoltore Nino de La Beltà. *Conglomerati* presenta invece: *Crode del Pedrè [prima versione]* e *Crode del Pedrè [seconda versione]*; *Silenziò dei mercatini 1* e *Silenziò dei mercatini 2*; *Tristissimi 25 aprile* e *Altro 25 aprile*; *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante [Prima versione]* e *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante [Seconda versione]*; (2) *Geometrico avvenimento* e (3) *Geometrico avvenimento*; *Papaveri* e *Vite giuste ed insigni, papaveri*; *Elleboro: o che mai?* (I-II Parte).

D'altronde, la rilevanza strategica assunta dalla struttura architettonica dei volumi nella riflessione zanzottiana è testimoniata in svariati episodi. Fin dai suoi esordi, Zanzotto mostra una notevole sollecitudine nell'assemblaggio dei propri libri. Ad esempio, la silloge *Dietro il paesaggio* è composta da tre sezioni (*Atollo*, *Sponda al sole* e *Dietro il paesaggio*), il cui intento è mimare l'avvicinarsi delle stagioni. La prima serie accoglie al suo interno un ciclo stagionale completo di primavera (da *Primavera di Santa Augusta a Serica*), estate (da *Distanza* a *Notte di guerra, a tramontana*), autunno (*Quanta notte*, *Reliquia*, *Assenziò*) e poi inverno (*Batte il fabbro*, *Grido sul lago*, *Polvere*, *Oro effimero e vetro*). La seconda riparte dal periodo primaverile, sino all'autunno inoltrato di *Lorna*. La terza si svolge invece per intero in autunno, chiudendosi con la data precisa del 31 dicembre (*Nella valle*).

Simili suddivisioni non sono inutili orpelli, giacché vorrebbero esaltare la realtà linguistica che vive *dietro* il paesaggio, il quale ne è informato: «e fanno rime con le colline», «su un'altra pagina del vento», «sul libro aperto della primavera», «lei dal fittissimo alfabeto». Senza scordare inoltre che la raccolta principia da un emblema della

poesia assai rilevante per Andrea Zanzotto: l'Atollo, isolotto sabbioso composto di granelli-parole.

Tuttavia, il libro che più di ogni altro riproduce sul piano strutturale una sicura padronanza del canone lirico a tutti i suoi livelli è *IX Ecloghe*, dove difatti è massimo l'affidamento (certo non privo d'incertezze) alle convenzioni poetiche. L'architettura dell'opera è molto formalizzata, come rileva Stefano Dal Bianco:

Si giustifica così la paradossale ripresa del genere bucolico virgiliano dell'ecloga e la forte organizzazione strutturale del libro, con un proemio in alessandrini e un epilogo, *Appunti per un'Ecloga*, che è il surrogato di una inesistente X ecloga, in minore rispetto a Virgilio. A esclusione di un *Intermezzo* di sette liriche, l'ordinamento della silloge procede per coppie: ciascuna delle ecloghe è seguita da un breve "corollario" che ne specifica o ne commenta il tema. [...]. Le ecloghe vere e proprie sono, in generale, maggiormente impegnate sul fronte "innovativo" della scrittura. È soprattutto qui che si affronta l'argomento dominante del libro: la sopravvivenza e la funzione della poesia stessa. [...]. La struttura del libro è progressiva: se il primo gruppo di ecloghe, quelle che precedono l'*Intermezzo*, presenta soprattutto una serie di bilanci negativi, le ecloghe successive sono animate da una maggiore fiducia nella facoltà di resistenza della convenzione lirica [...]. (Zanzotto, *Le poesie* 1462–63)

Benché tutto il volume fornisca valida prova di una sapiente costruzione letteraria e metaletteraria, non manca neppure qui la presenza di uno di quei "punti caldi" di cui si diceva poco fa. Si tratta del sonetto *Notificazione di presenza sui Colli Euganei* (Zanzotto, *Tutte le poesie* 219), autentica professione di fede nel canone lirico, incarnato qui da Francesco Petrarca (ma c'è anche Foscolo, soprattutto nel riferimento geografico del titolo):

Se la fede, la calma d'uno sguardo
come un nimbo, se spazi di serene
ore domando, mentre qui m'attardo
sul crinale che i passi miei sostiene,

se deprecando vado le catene
e il sortilegio annoso e il filtro e il dardo
onde per entro le più occulte vene
in opposti tormenti agghiaccio et ardo,

i vostri intimi fuochi e l'acque folli
di fervori e di geli avviso, o colli
in sì gran parte specchi a me conformi.

Ah, domata qual voi l'agra natura,
pari alla vostra il ciel mi dia ventura
e in armonie pur io possa compormi.

Il componimento è ostentatamente petrarchesco nel lessico («catene», «dardo», «tormenti», «agghiacciare», «ardere», «fuoco», «gelo», «colli»), nell'andamento

antinomico¹⁹ («in opposti tormenti agghiaccio et ardo», «i vostri intimi fuochi e l'acque folli / di fervori e di geli avviso, [...]») e persino nella tematica (la natura, specchio del proprio stato d'animo). Poiché la comparsa di Petrarca in Zanzotto appare più concentrata in singoli testi rispetto ai costanti ritorni danteschi, viene da chiedersi quale significato essa rivesta nella *Notificazione*. Può arrischiarsi una risposta soltanto a patto di considerare il sonetto come parte di una coppia, quasi la prosecuzione della precedente *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*. È l'informale un pericolo insidioso contro cui combattere: già rifiutato nell'*Ecloga VII. Sul primato della poesia* («non sognerò l'informe», Zanzotto, *Tutte le poesie* 211), ricompare come alternativa al silenzio nell'*ecloga successiva* («[...] Ma tu / non cadrai, tu fiorirai per sempre / [...] / facendoti / sanie informale, nigredo, liquame», 217) e, infine, viene sperimentato in *Prova per un sonetto* («L'informe mondo, l'informale sete / d'essere, ombra, monti, fiumi, verde, / sensi e occhi mai nati, orme inconcrete / d'una forza che in sé chiusa si perde, / forse un paese diviene, una pausa», 224). Allontanando la momentanea tentazione, proprio all'apice del rischio, quando cioè l'informale s'è ormai infiltrato tematicamente persino dentro il titolo (*Passaggio per l'informità*), ecco dunque il sonetto petrarchesco riassicurare la validità del canone quale argine insuperabile di fronte alle piene dell'informe, di là da qualsivoglia convenzione sclerotizzata o rigidità della struttura letteraria.

Garanzia di riuscita, Petrarca assurge allora a ipostasi del canone, emblema di una poesia assoluta svincolata da ogni legame; a lui si riconnette l'idea stessa della poesia che certifica «una vita propria dello 'stile', delle forme, e infine una autonomia assoluta del fatto poetico» (Zanzotto, *Petrarca e i poeti d'oggi* 95). Persino la disposizione dei testi all'interno di una raccolta può così trasformare una circostanza metaletteraria in occasione di dibattito metapoetico. Di conseguenza, la figura di un grande letterato del passato, attraversando la produzione zanzottiana, diviene un importante elemento connettivo fra le opere di cui questa si compone. Nella produzione zanzottiana ciò accade di sicuro con Francesco Petrarca.

Infine, un'altra strategia connettiva impiegata da Zanzotto si avvale di vari espedienti extralinguistici che assumono la forma di cartelli segnaletici, pieghevoli pubblicitari, segni iconici, fumetti, citazioni tratte da canzoni popolari o dai bollettini di guerra o, ancora, riproduzioni topografiche. Alcuni di essi svolgono compiti di delimitazione testuale, in virtù della loro posizione all'interno del volume; com'è per la già ricordata ripresa 'fotografica' dei versi del poeta secentesco Nicolò Zotti ne *Il Galateo in Bosco* (*Tutte le poesie* 519, 607), posti in apertura e in chiusura dell'opera, a ribadire anche a livello di costruzione architettonica del libro i debiti letterari del poeta solighese.

A spiegarci il significato di questa e di simili operazioni è lo stesso autore:

La poesia ha molti aspetti: la voce e la recitazione sono essenziali, ma è molto importante anche l'aspetto visivo. [...].

¹⁹ Che l'ossimoro abbia spesso attinenza con Zanzotto, soprattutto quando questi ha a che fare con Petrarca, viene ribadito dall'autore stesso: «Se è con una litania di espressioni spesso strutturate ad ossimoro che Petrarca in un suo famoso scritto latino ben definisce la vita in sé e la sua vita, facilmente si può vedere come questa litania si riferisca alla divinità radiosamente negativa, sempre pari a se stessa e pure cangiante con le ore e i giorni, che presiede alla genesi dei frammenti volgari. [...] una vicenda che si svolge come insistita continuità nel discontinuo di una disseminazione di attimi che sembrano nutrirsi dei loro stessi detriti, del loro angoscioso e coattivo autoannullarsi» (Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* 263–64, 265). Cfr. anche Manica 97–101.

Potremmo chiederci se l'aspetto di cui stiamo parlando aggiunge qualche cosa alla realtà della poesia: non direi che aggiunga gran che, però dobbiamo ricordare che anche questo aspetto esiste e che bisogna tenerne conto. In questa mia poesia le figurine hanno il valore di segni di interpunzione: come il punto interrogativo o esclamativo segnalano un cambiamento del tono di voce, le figure [...] indicano i cambiamenti di tonalità in un discorso che vuole essere ricco dal punto di vista musicale. [...]. Sono effetti che hanno (o meglio: dovrebbero avere) un aspetto musicale ed uno visivo insieme. (*Le poesie* 1256–67)

In fondo si tratta ancora una volta di un rimando, seppur indiretto, alla memoria letteraria, in particolare alle origini orali della poesia, arricchita però di elementi inediti e talvolta sconosciuti al canone. È quindi una lirica *multimediale* quella proposta da Andrea Zanzotto, che sa coniugare tradizione e modernità in una pratica scrittoria versatile e adatta al nuovo millennio.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. "Titoli. Parafrasi lessinghiane." *Note per la letteratura 1961-1968* (1974). Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Agosti, Stefano. "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto." Introduzione. *Poesie (1938-1986)*. Di Andrea Zanzotto. Ed. Stefano Agosti. Milano: Mondadori, 1993. Stampa.
- Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Cappello, Giovanni. "Retorica del titolo." *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987)*. Ed. Michele A. Cortelazzo. Padova: Editoriale Programma, 1992. Stampa.
- Folena, Gianfranco. Premessa. *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987)*. Ed. Michele A. Cortelazzo. Padova: Editoriale Programma, 1992. Stampa.
- Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989. Stampa.
- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Giovannetti, Paolo. *Modi della poesia italiana contemporanea: forme e tecniche dal 1950 a oggi*. Roma: Carocci, 2005. Stampa.
- Hoek, Leo H. "Pour une sémiotique du titre." *Documents de travail* 20-21 (gennaio-febbraio 1973). Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica. Stampa.
- . *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (1980). La Haje: Mouton, 1981. Stampa.
- Jakobson, Roman. *Saggi di linguistica generale* (1966). Ed. Luigi Heilmann. Milano: Feltrinelli, 2002. Stampa.
- Leopardi, Giacomo. *Canti* (1998). Ed. Franco Gavazzeni. Milano: BUR, 2009. Stampa.
- Manica, Raffaele. "Un episodio di Petrarca in Zanzotto." *Paradigma* 10 (1992): 197–201. Stampa.

- Martelli, Mario. "Forma aperta e forma chiusa." *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*. Ed. Alberto Asor Rosa. *Letteratura italiana*. Vol. III (*Le forme del testo*), 1 (*Teoria e poesia*). Torino: Einaudi, 1984. Stampa.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Titoli poetici novecenteschi." *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, 1991. Stampa.
- Nuvoli, Giuliana. *Andrea Zanzotto*. Firenze: La Nuova Italia, 1979. Stampa.
- Testa, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi testuali*. Genova: Il Melangolo, 1983. Stampa.
- . "Libri di poesia e forme della testualità." *Nuova corrente* XLIX. 130 (2002): 277–302. Stampa.
- . "L'esigenza del Libro." *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*. Eds. Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi. Bologna: Pendragon, 2003. Stampa.
- Villalta, Gian Mario. *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto: «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni», «Idioma»*. Milano: Guerini e Associati, 1992. Stampa.
- Zanzotto, Andrea. "Petrarca e i poeti d'oggi. Problemi e illuminazioni." *L'Approdo letterario* 66 (giugno 1974). Stampa.
- . *Le poesie e prose scelte* (1999). Ed. Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori, 2000. Stampa.
- . "Petrarca fra il palazzo e la cameretta." *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*. Ed. Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . *Tutte le poesie*. Ed. Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori, 2011. Stampa.