

SILVIA FANTINI

IL DISCORSO METALINGUISTICO NELLA POESIA DI ANDREA ZANZOTTO: IL CASO DI *PAROLA*

A partire dal secondo Novecento tra i poeti italiani si intensifica la tendenza a comporre testi metapoetici e metalinguistici. Il fenomeno può essere interpretato come reazione allo sgretolamento del sistema delle poetiche e del canone, e contemporaneamente come risposta all'evoluzione del ruolo del poeta (cfr. Mazzoni 2017: 13). In questo panorama, l'opera di Andrea Zanzotto ricopre un ruolo nevralgico per la ricorrenza dell'istanza metapoetica e metalinguistica. L'analisi attuale intende concentrarsi sui componimenti metalinguistici, cioè quelli in cui il poeta svolge una riflessione sulla lingua.

1. *CORPUS*

Come base per la selezione del *corpus*, i testi metalinguistici di Zanzotto sono stati disposti lungo un ideale *continuum*, a seconda dell'incidenza semantica esercitata dal discorso metalinguistico. La suddivisione qui proposta considera di alto gradiente metalinguistico un testo in cui la riflessione metalinguistica coincide con il nucleo tematico principale; di gradiente medio un testo la cui componente metalinguistica esercita un'incidenza ridotta; infine, di gradiente basso un testo contenente una o più occorrenze lessicali del campo semantico relativo alla lingua che, però, non sviluppano una riflessione metalinguistica. Con il *continuum* semantico quantitativo è possibile incrociare una ripartizione lessicale qualitativa che suddivide i testi a seconda di quale occorrenza del campo semantico linguistico contengono. L'insieme

più consistente riguarda *lingua* e *linguaggio*, con il sottoinsieme *idioma*; poi *parola*, con sottoinsiemi *verbo* e *nome*; infine gli insiemi contenenti rispettivamente il lessico scrittoriale, linguistico, semiotico. Sarà qui analizzato un *corpus* di sette testi che contengono il sostantivo *parola* e che presentano un elevato gradiente metalinguistico.¹

2. LA BELTÀ (1968)

2.1 Ampolla (cisti) e fuori

Il componimento *Ampolla (cisti) e fuori* presenta un carattere al contempo metalinguistico e metapoetico: la frequenza con cui si ripete il sostantivo *beltà* instaura, infatti, un legame metapoetico con il titolo del libro.² Il testo è suddiviso in tre sezioni intitolate rispettivamente *Epigrafe*, *Testo* e *Nota*; nella sezione centrale si trova il sostantivo metalinguistico:

la tua beltà – chissà averla che impegno – / ardendo nell'ampolla se ne va: volevo / solo dire «beltà». / Non è altro suono o segno / che questa scarica, disadattata parola, / nel lampo del congegno ingegno / che strappa e stacca / e si consola, solo, / nel campo in cui fu dato / anche al tuo – come il nostro – malestabilizzato / corpo, volto, un significato (Zanzotto 2011: 263, vv. 15-25).

Parola (v. 19) descrive *beltà* (v. 15) dal punto di vista linguistico, mentre la rima (*impegno : segno : congegno : ingegno, dato : malestabilizzato : significato*) collega foneticamente le caratteristiche attribuitele: in quanto termine desueto può apparire depotenziata nel significato e agire solo come significante. Il sostantivo *napalm* (v. 36) costituisce l'unica occorrenza del campo semantico bellico e testimonia come la poesia non offra alcun riparo di fronte alla guerra (cfr. Dal Bianco 1999: 1499). La suddivisione del testo in sezioni registra, inoltre, uno sdoppiamento della voce poetica che si manifesta a livello intratestuale attraverso le incidentali.³ Ai versi 16 e 17 l'io lirico dice l'atto stesso di dire, potenziandolo con l'utilizzo delle virgolette. Nella

1 Per quanto riguarda invece il gradiente medio: *Impossibilità della parola* (Zanzotto 2011: 141-143) in *Vocativo. Profezie o memorie o giornali murali XII*: «parola “bene”» (300) in *La Beltà. Sovraesistenze*: «parola!» (368); *La Pasqua a Pieve di Soligo*: «parole-di-vita» (396) in *Pasque. Soprammobili e gel*: «parole» (657) in *Fosfeni. Silenzio dei mercatini 2*: «parole», «parolete» (967); *Elleboro: o che mai? II*: «parole» (1082); *Prato e fieno – prove di avvicinamento*: «parole» (1111); *Parola, silenzio*: «parola» (1119) in *Conglomerati. Sciacquanti cataclismi di nubi spegnitrafico*: «parole-non-dette» in *Il vero tema* (Zanzotto 2018: 410). Per il gradiente basso: *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*: «parola-lustro» (Zanzotto 2011: 644) in *Fosfeni. Topinambùr*: «paroline» (813) in *Meteo. Sere del dì di festa 6*: «parola» (855); *A Faèn*: «parola» (863); *Su un nuovo campo di fagioli / sbucato come madeleine / su dai forami del remoto banco dati*: «paroline» (906) in *Sovrimpressioni. Silenzio dei mercatini 1*: «parole» (966); *Si, deambulare*: «parola» (975) in *Conglomerati*.

2 Questo testo figura tra i casi presi in esame da Maria Antonietta Grignani (2007: 39-40).

3 Le incidentali sono tra parentesi ai versi 14, 42-43; tra lineette ai versi 15, 24, 39.

Nota il sostantivo *beltà* viene, poi, descritto nella sua veste fonetica come «ossitonia rampante-calcinante» (v. 43), l'unica veste rimastagli.⁴ Lo stilema zanzottiano delle associazioni foniche tra termini non semanticamente collegati tra loro fornisce ulteriori esempi della medesima riduzione al significante.⁵

2.2 Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»

Anche *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»* è articolato in sezioni, sei. La Seconda Guerra Mondiale costringe ora l'io lirico a una strategia di sopravvivenza: come esplicitato in nota dall'autore, il titolo allude al fenomeno degli "sbandati", che dopo l'8 settembre hanno aderito alla Resistenza, e al «Principio Speranza» goethiano; mentre l'ambientazione del testo è costituita dai rastrellamenti del 1944 (Zanzotto 2011: 318). Proprio a partire da *La Beltà*, «la storia [...] per la prima volta assume un ruolo centrale nella scelta dei temi da trattare» (Cappelluzzo 2018: 25). I riferimenti bellici di questo testo riguardano la combustione/cremazione (vv. 3, 10, 19, 102, 120) anche in versione vegetale (vv. 41, 69-70), le fazioni italiana e tedesca (v. 15, 108, 120), il sangue (v. 26, 80, 96), le armi (v. 27), le divisioni dell'esercito animalizzate (v. 74). Dopo un inserto metapoetico e metalinguistico nella seconda sezione, la terza contiene il sostantivo *parola*:

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. (Zanzotto 2011: 272-273, vv. 53-67).

I versi metalinguistici si sviluppano a partire dal riferimento al rovetto ardente, il quale, come riferito dall'*Esodo*, si è manifestato a Mosè sul monte Sinai; qui la sua presenza rappresenta un'ulteriore declinazione vegetale del fenomeno della cremazione. Il mondo allora aveva una sola parola (v. 57), descritta dal poeta nella sua caratteristica riflessiva (vv. 66-67), analogamente a quanto avvenuto in *Ampolla (cisti) e fuori*. Il verso «e diceva il dire» (v. 66) forma con il primo e speculare emistichio del verso seguente «e diceva il che» (v. 67) un endecasillabo tronco; in modo analogo i due versi metapoetici «oh retorico amore / opera-fascino» (vv. 49-50) ne compongono uno sdrucchiolo. La parentesi (vv. 58-62) inframmezzata al discorso metalinguistico contiene un nuovo sdoppiamento della voce poetica, come se intervenisse con un commento fuori campo.⁶ Da dentro le parentesi l'io inizia a smentire quanto

4 L'uso del trattino d'unione era comparso anche al verso 6: «sotto-sotto».

5 Le ulteriori associazioni foniche si trovano ai versi 13, 22, 32, 33-34 con rima chiastica, 35.

6 Gli altri sdoppiamenti sono tra lineette ai versi 34, 80, 82.

ha appena pronunciato fuori dalle parentesi, ma si arrende quasi immediatamente all'aposiopesi, inabissando il discorso nei puntini di sospensione. L'andamento sintattico dell'intero testo procede per epanortosi (vv. 6-7, 51, 52, 63-64), che amplificano la potenzialità della ripetizione. Sia il commento fuori campo sia le epanortosi potrebbero allora inserirsi nel solco di quella «ironia sull'ironia» che l'autore riconosce come tendenza della raccolta in rapporto a una «convenzionalità in autoderisione» (Zanzotto 1999: 1143). La prima persona singolare riesce a manifestarsi fuori dalle parentesi grazie all'invocazione a Friedrich Hölderlin e al pronome interpersonale «io-noi», generato dal trattino d'unione.⁷ Il discorso metalinguistico prosegue, poi, nella sesta e ultima sezione:

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. / [...] 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 (Zanzotto 2011: 275, vv. 116-119, 130-135).

Mantenendosi sdoppiato, l'io lirico commenta la propria poesia durante il suo svolgimento in una «didascalia autoparodica» (Natale 2016: 96): si interroga sulle parole con cui giungere a conclusione ma neanche ora riesce a vincere l'aposiopesi. Lo sforzo della staffetta partigiana (v. 120), annoverabile nella «microstoria» (v. 124), pare inutile. I sei versi conclusivi testimoniano l'estensione della scissione allo sguardo del poeta: l'utilizzo dell'impersonale determina, infatti, una sequenza di carattere cinematografico, come suggerito dal *verbum videndi* (v. 130) e dai sostantivi *zoom* (v. 133) e *azione* (v. 134); ma anche dalle «parole finali» (v. 116) e dai versi della prima sezione «io non vedo nulla e recito senza sforzo / o con sforzo una vita» (vv. 6-7), «alt vista annullata fuoricampo» (v. 14).

2.3 *L'elegia in petèl*

Anche ne *L'elegia in petèl* l'epanortosi è costitutiva della voce poetica.⁸ Al verso 10 l'io lirico avvia il discorso metapoetico citando nuovamente il titolo con la minuscola e senza segno diacritico né grafico: «ma perché allora in finezza e albore tu situi / la non scrivibile e inevitata elegia in petèl?» (vv. 11-12). Un lungo esempio di poesia performativa (vv. 20-29), che enuncia, cioè, quanto immediatamente mette in pratica, raggiunge il culmine in «faccio ponte» (v. 28), che descrive precisamente l'operazione linguistica con cui il trattino d'unione crea le coppie «tic-sì» e «verbo-Verbo» (v. 27). Quel *ponte* viene correlato da una pseudo figura etimologica a *pontefice* e legato alle *faglie* (v. 29) dal chiasmo con poliptoto dell'aggettivo *minimo*. Il trattino d'unione,

⁷ Il trattino d'unione annovera occorrenze cospicue oltre a quelle nei versi citati: vv. 8, 24, 39 «l'asma-vita», 89, 99, 111 «p-poeti», 128.

⁸ L'epanortosi agisce tra lineette anche ai versi 10, 15, 30-31; senza inciso ai versi 24, 32-33, 40. L'uso delle parentesi occorre ai versi 17, 36-37, 43-44, 57-66.

allora, nonostante agisca graficamente come ponte tra due singole parole, rivela una faglia nella lingua. La sequenza successiva si muove non a caso nel campo semantico del silenzio, a partire dal quale viene sviluppata la riflessione metalinguistica:

e il silenzio-spazio, provocatorio, eccolo in diffrazione, / si incupisce 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 ne sono somatismi di base psichica), / e lei silenzio-spazio / lei allarga le gambe e mostra tutto (Zanzotto 2011: 282, vv. 38-46).

Il trattino d'unione intensifica la propria funzione generatrice: aggiunge a *paroline* (v. 41) il suffisso desinenziale peggiorativo, permettendogli di convivere accanto a quello diminutivo. Il medesimo dispositivo interessa «storie storielle» (v. 39): qui, però, la prima occorrenza del sostantivo non è alterata e il risultato è privo del trattino d'unione. Poi, oltre all'accrescitivo *bocconi* (v. 41), si trova il sostantivo *barzellette* (v. 42), che rievoca un grado alterato per analogia fonetica.⁹ Il vezzeggiativo *storielle* funge, inoltre, da prolessi per Tallemant des Reaux (che comparirà ai versi 52 e 69), l'autore delle *Historiettes*, una storia politica e letteraria del Seicento divisa in capitoli dedicati ciascuno a uno scrittore. La poesia, il cui rappresentante ne *L'elegia in petèl* coincide ancora con Hölderlin, viene dunque paragonata non solo alle *Historiettes* ma anche all'*Historie d'O* (v. 70), un romanzo erotico degli anni Cinquanta del Novecento.

2.4 E la madre-norma

In *E la madre-norma*, il testo conclusivo de *La Beltà*, il riferimento bellico trova una collocazione metalinguistica:

e torna, per questo fare, la norma / io come giolli sempre variabile e unico / il giolli-golem censito dalla luna / luna nella torre di Praga / ma in aureito inauditamente fertile, / torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo / e mi poemizzo a ogni cosa e insieme / dolenti mie parole estreme / sempre ogni volta parole estreme / insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state (Zanzotto 2011: 314, vv. 10-19).

Qui è possibile avanzare una lettura che coglie le «dolenti mie parole estreme»¹⁰ (v. 17) in formazione militare («esercito in pugna» v. 19) e l'io lirico nell'atto di impartire loro un ordine («state» v. 19). Nella conclusione (vv. 21-27), conformata al classico congedo di canzone (cfr. Dal Bianco 1999: 1516), il soggetto rivolge alla sua stessa poesia un imperativo di libertà che chiarisce la connotazione di quell'«esercito in pu-

⁹ Gli altri sostantivi alterati de *L'elegia in petèl* compaiono dopo i versi metalinguistici: «risolino» (v. 48), «braccetto» (v. 52), «tettine» (v. 58).

¹⁰ Citazione petrarchesca letterale del verso 13 della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*. Cfr. *Ampolla (cisti) e fuori*: «impetrarchiti» (v. 6).

gna» (v. 19). Il campo semantico sanguigno occupa l'*incipit* sotto forma del miracolo di san Gennaro, suggerendo un accostamento della religione alla tradizione poetica in quanto entrambe adesioni a una convenzione (cfr. Cortellessa 2007: 117). Nel brano metalinguistico e metapoetico (vv. 15-16) l'io lirico scrive che poemizza andando a capo ed effettivamente, nell'andare a capo in quel preciso fine verso, si poemizza a sua volta. Sebbene il componimento non contenga incidentali, va notato che il verso 20 è formato esclusivamente da trenta lineette, che potrebbero essere interpretate come una serie di quindici incisi privi di contenuto. Il trattino d'unione agisce nei passaggi fondamentali del testo: la «madre-norma» del titolo conclude il componimento (v. 27), mentre il «giolli-golem» (v. 12) funge da epiteto per il soggetto poetico. Quest'ultimo agglomerato consiste, inoltre, in una citazione del romanzo *Il golem* di Gustav Meyrink, come dichiarato dall'autore in nota (Zanzotto 2011: 323). Viene, così, evocata la leggenda del Golem nella tarda versione praghese: nella seconda metà del Cinquecento, il rabbino Löw plasmò una creatura di argilla alla quale era in grado di dare vita scrivendole sopra la parola divina *'emeth* ("verità") e di farla ridiventare semplice argilla cancellando la scritta (cfr. Scholem 1980: 255-256).¹¹ La leggenda del Golem risulta equiparata al credo poetico con un campo d'intersezione maggiore rispetto al miracolo di san Gennaro, poiché la parola del rabbino, come quella del poeta, ha il potere di vivificare un manufatto umano.

3. IL GALATEO IN BOSCO (1978): (MAESTÀ) (SUPREMO)

Nella sezione eponima del *Galateo* si trova il testo (*Maestà*) (*supremo*), la cui prima metà è occupata dalla sequenza di imperativi rivolti alle «parolette»:

da me venite, dal mio poco riguardare qualcosa simulandovi / talvolta perfino nel crak crak delle acacie che al vento / lievi s'incurvano e crepano in alto / in chissà quai mai fibre intignate striate. / E crak crak acacie dolcissimi corvi / mi beccate lo scalpo o il netto cranio / rendendo qual ditale da cucire [...] // Da me venite, fatemi gola, parolette crak crak sgraziate / sgranchite sgrandinate-via mezzo torpide mezzo / fulgide di men che meno men che cosmo in ritiro // Spigolo spigolo vi fate e siete in bilico, a piligo, con pigolii lassù / pretendete per voi prendere nelle pinze, crak crak, / oh, sia l'aere indegno sia l'etra mirabile / che ne circonda, affibbate, arraffate, affincate, mettete a fascine // State lì, povere, messe in fascine come quelle / fascine di rovi o vitigni di bosco su cui / saltellava / da cui levava il piede alato sul rigo il la – ultimo la – / e il la valeva per la pioggia e i timori acquattati acquattati / in tutta la pioggia e le serpicine e le trine del bosco (Zanzotto 2011: 548-549, vv. 5-11, 17-29).

La ripetizione di stringhe testuali per aggiunzione e l'associazione di termini per analogia fonetica si sommano alle regolari anafore, figure etimologiche e onomato-

¹¹ In più antiche versioni, il Golem viene devitalizzato attraverso la cancellazione del solo *aleph*, che fa ottenere la parola *meth* ("morto") (cfr. Scholem 1980: 225-228).

pee.¹² Fungono, inoltre, da corrispettivo sonoro all'ambientazione boschiva¹³ – elemento cardine nella poetica dell'autore ma assente dai testi sopra analizzati. Le «parollette» (v. 17) risultano associate per metafora e per similitudine ad esseri animali e vegetali. Le invocazioni del soggetto poetico intimano loro di avvicinarsi a lui, «state» (v. 24) rievoca l'imperativo di *E la madre-norma*. Se ne *La Beltà* esse erano «dolenti», ora sono «povere», sintomo di un'invariata percezione degli strumenti linguistici che permettono la poesia. Permangono, poi, le consuetudini stilistiche inerenti alla punteggiatura, cioè lo sdoppiamento della voce attraverso le lineette, le parentesi e gli agglomerati con trattino d'unione.¹⁴ Il campo semantico bellico viene qui declinato in «morte» (v. 30), «forzatura», «autoassalto» (v. 35), «prepotenza» (v. 38), «soprafazione» (v. 39) e nel sostantivo composto con termini tedeschi «Gewaltwald» (v. 36) (“violenza” + “bosco”). Il titolo stesso cita il Bollettino della Vittoria, il documento ufficiale che il 4 novembre 1918 sancì l'armistizio di Villa Giusti tra Italia e Austria-Ungheria.

6. CONGLOMERATI (2009): *PER CARITÀ*

Dopo più di trent'anni, la parola torna al centro del discorso metalinguistico in *Per carità*, che, dopo la citazione di *beltà* (v. 7), termina con una riflessione su «questa parola»:

ma che senso ha questa parola, in che era / o bugigattolo d'inferno è finita, / dove si svolge la partita / di cui siamo frigde poste / luridi misirizzi fulminati / “soprammobili e gel”, ancora / in un regno di risa-singhiozzi fasulli / per marce militari come marcia della bora (Zanzotto 2011: 1116, vv. 14-21).

Il verso 19 cita un altro testo dell'autore, ossia *Soprammobili e gel*, che è stato pubblicato nella raccolta *Fosfeni* (1983) e che contiene a sua volta un verso metalinguistico riferito alla parola: «noi-essi frusciamo parole». In *Per carità* il ritorno del campo semantico bellico si trova nell'ultimo verso, seppur anticipato da «violenza» (v. 7), «catturati» (v. 10), «(furia)» (v. 11). Al verso 11 occorre l'unica incidentale del testo, anche il trattino d'unione agisce quasi in sordina, pur permanendo in sede metalinguistica (vv. 10, 20). I versi metalinguistici sovrappongono qui la collocazione infernale della parola (v. 15) al contesto ludico in cui il *noi* risulta identificato con i misirizzi (vv. 16-18), i giocattoli che, grazie alla pesante base semisferica, ritornano sempre in posizione verticale (GDLI, s. v.). Il sostantivo *poste* ne salda la coincidenza dal momento che, oltre al significato di ‘valore che si arrischia in un gioco’

12 Ripetizioni per aggiunzione: vv. 2, 9, 12, 19-21, 28-29, 30-31, 33-35, 42-43; associazioni per analogia fonetica: vv. 17-20, 23, 32, 38; onomatopee: vv. 6, 9, 12, 13, 17, 21, 40.

13 Occorrenze del lessico naturale: vv. 6, 9, 11-13, 22-25, 28-30, 35-37, 39, 41-47, 50.

14 Lineette: vv. 6, 27, 31-35, 41; parentesi: vv. 33, 42; trattino d'unione: vv. 14, 16, 18, 40, 43, 50.

nella *Commedia* (*Inf.* XXXIII, 111) «l'ultima posta» designa la regione più profonda dell'inferno (GDLI, s. v.).

Anche la «marcia della bora» (v. 21) potrebbe risultare passibile di una seconda lettura se si considera la canzone popolare triestina sul deragliamento del tram Trieste-Opicina avvenuto a Scorcola a inizio Novecento (cfr. De Dolcetti 1951: 132-133): nel 1930 il compositore Franz Zitta (1930) la musicò sotto forma di marcia per banda intitolando lo spartito *La nuova bora*.

7. HAIKU FOR A SEASON / HAIKU PER UNA STAGIONE (2012): RE-PLAYING THE WORDS OF JUNE

Infine, nella raccolta bilingue di Zanzotto un solo testo annovera l'occorrenza «*words*»:

replaying the words of June / as if they were my own words / as if they were words of another June
// Drawing a poppy pulled up / in a firing-area too much alive to bear / drawings, shadows of itself
(Zanzotto 2012: 68)

L'inscindibilità della riflessione metalinguistica sulla parola rispetto al contesto bellico parrebbe qui confermata. L'autore ricorre, infatti, al sostantivo composto *firing-area* (cfr. il racconto *1944: Faier* del 1954, Zanzotto 1999: 995-999), che, tra l'altro, pur contenendo l'unica occorrenza del trattino d'unione, ne conferma l'attività. Tuttavia, va tenuto in considerazione anche il significato che il verbo *pull* assume nel tiro al piattello. Agiscono, infine, i dispositivi di ripetizione tipici della poesia zanzottiana.¹⁵

8. CONCLUSIONI

La ricognizione del *corpus* zanzottiano costituito dai sette testi in cui le occorrenze di *parola* determinano un alto gradiente metalinguistico ha evidenziato la ricorrenza di alcuni fenomeni.

A livello grafico-fonetico, l'autore compie un uso costante del trattino d'unione in corrispondenza del culmine della riflessione metalinguistica. I casi salienti si possono individuare all'interno de *La Beltà*: in *Retorica su...* genera il pronome interpersonale «io-noi»; ne *L'elegia in petèl* permette a due desinenze di convivere nel medesimo sostantivo («paroline-acce»); in *E la madre-norma* forma le parole chiave del testo «giolli-golem» e «madre-norma».

Per quanto riguarda l'io lirico, è stata notata una frantumazione della voce poetica con diffusione quasi totale, ad esclusione solo dell'*haiku*. La scissione viene attuata attraverso due pratiche. La prima consiste nel commento fuori campo, come se il sog-

¹⁵ L'allitterazione di /p/; l'anafora di *words* e di *June*; la figura etimologica tra *writing* e *writings*; l'omeoteleuto in *-ing*; la ripetizione con variazione del possessivo/complemento di specificazione.

getto si staccasse dal testo per osservarlo dall'esterno: questo è stato notato nei quattro testi de *La Beltà*, soprattutto in *E la madre-norma*. La seconda pratica consiste nell'epanortosi, anch'essa limitata a *La Beltà*, seppure assente da *E la madre-norma*; agisce con particolare enfasi in *Retorica su...*. L'uso della punteggiatura concorre alla frantumazione dell'io poetico scavando degli incisi: le lineette si trovano nei testi selezionati fino all'altezza de *Il Galateo*; mentre le parentesi, a cui *L'legia in petèl* ricorre cospicuamente, restano assenti solo da *E la madre-norma*.

A livello semantico, è stata evidenziata la ricorrenza del lessico bellico. *Retorica su...* ha per argomento principale il secondo conflitto mondiale. È noto che alla Resistenza, nominata fin dal titolo, Zanzotto prese parte attiva (cfr. Villalta 1999: CX-CXII), ma i referenti bellici in sede metalinguistica non si limitano all'esperienza biografica dell'autore. In *(Maestà) (supremo)* la citazione dal Bollettino della Vittoria richiama la Prima Guerra Mondiale e in *Ampolla (cisti) e fuori il napalm* evoca la guerra in Vietnam; *Per carità* contiene un generico riferimento alle marce militari. *L'legia in petèl*, seppur priva di lessico esplicitamente bellico, presenta un'occorrenza affine, cioè «patibolo» (v. 21).

Nel *corpus* analizzato la parola funge anche da spazio di intersezione con la dimensione divina, in *Retorica su...* e in *E la madre-norma* specificamente con il Dio dell'Antico Testamento, date le citazioni del rovo ardente (*Esodo*) e del Golem (*Salmi*); non a caso, in entrambi gli episodi biblici la parola divina svolge una funzione vivificatrice. Le parole vivificate sono persino indipendenti rispetto al poeta in *(Maestà) (supremo)* e nell'*haiku*.

In conclusione, nel discorso metalinguistico di Zanzotto la parola trattiene in sé una residualità divina in quanto parola della poesia; essa può ancora dare voce al soggetto, ormai irrimediabilmente frantumato, e, proprio perché se ne emancipa, costituire l'ultimo baluardo contro la catastrofe bellica.

BIBLIOGRAFIA

- Cappelluzzo 2018 = Adriana Cappelluzzo, *Andrea Zanzotto e la lingua del boom. Da La Beltà a Filò*, in Anna Szirmai - Endre Székárosi - Norbert Mátyus - Kata Szakál (a cura di), *Dai margini a dentro, da dentro ai margini. Mappe dei cambiamenti letterari e culturali*, in «Civiltà italiana», 23, pp. 25-35.
- Cortellessa 2007 = Andrea Cortellessa, *Il sangue, il clone, la "madre norma". Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in Francesco Carbonegnin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, pp. 97-129.
- Dal Bianco 1999 = Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, pp. 1379-1681.
- De Dolcetti 1951 = Carlo De Dolcetti (Amulio), *Trieste nelle sue canzoni. 60 anni di storia delle canzoni popolari triestine collegate con gli avvenimenti più notevoli della difesa nazionale (1850-1950)*, Rocca San Casciano, Cappelli.

- GDLI = Salvatore Battaglia - Giorgio Bàrberi Squarotti (dir.), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino, UTET, 1961-2002.
- Grignani 2007 = Maria Antonietta Grignani, 'Lapilli' per Zanzotto critico, in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, pp. 23-42.
- Mazzoni 2017 = Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ti-contre. Teoria Testo Traduzione», 8, pp. 1-26.
- Natale 2016 = Massimo Natale, *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza» (V), da La Beltà, 1968*, in Massimo Natale - Giuseppe Sandrini (a cura di), «A foglia ed a gemma». Letture dell'opera poetica di Andrea Zanzotto, Roma, Carocci, pp. 93-115.
- Scholem 1980 = Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi [1. ed. 1960].
- Villalta 1999 = Gian Mario Villalta, *Cronologia*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, pp. XCVII-CXXXII.
- Zanzotto 1999 = Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori.
- Zanzotto 2011 = Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Zanzotto 2012 = Andrea Zanzotto, *Haiku for a season / Haiku per una stagione*, Chicago-London, Chicago University Press.
- Zanzotto 2018 = Andrea Zanzotto, *Il vero tema*, in Francesco Carbognin (a cura di), *Andrea Zanzotto la natura, l'idioma*, Canova, Treviso [1. ed. 2010].
- Zitta 1930 = Francesco Zitta (musica di), *La nuova bora*, Edizioni Carlo Schmidl, Trieste.