

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 63 (2016)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Generi, temi e testi sulla Grande Guerra

Artikel: Sul Piave con Zanzotto

Autor: Natale, Massimo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-632612>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sul Piave con Zanzotto

1. Dopo *Dietro il paesaggio* e quello che è stato definito un notevole «tentativo di rimozione non solo della storia ma dell'elemento umano che di questa è il motore imprescindibile»,¹ la poesia di Andrea Zanzotto si aprirà, pur difficilmente, all'entrata in scena della stessa materia storica, e in particolare della guerra. Se nel libro del '51 la guerra era solo allusa da lontano – come in *Notte di guerra, a tramontana* – più tardi verrà per così dire anche chiamata per nome: basti pensare all'Hitler fatto entrare direttamente in scena ne *I compagni corsi avanti* (in *Vocativo*, 1957) – e, più oltre, a una delle tappe più eloquenti delle *IX Ecloghe* (1962), *Sul Piave*: a essere rievocato è qui un episodio-chiave di quel primo conflitto mondiale che tanta parte avrà nell'immaginario di Zanzotto, in particolare in un libro più tardo come *Il galateo in bosco* (1978). Rileggiamo il testo in questione:

SUL PIAVE

nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio

Fiume fedele
che annuncie superi
il colmo della primavera
col dilagante ardore dei nevai:
5 donde tanta virtù, tanta rapina,
agnello che un meriggio
all'improvviso abbuia
in tumultuoso mare?
Era ad era, minuzia a minuzia,
10 crescesti questi sedimenti
da cui prendemmo forma e forza a vivere
(ah il tuo saluto dal
palinsesto degli altri tuoi corsi
in giovanile affanno abbandonati);
15 sulla tua riva sinistra mia madre patì sola,
a destra combatteva mio padre ed io non ero.

¹ Cfr. il cappello introduttivo di Dal Bianco alla raccolta in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1399.

Fiume unico
che segui tutta la mia vita,
che mi leghi e convinci
20 ed ecciti e sconvolgi
ogni mattino della vita:
in questi giorni oscuri d'offensiva
vano forse non fu, forse fu santo
scendere coi fratelli
25 ad arrossarti, linfa senza fine.

E oggi qui ritorni
tenacemente folle
come a vittoria,
ma non trovi che il vasto ludibrio
30 dei tuoi greti, e gli ammiranti boschi
donde scocca la lepre, erra la serpe,
donde uscendo alla balza
attonito s'arresta
al tuo possente verbo il viandante.

35 E qui, dicono, crebbe la gloria.
Qui, vero nume,
di tanta gloria ti nutristi
nutrendola, traendola
dall'errore, dalle calde vene
40 di chi oggi non ha più
bandiere per l'adorazione e l'odio,
non s'ingloria, non sa
nemmeno l'orrida minuzia,
l'orrida inezia,
45 lo psichisma preterito, la fede
d'automa: quanto
forse in queste demoniche correnti
di lui resiste.
Oggi a notte
50 gli avversari le luci di morte
più non riaccendono, vaga
la lucciola, io vago, e, già dissonnandosi, la luna;
e non ho meta da dare a quel tuo
furore certo che non vuol riposo
55 e che ai giugni futuri
ti farà, alle scadenze
di solstizi cui nostro occhio non giunge,
golfo di moti piegarti e piegare

l'intera valle, scuotere
60 viscere e monti.

Resta, umano, con noi. E cessa. E non tornino
all'inno queste onde. Mai più.
Non sopravviverci
di troppo, sogno
65 partecipante.
Non avere domani.
Domani: ahi, non la stasi
pallida del nemico, non la festa
della patria salvata,
70 non pure questo guasto spasimo
e amore che sul tuo temuto fianco
ora mi fa giacere.
Nelle alterate forme
dei paesi romperai.
75 Machina, stoltezza
fisica che non falla, irrisione
non più celata:
all'ultimo nostro tenderci, nervi, al
preterito psichisma, alla
80 minuzia, all'inezia, alla bava...

Noteremo intanto che il titolo – come non accade spesso nello Zanzotto precedente – ci offre subito una precisa contestualizzazione locale, mettendoci davanti a uno degli elementi eletti del suo paesaggio, cioè appunto il fiume Piave, che apriva per esempio – «muscolo di gelo» immerso nel «bosco» – *Epifania*, la lirica d'esordio della già citata raccolta precedente.² Il sottotitolo – che richiama l'anniversario della Battaglia del Solstizio, combattuta nel giugno del 1918 – svolge invece una funzione direttamente informativa, rispondendo per parte sua a un tratto tipico delle *Ecloghe*, la presenza di elementi paratestuali piuttosto frequenti: il che stacca decisamente il libro del '62 da quanto lo precedeva. Ciò accade non solo nelle vere e proprie ecloghe – tutte accompagnate da una didascalia che affianca il titolo propriamente metrico e in progressione numerica –

² Per un quadro su Zanzotto e su quanti lo precedono – da D'Annunzio a Comisso – a proposito del mito letterario del Piave, rinvio a Giuseppe Sandrini, *Il Piave degli scrittori*, in *Il Piave*, a cura di Aldino Bondesan, Giovanni Caniato, Francesco Vallerani e Michele Zanetti, Verona, Cierre, 2000, pp. 448-460.

ma anche in componimenti come *La quercia sradicata dal vento* (con specificazione temporale: *nella notte del 15 ottobre MCMLVIII*), *Palpebra alzata* (con dedica *Ai seguaci dell'«Ecole du regard»*), «*L'attimo fuggente*» (con citazione eluardiana: «*Le front comme un drapeau perdu*»); oppure il titolo assume comunque su se stesso, anche senza ulteriori aggiunte, un valore apertamente ‘notificativo’: si pensi a *Per la solenne commemorazione della morte del «Servus Dei» G. T.*, o proprio al sonetto *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*.³ Il titolo è dunque assunto, nelle *IX Ecloghe*, a luogo di tensione e sovrabbondanza informativo-ideologica, in perfetta sintonia con il carattere pedagogico e autoriflessivo dell’intera silloge. Qui, in particolare, esso è in frizione con l’etichetta metrica della raccolta – non abbracciando *Sul Piave* la forma-ecloga – come suggerisce del resto già la titolatura della sezione in cui è inserito: *Intermezzo*. E intanto sin dall’apertura del testo si affiancano così due esponenti – il Piave e la Grande Guerra – che rimandano rispettivamente ai due ambiti pronti ad affrontarsi dentro la lirica (e in fondo nelle intere *Ecloghe*): Natura da una parte e Cultura-Storia dall’altra. Quanto a una tale tensione aperta, non dialettica, potremmo cominciare col ritrovarla, esplicitamente espressa, nello Zanzotto che medita sul fare poetico e sul suo rapporto con quegli stessi due esponenti: «[...] io non ho mai creduto del tutto nella natura, anche se l’ho sempre amata; nel rapporto natura-cultura ho costantemente sentito sia la bipolarità sia la continuità».⁴ O ancora, quanto a un rapporto Storia-Luogo come nodo anche contraddittorio: «La storia si risolve sempre in tragica e poi sempre meno significativa geografia, lasciando sulla pelle della terra i graffi, le tracce dei suoi conflitti o delle sue inerzialità, che diventano sempre più equivoci con l’andar del tempo» (mio il corsivo: si parla non a caso del *Galateo*).⁵ La stessa non risolta frattura e l’ambigua equivocità delle tracce della Storia depositate nel Luogo innerveranno radicalmente questo campione delle *IX Ecloghe*.

2. Il testo si presenta diviso in cinque stanze di lunghezza piuttosto diseguale, e metricamente varie. La prima consta di 16 versi, con attacco vocativo – il che non è frequentissimo nelle *Ecloghe*, e il caso è unico

³ Sull’uso del titolo si vedano le considerazioni di Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.

⁴ Zanzotto, *Uno sguardo dalla periferia*, in Id., *Le poesie*, cit., p. 1151.

⁵ Zanzotto, *Su «Il galateo in bosco»*, in *ibidem*, p. 1217.

nell'*Intermezzo* – con il fiume subito invocato come una sorta di divinità del luogo. L'avvio-constatazione è affidato a un sintagma nominale con classica relativa da *Du-Stil* innologico – privo di frase principale – e espanso, dopo una prima pausa sintattica determinata dai due punti, a ospitare l'incertezza del soggetto, espressa dalla frase interrogativa (v. 5: «dónde tanta virtù», ecc.). La stanza si amplia poi in funzione latamente narrativa, con il passato remoto del v. 11: «prendemmo», a segnalare il rapporto fondativo tra soggetto e fiume; la parentetica con inserto patetico («ah il tuo saluto») che ancora guarda al passato (con il fiume «palinsesto» e i suoi «corsi [...] abbandonati», v 12-14), e infine il distico di versi doppi e ‘eloquenti’ a chiudere, di nuovo sottolineando la relazione ‘originaria’ tra fiume e io lirico, determinata dalla presenza dei lari materno e paterno sulle rive (vv. 15-16, non senza che Zanzotto si ricordi del suo Ungaretti, naturalmente quello de *I fiumi*, del Serchio cui «hanno attinto [...] mio padre e mia madre»). Il Piave dunque è anzitutto legato all’esperienza intima del soggetto, e soltanto in coda si introduce il tema guerra, con un rapido accenno al «combatte[re]» del padre: come a suggerire già qui, in fondo, una prevalenza dell’aspetto ‘naturale’ del fiume sul suo destino di ‘agente’ storico-bellico.

La seconda stanza è ricalcata quasi perfettamente sull’esordio, con vocativo e relativa e nuova pausa sintattica seguita ancora dal rallentamento riflessivo del soggetto, stavolta tramite una principale dubitativa imperniata sul «forse» (e qui il riferimento alla guerra diviene ben più centrale, con il rinvio al sangue dei «fratelli» che «arross[a]» le acque, vv. 23-25). Costruzione circolare o perlomeno ritorno di elementi strutturanti si daranno anche altrove, come a dire che l’andamento del testo non segue tanto una logica perfettamente lineare ma si struttura per accostamenti e idiosincrasie dell’io: si veda l’«E oggi qui ritorni» (v. 26) vicino al «E qui» (v. 35) che apre la quarta stanza, e doppiato poi più precisamente dal «di chi oggi» e dall’«Oggi a notte» (v. 49) che si incontra a metà dello stesso movimento; e, nei dintorni, il ritorno del vocativo («vero nume», v. 36); nonché il catalogo di elementi in asindeto – «minuzia», «inezia», «psichisma» – della stessa quarta stanza che si ripresentano e suggellano il finale stesso del testo, affiancati non più, sintomaticamente, dalla pur irriflessa «fede / d’automa», ribassata e sostituita da un altro elemento che rafforza invece l’isotopia diciamo del ‘resto esiguo’, cioè la «bava».

La seconda stanza resta poi compatta e si esaurisce nel giro breve di nove versi, mettendo così in maggior risalto il carattere di assolutesza del fiume-lare (che è «unico», accompagna «tutta» l'esistenza dell'io, ne anima «ogni mattino»), e preludendo a un altro movimento altrettanto breve, il terzo – ancora nove versi, in un'unica colata sintattica, vv. 26-34 – dove si intravede l'euforia di 'anniversario' che anima la lirica («qui *ritorni* / tenacemente folle» – detto al Piave – «come a vittoria») ma è un'euforia presto delusa, perché il fiume in piena «non trov[a] che» i suoi «greti» irridenti e gli altri elementi del paesaggio enumerati in seguito: Storia e Natura sembrano insomma ormai effettivamente scollate.

La quarta stanza è la più lunga, coi suoi 26 versi, divisi *grosso modo* a metà dall'asserto centrale del *resistere* minimo del soggetto, grazie alle «demoniche correnti» del fiume, e dunque battendo ancora sul rapporto fra umano e naturale; ma questa stessa stanza mira insieme a rievocare più esplicitamente il passato glorioso del fiume sacro alla Patria: cfr. già l'inizio, con *verbum dicendi* e di nuovo il passato remoto («E qui, dicono, crebbe la gloria», v. 35), contrapposto al presente, segnato dal «non più»: non più «gloria» pur proveniente dall'«errore» della guerra, non più «bandiere», cioè un credo o una «fede», non più «avversari» e scontri sulle rive. E il presente è allora il luogo del vagare senza senso dell'io (il quale, con Dal Bianco, «non sa concedere alla natura e alla storia nemmeno uno *psichisma preterito*, una *fede / d'automa*: non avverte in sé alcun moto»). A questa insensatezza e incertezza cerca di rispondere la stanza di chiusura – che scende a 20 versi – fittamente scandita dagli imperativi e dalle frequenti pause sintattiche forti e antimelodiche, nonché dal futuro («Domani», v. 67) e dal suo tempo («romperai», v. 74). Quanto più cresce lo scollamento fra soggetto e senso del passato storico, cresce anche l'apoditticità dell'io: siamo insomma al vero e proprio antipodo dell'interrogativa e dei tentennamenti iniziali della lirica, anche se il testo chiude poi senza chiudere, sui puntini di sospensione: caso unico, per il verso-sigillo, nelle *Ecloghe* (ma cfr. l'*Ecloga VII*, v. 9; e soprattutto, per un'eguale funzione direi anche latamente iconica e allusiva al 'fluire', *Con quel cuore che basta*, v. 17, nello stesso *Intermezzo*: «Ora: 'io sono' è questa emorragia...»).

3. Quanto al metro, è insistito – come altrove nelle *Ecloghe*, e basterebbe anche solo un rapido confronto proprio con i testi dell'*Intermezzo*

– l’alternarsi dell’endecasillabo con i versi minori, che svariano dal trisillabo (v. 17, a sbalzare l’entità-fiume invocata) al decasillabo: prevale il settenario (23 casi), spesso disponibile a disporsi in distici o brevi sequenze (cfr. in particolare i vv. 6-8 e 72-74), ma è notevole anche la ricorrenza dei quinari, che sono ben 12 (e aprono il testo: cfr. vv. 1-2), dunque in maggioranza rispetto a decasillabi (9) e novenari (9, ma solo in un caso – l’ultimo verso – il ritmo è quello del pascoliano, conformandosi invece questo a un andamento giambico, forse per contatto con il verso maggiore, ma più in generale si noterà, scandendo, come 2^a e 4^a sede metrica siano qui molto spesso sollecitate, indipendentemente dalla misura versale cui appartengono: l’impulso ritmico, insomma, sembra dominare sulla cogenza dello schema, in uno Zanzotto che si muove sempre più verso soluzioni ‘informali’, come sarà poi manifesto ne *La Beltà*). Si contano quindi 18 endecasillabi, che si attestano lungo tutta la lirica, ma scendendo a un solo caso nella terza stanza, e addensandosi invece soprattutto nella quarta, che non a caso, come si è detto, è la più distesamente narrativa. Questi sono perlopiù di tipo tendenzialmente giambico (vv. 4, 11, 14, 22, 25, 54, 71), seguiti dal tipo di 3^a6^a (vv. 5, 23, 45, 47, 57), nonché da pochi endecasillabi ad accenti distanziati (vv. 31, 41, 68), e da due endecasillabi di 4^a7^a10^a (vv. 53 e 58).⁶ Solo un endecasillabo – il terzultimo verso: «all’ultimo nostro tenderci, nervi, al» – presenta uno schema piuttosto *ex lege* (2^a5^a7^a10^a: e Dal Bianco ha mostrato che lo schema di 5^a era in effetti in netto calo già fra *Dietro il paesaggio* e *Vocativo*),⁷ evidenziato anche dalla sospensione virtuosistica della preposizione articolata in punta di verso, in forte *enjambement*: il che già avveniva al v. 12 («dal / palinsesto»), ma poi soprattutto lo stilema si riaffaccia al penultimo verso, dove perturba scientemente una perfetta cadenza endecasillabica in chiusa di componimento (*alla / minuzia, all’inezia, alla bava*★; e qualche misura endecasillabica ‘nascosta’ si ravvisa anche altrove, specie dove la sintassi favorisce la ricomposizione del verso: cfr. almeno *non sa nemmeno l’orrida minuzia*★, vv. 42-43; e *che ai giugni futuri ti farà*★, vv. 55-56): le *IX Ecloghe* sono del resto il libro in cui si ascolta un «canto che stona / ma commemora norme» (cfr., in ben esposto esordio, *Un*

⁶ Mi rifaccio ai criteri e ai tipi individuati da Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 28.

libro di ecloghe). Il finale segnala insomma anche metricamente la forte riduzione-parodia cui è sottoposto lo stesso soggetto, ridotto ai suoi «nervi», lungo la stessa isotopia dello «psichisma», ovvero del moto di risveglio psichico cui vorrebbe tendersi il soggetto, intanto apertamente irriso dalla contraria e ormai aperta («non più celata») potenza vitale del fiume.

Il mescolarsi continuo di misure lunghe e brevi favorisce evidentemente fenomeni di sfasatura fra metro e sintassi, che però crescono di frequenza e intensità soprattutto a partire dalla terza stanza, che è anche il primo momento esplicitamente disforico nello snodarsi del testo: oltre agli *enjambement* segnalati poco sopra, si vedano almeno i vv. 29-30 e la complicazione sintattica dei vv. 32-34, in chiusa di stanza; e poi, con più decisione a partire dalla stanza seguente, i vv. 40-41, 42-43, 45-46 (semanticamente rilevata, a evidenziare la già citata «fede / d'automa») e la seguente inarcatura sintattica fino al v. 48; e poi soprattutto lo stacco verbo-soggetto con posposizione di quest'ultimo ai vv. 51-52, a calcare sul vagare della «lucciola»; e notevole è l'incisione fra possessivo e sostanzivo ai vv. 53-54 («tuo / furore»), e ancora stacchi fra sostanzivo e specificazione sono ai vv. 56-57 e poi 68-69, mentre pausa fra sostanzivo e aggettivo si ha invece ai vv. 64-65 e 67-68 (specialmente la prima piuttosto in rilievo, anche per l'anomala personificazione di un «sogno / partecipante», a insistere una volta di più sul sentimento di incapacità del soggetto di aderire pienamente alla Storia e alle sue contraddizioni).

4. Piuttosto rare, intanto, le rime – in linea con quanto accade nel resto delle *Ecloghe* – ma qualche compenso fonico è, qua e là, comunque in atto (guarderò solo ai più evidenti). Prima stanza: al mezzo *primavera*: *era* sollecita anche il riavvio del discorso dopo l'interrogativa, ed è favorita dal vicino *mare* nonché richiamata dal quasi perfetto *ero* in chiusa, a far quasi da cornice alla stanza sintatticamente più piana; si noti poi almeno la riduzione timbrica sulla vocale scura imposta dal *fiUme* ai seguenti *annUnci*, *sUperi*, *virtÙ*, *abbUia* (e il vicino, anche se con tonica diversa, *tUmUltUoso*), *minUzia* e il patetico *salUto*; mentre l'altra riduzione dominante è sulla tonica /ì/: *rapIna*, *merIggio*, *vIvere* (che lega significativamente con l'interna *rIva*: vita dell'io e fiume sono appunto inscindibilmente uniti), e a rinforzo il successivo *patÌ*. Seconda stanza: si registra solo l'identica *vita*: *vita*, non a caso nel movimento più concentrato

e bloccato, a fare da emblema. Come nella prima, inoltre, al battere della /ù/ – *fiUme, Unico, tUtta, oscUri, fU* (e si noti, nei dintorni, l'allitterazione della /f/) – si oppongono appunto *Vita* (proprietaria della ricorrente cellula /vi/), *conVInci*, di nuovo *VIta, offensIVa, fIne*. Terza stanza: sguarnita di rime, fatta eccezione per la quasi rima ‘coperta’ *ammiranti: viandante*. La punta del verso ospita soprattutto assonanze in /ò/, rinforzate anche al mezzo, e innescate infatti da due parole-chiave come *ritOrni* e *vittOria*, e poi *fOlle, bOschi*, e internamente *Oggi, cOme, dOnde, scOcca, attOnito*. Quarta stanza: un’altra quasi rima, la distante *nutristi: resiste*. È il *nUME* a governare l’ennesima catena di vocali scure, che punteggia l’intera stanza, spesso in punta di verso (del resto questi è invocato proprio in quanto sostituto anche fonico del *fiUME*, e qualche altro gioco paronomastico o di germinazione fonica a contatto si può rilevare anche altrove: *forma-forza* al v. 11, *lepre-serpe* al v. 31, *luci-lucciola* ai vv. 50-52 i più chiari qui, ma sarà naturalmente *La Beltà* a radicalizzarne ossessivamente l’impiego); evidenti sono poi soprattutto le assonanze che si appoggiano a parole semanticamente piene, cioè *vene-fede, notte-morte*, e la consonanza *minuzia-inezia*. Quinta stanza: l’eccedente *stasi: spasimo*, nonché al mezzo *ahi: romperai*, rime implicate entrambe nel gioco fonico forse più significativo, quello appunto della coppia vocalica /a/-/i/, il cui ricamo è significativamente avviato dal forte imperativo che chiede la fine del mito-guerra, *mAI*, e poi *domAnI* (iterato), *pAllIdA, pAtrIA*; ancora, la rima al mezzo *falla: alla*, e infine la categoriale e distante *salvata: celata* (domina qui, in generale, l’appoggio sul timbro /a/, in 11 versi su 20). I fenomeni fonici sembrano, nel complesso, abbastanza attenuati o comunque discreti, come a disturbare il meno possibile la progressione ragionativa della lirica, non rallentandola troppo.

5. Il soggetto compare in maniera piuttosto parca nel testo, dapprima all’inizio e in fondo come parte di un collettivo (il ‘noi’ che ha preso vita dal fiume, e infine il noi che si rivolge per un’ultima volta al fiume, al chiudersi della lirica), e si manifesta comunque spesso per il tramite indiretto di un possessivo o di un pronome indiretto. Solo due volte appare la prima persona, al v. 16 («ed io non ero») e, più oltre, ai vv. 52-53, e ancora una volta pertinenza del soggetto è la privazione («non ho meta da dare», e prima – ma implicitamente – «io vago», denunciando quindi comunque, per sé, una non-meta): la negazione-mancanza,

scoperta dapprima impersonale e incerta («vano forse non fu», v. 23) e poi ripetuta da un fiume comunque antropomorfizzato (v. 29, ma in frase eccettuativa), è dunque la cifra ritornante del soggetto, e si allarga a segnare più in generale tutto l'orizzonte della lirica attraverso il filtro percettivo dell'io lirico, in una sorta di progressiva euforia del negativo (il *non* ricorre 7 volte nella quarta stanza, e 8 nella più breve stanza successiva), che nello stesso *Intermezzo* delle *Ecloghe* si ritrova anche – benché in tutt'altra chiave – nella poesia per il padre, *Così siamo*.⁸ Se si può dire, con Virno, che chi *nega* una realtà rimane pur sempre «in stretto contatto con ciò che voleva ardente mente scansare», il ricorrere del *non* è forse qui un ulteriore indizio dell'assedio del trauma storico sulla psiche dell'io, e del difficile tentativo di evitarlo, nonché della difficoltà dello stesso soggetto nell'allontanare da sé la tentazione dell'inno-celebrazione per la «patria salvata» (cfr. in particolare l'ultima stanza).⁹

Altri sintomi di enfatizzazione del discorso si rilevano se si presta attenzione al ritorno di alcuni stilemi zanzottiani, e tipici non soltanto all'altezza delle *IX Ecloghe*. Largo, per esempio, è come sempre il ruolo dell'iterazione, nella forma della dittologia verbale («annunci e superi», «leghi e convinci», «ecciti e sconvolgi», «nutristi / nutrendola», «piegarti e piegare»), cui si aggiunge quella sostantivale («forma e forza», «l'adorazione e l'odio», «viscere e monti»); o il parallelismo nelle sue varie forme («tanta virtù, tanta rapina», «era ad era, minuzia a minuzia» con aggiunzione dell'identico che mette qui a fianco abisso temporale e frammento minimo, «mia madre... mio padre» a distanza, «dall'errore, dalle calde vene», ecc.). Ancora, si vedano almeno una *correptio* come «vano forse non fu, forse fu santo» (cfr. la vicina *Per la solenne commemorazione...*: «e forse potè, forse fu»), e il poliptoto nervosamente a contatto «vaga / la lucciola, io vago» (cfr. *Prima persona*, in *Vocativo*: «cresce / l'orgasmo, io cresco», con analogia inarcatura); la pluralizzazione di un indeclinabile come «giugni futuri» (per cui cfr., fra i vari campioni possibili, le «fragili Italie» di *Atollo*, in *Dietro il paesaggio*, in cui anche il contesto bellico-patriottico è pertinente); e infine le non infrequenti apposizioni, tutte riferite al Piave, vero centro propulsore dell'immaginazione del soggetto: la prima, di

⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 205-207.

⁹ Paolo Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, soprattutto pp. 169-177.

taglio surrealista, con il fiume definito «agnello» e poi cupamente destinato a sfociare in mare (vv. 6-8), per il quale il comparante animale sottintende già, per figura, il sacrificio di sangue che sarà dei soldati; e ancora il fiume ribattezzato, più astrattamente, «golfo di moti» (e per un'eguale tensione analogica si potrebbe risalire fino a *Dietro il paesaggio*, o almeno all'esordio di *Elegia e altri versi, Partenza per il Vaud*: «la pioggia, paese ignaro»); o infine, più quietamente referenziale, l'apposizione «linfa senza fine» (gemella della «nuova immensa linfa» dello stesso Piave gonfiato dalla pioggia nella prosa *Vita di un diario*).¹⁰ E il lessico intanto – e anche questo è piuttosto rappresentativo della raccolta del '62 – non rinuncia a riattare varie macchie di linguaggio poetico eletto: «rapina» (riferito all'elemento fluviale per descriverne la forza travolgente, vicino a una «virtù» che inclina alla coloritura etimologica latina: il Piave come forza maschia), il «meriggio», il «giovanile affanno» di timbro leopardiano, il «vasto ludibrio» dei «greti» (che forse ha ancora alle spalle Leopardi, quello agonista di *All'Italia*, con Serse «fatto ludibrio», ai «nepoti», v. 76, e più oltre si incontra lì un «santo stuolo» che si sottrae «da morte»: cfr. allora il «santo / scendere» a morire dei soldati nel Piave); un avverbio letterario come «donde», più volte ripetuto (e per una sua affine sintonizzazione tematico-interrogativa si veda, in *Vocativo*, l'avvio di *Da un'altezza nuova*: «Madre, *donde* il mio derti [...] / Ma *donde*, da quali tue viscere / il gorgoglio fosco dei fiumi»); e voci verbali quali «abbuia» usato intransitivamente, «erra», il parasintetico «s'ingloria» (come generato dalla precedente «gloria», ma negandola al momento di riferirla all'umano), il raro «dissonnandosi» (che richiama il Dante di *Par. XXVI* 70: «si disonna»), «falla». Il tutto è almeno un poco bilanciato da termini di registro scientifico – segnali di una sorta di ‘terrore della storia’, e usuali in tutta la raccolta – come il più volte ricordato «psichisma» (che è anche nella già citata *Per la solenne commemorazione...*,¹¹ ed è affiancato qui dal prezioso latinismo «preterito»), l'«automa» e il latinismo «machina»: proprio il latino, non a caso, è definito da Zanzotto lingua di un'origine «devitalizzata», portatrice di «trauma», spaventosa «fauce aperta» pronta a vampirizzare lo stesso italiano.¹²

¹⁰ Andrea Zanzotto, *Sull'altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 116.

¹¹ Cfr. a proposito di questa lirica Uberto Motta, *Le letture di Zanzotto: alcune ipotesi per le 'IX Ecloghe'*, in «Versants», XXXVI, 1999, in particolare pp. 132-137.

¹² Andrea Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, in Id., *Le poesie*, cit., pp. 1131-1132.

6. Vari i legami che la lirica intrattiene con altri luoghi della poesia di Zanzotto, o i riecheggiamenti più propriamente intertestuali. Si può intanto dire che la già richiamata lirica precedente, *Con quel cuore che basta*, prepara l'avvento del fiume («Là dove il fiume è un altro / e già corre il mare vicino ai tuoi seni»), e l'altrettanto vicina *Riflesso* ci accompagnava «qui sul tenero fiume che s'intarla»; mentre la prima caratterizzazione del corso d'acqua – capace di crescere i «sedimenti» e insieme di nutrire l'io – richiama da una parte *L'acqua di Dolle*, il Lierza «che portò dieci colline al paese», e d'altra parte quel Soligo definito da Zanzotto «mio solo nutrimento» (*Dove io vedo*, in *Vocativo*), in una sorta di immaginosa mistione fra torrenti-lari. Ma è *Fiume all'alba*, ancora in *Vocativo*, a fornire forse la sinopia più interessante, sottoposta poi a una specie di espansione (trascrivo le prime due stanze):

Fiume all'alba
 acqua infeconda tenebrosa e lieve
 non rapirmi la vista
 non le cose che temo
 e per cui vivo

Acqua inconsistente acqua incompiuta
 che odori di larva e trapassi
 che odori di menta e già t'ignoro
 acqua lucciola inquieta ai miei piedi

Si notano almeno l'avvio nominale, con il vocativo al fiume, il *rapire* dell'acqua che richiama la «rapina» del nostro testo, mentre l'«acqua lucciola inquieta» è probabilmente una condensazione analogica di un'immagine che è anche, ma referenzialmente, nell'ode al Piave: «vaga / la lucciola», con probabile eco della «lucciola [che] errava» nelle *Ricordanze* di Leopardi, a saldarsi intanto all'*errare* della «serpe» nella terza stanza (cfr. *La ginestra*, vv. 21-23: ma bisognerà aggiungere che le serpi che nidificano «in riva al fiume» sono protagonisti di un'altra prosa zanzottiana, *La lunga catena* [1942-1952], che fa da utile contorno alla lirica).¹³ Il testo può poi acclimatare, più copertamente, altri frammenti di memoria poetica, che si dispongono in varie zone del testo. Oltre a quanto si è già indicato, si badi a come un sintagma quale «questi *giorni oscuri* d'offensiva» (v. 22) si rigiochi

¹³ Zanzotto, *Sull'altopiano*, cit., pp. 86-89.

una tessera petrarchesca (cfr. i «*giorni oscuri* et le dogliose notti» di *Rif.* XLVI 10, da cui risale anche, poco sopra, il «tutta la mia vita» preso a prestito dal vicinissimo «tutta mia vita» petrarchesco, v. 9). Gli scolti al Chigi di Vincenzo Monti (vv. 108-112) forniscono invece, fortemente decontestualizzata, l'immagine delle «*calde vene* / di chi oggi non ha più / bandiere»:

Scorreami quindi per le *calde vene*
un torrente di gioia; e discendea
questo vasto universo entro mia mente,
or come grave sasso che nel mezzo
piomba d'un lago, *e l'agita e sconvolge...*

A controprova si veda come l'immagine di agitazione naturale venga sfruttata da Zanzotto per una delle già viste dittologie della seconda stanza, se «*e l'agita e sconvolge*» montiano riplasma l'«*ed ecciti e sconvolgi*» zanzottiano, con eguale doppio polisindeto e primo termine sdruciolato. E più oltre un verso come «*al mio desire invidiollo e l'odio*» (v. 213) genera per allitterazione, ritmo e clausola lo zanzottiano «*bandiere* per *l'adorazione e l'odio*» (v. 41).¹⁴ Ancora, Montale sembra invece essere il potenziale suggeritore di alcuni puntiformi prestiti lessicali, soprattutto nella quarta stanza: «*errore*» e «*avversari[o]*» sono in *Nel sonno*, e «*il vago orror* dei cedri smossi» può generare l'iterato aggettivo «*orrida*», così come un impasto montaliano sembra la stessa «*fede / d'automa*», fra mottetto della stazione e *Piccolo testamento* (e la rima *nutristi: resiste* può risentire di *resisti: esisti* in *Dora Markus*, II, in cui sono anche un «*abbuia*» e una «*fede feroce*»?). Ma soprattutto il Montale delle *Notizie dall'Amiata* permetterà, più oltre, che dietro il fiume-lare che arriverà al paese – «*Nelle alterate forme / dei paesi romperai*», v. 74 – si intraveda l'ombra altrettanto divina di un tu femminile salvifico: basta ricordarsi del «*quadro / dove tra poco romperai*», detto alla donna-angelo. Infine: la chiusa stessa della lirica – metricamente ‘offesa’ da ritmo e inarcatura anomali, come si è visto – vede l'installarsi di un ricordo dantesco, anche questo significativamente manomesso e desacralizzato, ove per quell'«*ultimo nostro tenderci, nervi*» si riattivi il ricordo dei «*mal protesi nervi*» di *Inf.* XV 114 (e con eguale contesto

¹⁴ Di lunga durata la memoria montiana di Zanzotto: si ricordi almeno l'esplicita citazione dell'ode *Al signor di Montgolfier* nel *Giorno dei morti 2 novembre 2003*, in *Conglomerati* (e l'ode è tradotta parzialmente in dialetto in Zanzotto, *Le poesie*, cit., pp. 892-895).

‘fluviale’, come a risentire fino in fondo della vischiosità dell’intertesto, se Andrea dei Mozzi, vescovo ricordato nelle terzine in questione, «fu trasmutato d’Arno in Bacchiglione»).

Se il latino e più in generale la lingua della scienza, come si è ricordato poco sopra, sono soprattutto il tramite del terrore storico, affidarsi alle ‘parole della letteratura’ vuol forse dire, per il soggetto, cercare una sorta di ‘lingua della sicurezza’, una sorta di norma – per quanto ferita e oltraggiata: si pensa già alla situazione della *Beltà* – che consenta la fragile ricostruzione di una *couche* difensiva per la psiche: in altre parole, che sulla Storia e sulle sue ferite ancora intervenga la mano materna della Natura-Origine.

7. «Ode carducciana» definisce la lirica il commento di Dal Bianco, e si potrebbe pensare allora soprattutto a un esempio come *Cadore*, per l’attitudine vocativo-patriottica nonché per il ricordo diretto del Piave che «divall[a] a percuotere l’Adria / co’ ruderì de le nere selve», ma il testo non pare poi lasciare tracce evidenti nei versi zanzottiani (anche se le «pallide dolomiti» potevano intanto stingere forse sulle «morte dolomiti» che chiudevano la prima sezione dell’*Elegia del venerdì*, in *Vocativo*?). È tuttavia un altro il modello con cui appare più importante – e fondativo – il contatto all’altezza di *Sul Piave*, ovvero quel Friedrich Hölderlin che sin dagli anni di prima formazione zanzottiana occupa un posto privilegiato fra le letture «utili all’autoidentificazione». E sono diverse le ‘occasioni psicologiche’ di quel moto identificativo ricordate dallo stesso Zanzotto, dal rapporto primario tra fanciullo-*Knabe* e «veneranda nonna» – oggetto di una poesia poi imitata in dialetto nei *Mistieròi* – fino alla fitta presenza nella poesia del tedesco della «sacertà dei paesaggi che “salvano”».¹⁵ Ora, proprio i fiumi sono protagonisti necessari della scrittura di Hölderlin, continuamente richiamati nella sua lirica, a partire almeno dai grandi inni dedicati ai fiumi europei: il Reno, l’Istro, il Neckar, il Danubio, ciascuno di questi dedicatario appunto di una lirica. Per dirla con Reitani, l’elemento fluviale costituisce una «cifra essenziale in una strategia retorica di evocazione del paesaggio», e insieme riassume l’inclinazione a radicare nel “luogo”, in funzione identitaria, la storia umana e i suoi caratteri anche

¹⁵ Questa e la precedente citazione sono in Andrea Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, p. XIII (da questa edizione trarrò anche le citazioni nell’originale tedesco).

politico-nazionali o geofilosofici, giocando il fiume un ruolo in bilico fra *genius loci* e semidio naturale.¹⁶ Diamo dunque conto almeno di alcune delle risonanze holderliniane che il Piave zanzottiano sembra ereditare, cominciando da un paio di caratteri che definirei di ‘mimesi trascendentale’. Se penso per esempio a una lirica come *La migrazione* – dove peraltro appare anche il Reno – ecco tematizzato subito un elemento centrale come *die Treue*, la *fedeltà* (trascrivo i vv. 18-19 del testo tedesco nella traduzione di Vincenzo Errante, esplicitamente ricordata da Zanzotto come la prima versione italiana consultata):¹⁷

*Fedeltà, ti è congenito senso,
o mia Svevia, per questo.
Ché sempre tenace si abbarbica al suolo
chi nacque da presso le sante sorgenti.*

Ragioni di una fedeltà si intitola un saggio del 1967, dedicato da Zanzotto al suo Veneto, la cui filigrana sembra dunque almeno in partenza holderliniana.¹⁸ E «Fedele», per tornare al testo, è il primo aggettivo con cui viene invocato il Piave: una fedeltà che non avrà tanto a che fare qui, credo, con il suo essere fiume sacro alla nazione, pronto a respingere il nemico, ma piuttosto con il suo semplice e naturale appartenere a un ‘luogo primario’. E intanto la tenacia che contraddistingue chi resta nei pressi dell’origine passa, nel testo di Zanzotto, a caratterizzare proprio il fiume, che scorre «*tenacemente folle*», nella sua piena. Anche un altro testo come *Ritorno al paese natale* si soffermava peraltro, rovesciando lo stesso tema (vera chiave dell’intero *corpus* holderliniano), sulla *infedeltà* di chi lascia i propri luoghi, invocando subito il fiume [trad. Errante]:¹⁹

E tu co’ tuoi pioppi, *diletto fiume*
[...]
Ed anche tu, casa materna, *e voi*
alberi, là, del colle: amici fidi

¹⁶ Cfr. il commento di Reitani *ibidem*, p. 1527.

¹⁷ Cito da Vincenzo Errante, *La lirica di Hölderlin. Riduzioni in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*, Milano / Messina, Principato, 1940, I, pp. 264-269. Zanzotto ricorda di aver incontrato la lirica holderliniana dapprima in lingua originale, e di avere in un secondo tempo utilmente sfruttato il lavoro di Errante, e poi quelli di Contini, Traverso, Vigolo e Mandruzzato, e infine l’incontro con Bevilacqua e naturalmente Reitani: cfr. quanto dichiarato *ibidem*, p. XII.

¹⁸ Il saggio è ora raccolto in Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 69-77.

¹⁹ Errante, *La lirica di Hölderlin*, cit., pp. 180-181 (con il titolo *Ritorno alla terra nativa*).

Dopo aver notato anche qui il vocativo fluviale, sarà poi difficile non pensare non tanto a *Nel mio paese* – in cui pure un sottofondo holderliniano è presente²⁰ – ma più ancora al rovesciamento attuato da Zanzotto in una lirica dal titolo già significativo, la *sua* migrazione o *Partenza per il Vaud*, all'esordio di *Elegia*, nella quale il soggetto non riesce a lasciare il proprio paesaggio, a tradirlo:

...e non mi so decidere a partire
per voi alberi zolle e declivi,
per voi, mie piccole nozioni

e Zanzotto si rigioca peraltro più precisamente di Errante la movenza del tedesco e l'iterato vocativo plurale a contatto: «*Ihr wogenden Gebirg'*, o *all ihr* [...] und *ihr*, *Gespielen, / Baüme* des Hügels», portando in tensione più astratta i familiari «alberi, amici fidi» e traslandoli, ma sempre affabilmente, alle sue «piccole nozioni».

8. Coloro che partono, si legge nello stesso *Ritorno*, «infedelmente se ne van randagi». Si affaccia dunque, in questo stesso testo, il tema del *vagare*, l'orizzonte dei moderni come il tempo senza-meta, la terra di nessuno del viandante, cui Hölderlin dedica soprattutto una lunga lirica come appunto *Der Wanderer*. La figura del viandante che compare sulla riva del fiume, nella terza stanza dell'ode zanzottiana, non è dunque insensibile, credo, al suo modello tedesco, soprattutto se si considera anche il suo arrestarsi «attonito» di fronte al «possente verbo» del Piave, che pare qui diventare un gemello del Reno holderliniano e della sua *voce*: «*Drum ist ein Jauchzen sein Wort*», «è tutta, per ciò, la sua voce / un alto clamore di giubilo» [trad. Errante; e Traverso, lui pure sulla scrivania di Zanzotto: «Quindi è un tripudio il suo *verbo*】.²¹ Del resto la metaforica *parola* del fiume era già presente all'altezza del «fittissimo alfabeto» della Dolle zanzottiana, mentre sull'assenza di quella stessa voce era modellato non il

²⁰ Lo ricorda, in una ricognizione di taglio anzitutto poetologico, Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, pp. 222-223. E cfr. ora anche Sara Bubola, 'L'io in ascolto'. *Die Rolle des Dichters: Hölderlins Poetik im Werk von Andrea Zanzotto*, in Éva Kocziszky (ed.), *Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin*, Berlin, Frank & Timme, 2016, pp. 209-216.

²¹ Il Reno si legge in Errante, *La lirica di Hölderlin*, cit., pp. 275-283; quanto a Traverso, la sua traduzione risale al 1955 (ma qui si cita da Friedrich Hölderlin, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 76-91).

Piave, ma il Soligo protagonista delle *Storie dell'arsura*, il torrente «nudo nudo e senza parola», il «piccolo fiume imbavagliato» per il quale sembra agire a cominciare dal titolo, più copertamente, un altro palinsesto holderliniano: quello de *Il fiume incatenato* – già presente nella silloge a cura di Errante²² – dove le catene sono proprio quelle del ghiaccio e della stagione invernale protagonista infatti anche delle *Storie zanzottiane*.

Anche l'espansione del tema del vagare che si ha nella quarta stanza di *Sul Piave*, con il soggetto che «non h[a] meta da dare» al corso dell'acqua, è a mio avviso ancora in debito con lo stesso nodo holderliniano: proprio ne *Il Reno* la polarità fra uomini e semidei fluviali si gioca infatti nella differenza fra il 'dimorare' dei primi e il non-sapere-meta dei fiumi, appunto: «Ché l'uomo conosce quale sia / la sua casa [...]. Ma di quelli [scil. dei fiumi-Semidei] è congenito errore / non saper dove andranno» [trad. Errante]. Col che, allora, è anche più chiaro che l'io lirico zanzottiano si presenta appunto come radicalmente abbassato, assediato dal non-senso, mentre l'uomo holderliniano è ancora padrone del proprio abitare (e nel frattempo proprio ne *Il viandante* l'io si affida di nuovo ai suoi luoghi materni e ai suoi lari, fra cui proprio il Reno, e ad altri elementi fondanti sia per Zanzotto che per Hölderlin come la *madre* e la *casa*, e un «geschäftige Mühle», un «alacre mulino» facile da sovrapporre all'amatissimo Molinetto solighese, il «mulino che fa trasalire», protagonista di *Con dolce curiosità, in Dietro il paesaggio*).

E ancora, quanto ad altri tratti del Piave rimodellati su quelli del Reno, si rileggia la quinta stanza de *Il Reno* (stavolta nella più piana traduzione di Reitani):²³

Per questo è un giubilo la sua parola.
 Non ama egli, come altri infanti,
 piangere tra le fasce,
 giacché dove le rive all'inizio
 gli strisciano al fianco, tortuose,
 e avvolgendolo riarse
 bramano attrarre l'incauto
 e ben custodirlo
 nel proprio dente, ridendo
 egli dilania le serpi e precipita

²² Errante, *La lirica di Hölderlin*, cit., pp. 224-225.

²³ Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 331-333.

con la preda, e quando nella furia
nulla di più grande lo trattiene
e lo lascia ingrossare, come il lampo deve
spaccare la terra, e incantati fuggono
dietro di lui i boschi e i monti franando.

Sono diversi gli ingredienti trasferiti da Zanzotto alla sua riscrittura del fiume-nume. Oltre al già citato *Wort*-verbo, si badi alla metaforica del fiume-infante, da avvicinare al «giovanile affanno» e agli «altri [...] corsi abbandonati», con cui si indica preziosamente il primo tratto del fiume non ancora ‘adulto’, lontano dalla foce. E poi si veda la rappresentazione delle rive che tentano di imprigionare il fiume, cui il Reño risponde «lachend», ridendo-irridendole, così come, in Zanzotto, sono prima i greti a sottoporre il Piave-bambino a «ludibrio», doppiato poi dall’«irrisione», nel finale del testo, che è tuttavia ormai propria della forza soverchiante dell’acqua, in una più generale antropomorfizzazione del fiume che anima l’intero testo. Così come prelevate dal tedesco sono le «serpi», la «furia», (cfr. il «furore» del Piave), nonché la forza del corso che provoca la frana dei monti (e in Zanzotto il fiume «scuot[e] viscere e monti»), così come, infine, i «boschi» che fuggono «incantati» sono precisamente ritradotti negli «ammiranti boschi» che affiancano il Piave, stavolta sì aiutando forse da vicino Carducci: cfr. i ben intonati e «ammiranti [...] Numi» di *Dorica* nelle *Primavere elleniche*, vv. 47-48.

9. Così scrive Zanzotto in *Un candelabro da Budapest*, una prosa apparsa nel 1995:²⁴

La guerra del ’14-18, con i suoi fantasmi, sembra ormai per tanti versi perduta come in un assurdo anacronismo, anche se è giusto che perdurino i sentimenti di devozione verso i Sacrificati, specie in questi luoghi di ossari e cippi, luoghi invasi in cui pure la popolazione civile ebbe a subire orrori di ogni genere. Ma quei fantasmi sono pure presenti per la loro torva e trafiggente indecifrabilità; né sono scomparsi affatto gli schemi mentali da cui poté nascere quel conflitto, puntualmente copiato nelle cosiddette guerre regionali. E quei fantasmi, quella guerra, appaiono come la mina maligna che fece saltare d’un colpo le illusioni di tutto il secolo precedente, e insieme come la testa di una tenia che ha proliferato disastri per tutto il secolo attuale [...].

²⁴ Zanzotto, *Sull’altopiano*, cit., pp. 228-229.

Se il conflitto bellico è fonte anzitutto di un ripugnante orrore, nonché di un «‘dannunzianesimo a pioggia’, ossessionante nelle lapidi dei monumenti» che sembra non risparmiare chiunque si affacci sul tentativo di rievocare e concettualizzare quell’evento – «in questo stesso momento, in queste righe, si fa retorica, non si può salvarsene», scrive ancora Zanzotto, così come stentano a restarne esenti i «pur giusti e doverosi riti commemorativi» – il poeta delle *IX Ecloghe* non rinuncia comunque a ritornare virtualmente su quei luoghi, come più tardi e ancor più da vicino quello del *Galateo in bosco*. Ciò avviene da dentro quella che Cortellessa ha definito una sorta di condizione ‘postuma’,²⁵ che è del resto la stessa che Zanzotto descriveva nel suo *Intervento* (1981), la situazione di chi si è trovato a non aver «vissuto la guerra perché nat[o] dopo», ma è stato comunque «costrett[o] a riviverla», in quegli stessi luoghi, «quasi ad esserne partecip[e]»²⁶ (e si veda infatti, nella poesia di vent’anni prima, il «sogno partecipante» cui pure si chiede, contraddittoriamente, di non sopravvivere). Questa contraddittorietà o «indecifrabilità», come nelle righe citate sopra, della guerra e della tragedia dei suoi «Sacrificati» resta un nodo fondativo e irrisolto nell’immaginario zanzottiano. Da una parte, Zanzotto lavora certo a cancellare la tabe della retorica bellica, come per lo stesso Piave demistificato nella sua gloria, il Piave che riassume «Padre e madre, in quel nume forse uniti» in *Rivolgersi agli ossari* (nel *Galateo*), con accenti dunque ben vicini a quelli dell’ode delle *Ecloghe*. Ma un Piave «né calmo né placido»: un nume su cui scende cioè il segno negativo, a barrare le notissime parole della *Leggenda del Piave* di Giovanni Gaeta. Eppure il senso del sacrificio sembra restare intatto, dentro la poesia zanzottiana, come a salvarne una sorta di sacralità pur difficilissima da pronunciare. Nella prosa del *Candelabro* si salva dal rischio dell’eloquenza fittizia, in effetti, solo «la gente che cambiò i toponimi, e chiamò brutalmente ‘Isola dei Morti’ e ‘Valle dei Morti’ (non dei ‘caduti’) due località che ne videro immense cataste». Non sarà un caso che in *Conglomerati*, l’ultimo libro zanzottiano, l’io riprenda a frequentare proprio la prima di queste località, dedicandole una sezione omonima

²⁵ Cfr. Andrea Cortellessa, *La guerra postuma*, in *Le notti chiare erano tutte un’alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 488-511.

²⁶ Zanzotto, *Le poesie*, cit., p. 1255.

e torni ancora ai «cumuli di guerra».²⁷ O si pensi a come, in *Idioma* (1986), Zanzotto fosse tornato ancora al tema del sacrificio – ma stavolta quello dei morti nella Resistenza, in *Verso il 25 aprile* – e a un «perire» che sembrava ancora poter contenere «la radice stessa di ogni sacro» (un po' come «santo» era il morire sul Piave). Così chiosava, in quel caso, una delle note autoriali:²⁸

Si proporrebbe quasi l'abolizione di tutte le commemorazioni ufficiali connesse a quelli che si possono dire sacrifici umani. Questi sacrifici non tollerano, proprio in relazione ad una loro infinita 'distanza dalla storia', che pure fondano(?), alcuna forma di avvicinamento o riavvicinamento per semplice via di commemorazione, tanto più se ritualizzata e ciclica [...]. Lasciare i sacrificati nell'altrove, con amore, con poca paura, nel loro enigma.

Lo Zanzotto di *Sul Piave* si ferma in effetti sulle soglie di questa stessa ambigua contraddittorietà, in una poesia intitolata a un anniversario bellico in cui pure è infine la Natura a prevalere sulla Storia, in cui insomma il Piave è anzitutto il fiume della propria origine o addirittura del proprio «romanzo famigliare» (Cortellessa); in cui si chiede al «nume» di abbassarsi a diventare «umano», di «abiur[are] la propria maestà e ritorn[are] a far parte dell'irrazionalità della natura»²⁹ (cfr. la «stoltezza / fisica che non falla», nel finale). L'attitudine a rimuovere la Storia sembra non mutare davvero le proprie radici, lungo la parabola zanzottiana, anche se l'io si difende sempre più difficilmente dalla violenza del suo ingresso, lasciandola così inevitabilmente filtrare. Resta intanto difficile dire davvero il sacrificio, fermarne un senso. In fondo Zanzotto avvertiva il suo lettore, già nel 1979, del fatto che quello fra Storia e Poesia è «un rapporto estremamente perfido: mai aspettarsi dalla poesia un discorso diretto 'sulla storia'. Anche quando sembra che la poesia lo pronunci, spesso pronuncia altro».³⁰ Come Zanzotto chiede che le onde del Piave «non tornino / all'inno» mai più, così anche il suo fiume allora – mentre è rievocato quale luogo di patrio culto, ben dentro quello che Isnenghi chiama «il problema dell'anniversario» della

²⁷ Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, p. 1063.

²⁸ Zanzotto, *Le poesie*, cit., pp. 811-812.

²⁹ Cfr. il commento di Dal Bianco *ibidem*, p. 1473.

³⁰ Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, *ibidem*, p. 1227.

Grande Guerra³¹ – forse chiede anzitutto che l’«amore» espresso nei versi di un suo ‘fedele’ (cfr. il finale del testo) torni ad essere finalmente pieno, che lo «spasimo» di chi lo invoca non sia più «guasto», che il suo «fianco» smetta di essere «temuto»: forse «chiede ‘sommesso e lieve’ di essere lasciato a se stesso, alla propria lontananza, alla propria bellezza».³²

Massimo NATALE
Università di Verona
massimo.natale@gmail.com

³¹ Cfr. la nuova prefazione di Mario Isnenghi al suo *Il mito della Grande Guerra* [1970], Bologna, Il Mulino, 2014, p. 5.

³² Zanzotto, *Sull’altopiano*, cit., p. 229.

