

RICCARDO VANIN

*Possibilità di senso ai tempi dell'insignificanza.
Una lettura di Gnessulógo di Andrea Zanzotto*

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

RICCARDO VANIN

*Possibilità di senso ai tempi dell'insignificanza.
Una lettura di Gnessulógo di Andrea Zanzotto*

È noto come Andrea Zanzotto, poeta per eccellenza del paesaggio, all'esperienza della sua distruzione abbia reagito allontanandosi sempre più dalla poesia post-ermetica dei suoi esordi.

Partendo da tale connessione tra trasformazione dell'ambiente e mutamento linguistico-stilistico, la comunicazione che propongo verte su alcuni aspetti della ricerca poetica zanzottiana in rapporto ad altre coeve forme di sperimentazione. In particolare, può essere utile individuare e analizzare nella prassi di Zanzotto la presenza di un'istanza tipica della sua riflessione critica, ovvero il rifiuto del programma della Neoavanguardia. Contro la poesia dichiaratamente «schizomorfa» e «asintattica» dei «Novissimi», mimetica del disordine e della scomposizione dell'uomo al tempo del neocapitalismo, Zanzotto, pur nello scatenamento del significante, si serve di procedimenti di strutturazione del senso, non tanto in direzione di una sua chiusura quanto piuttosto di una sua organizzazione su una molteplicità di livelli, spesso in mutuo rapporto conflittuale se non ossimorico, tale da aprire il testo a inesauribili possibilità di produzione positiva di significati.

Per evidenziare questo aspetto tenterò un'analisi stilistica di Gnessulógo, dal Galateo in bosco, in cui, analogamente alla riflessione di Zanzotto sul ruolo della poesia nella contemporaneità, la distruzione e lo svuotamento del paesaggio non comportano una soppressione definitiva della sua ricchezza e vitalità.

I commenti all'opera di Andrea Zanzotto hanno sempre, più o meno esplicitamente, insistito sulla necessità di leggere la sua poesia come il luogo di sovrapposizione, rapporto dialettico, intersezione, convergenza e persino di reciproca combustione di tre istituti fondamentali: l'io, il paesaggio, il linguaggio. È noto altresì che, tanto nella poesia quanto nella riflessione teorica di Zanzotto, tali istituti si presentano e si sviluppano a partire da radici inevitabilmente traumatiche: l'io in quanto lacanianamente «barrato», sempre scisso da sé e dal suo stesso Reale in seguito al suo ingresso nel linguaggio; il linguaggio, quindi, non solo perché sempre più minacciato dalla dimensione inautentica della «chiacchiera» e del gergo dei consumi, ma soprattutto in quanto schermo deformante, seppur necessario, che impedisce all'io e al «mondo» di rivelarsi in sé e per sé; il paesaggio, infine, che rischia di estinguersi sotto le colate di cemento dello sviluppo neocapitalistico.

La poesia si profila dunque come il luogo, anch'esso traumatico, in cui il poeta – auscultando i sussulti, i soprassalti, gli spasmi dell'io, del linguaggio e del paesaggio – li restituisce alla loro dimensione originaria e autentica, pur nella consapevolezza che il suo mestiere (come quelli, indicati da Freud, di *governare*, *educare* e *analizzare*) è al tempo stesso necessario e impossibile. Destinato infatti a essere, ancora con Freud, «interminabile». ¹ È «una poesia ostinata a sperare» (come recita il titolo di un articolo pubblicato da Zanzotto nel 1959). ²

Dovendo relazionare brevemente e in maniera tutt'altro che esaustiva sul rapporto tra trasformazione del paesaggio e sperimentazione linguistica nella poesia di Zanzotto, mi si permetta di concludere questa premessa con alcune affermazioni zanzottiane che meglio evidenziano il rapporto tra questa poesia che si pone come sempre traumatica e sempre terapeutica, ³ e la nozione di *luogo*. Contro la distruzione del paesaggio, scrive Zanzotto, «Resta ferma [...] la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il "luogo" di un insediamento autenticamente "umano"». ⁴ E ancora,

¹ Il saggio freudiano cui ci si riferisce è, ovviamente, *Analisi terminabile e interminabile*.

² Cfr. A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco-G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, 1095-1099.

³ Per quanto riguarda la natura terapeutica della poesia si rimanda alla dichiarazione di Zanzotto, e a quelle immediatamente seguenti, per cui «Apollo presiede sostanzialmente alla medicina come alla poesia... Nella poesia resiste anche il sogno di una qualche "terapia" totale» nell'intervista in apertura a G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, 3.

⁴ A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, 153.

con radicalismo heideggeriano: «Torna il sospetto di una poesia che non sia fatta né da uno solo né da tutti, né per uno solo né per tutti, che non vada verso nessun luogo e che non venga da nessun luogo perché essa è “il luogo”, la condizione, l’inizio».⁵ La poesia, sia che costituisca sia che *sia* essa stessa il luogo (il paesaggio), per sua stessa natura, dicendo e pensando ciò che prima non era stato ancora detto e pensato, conferisce nuova vita e nuovi significati all’uomo e al paesaggio che questi abita. Anche nella negatività e nella distruzione più totali.

A questo proposito, sorge quasi spontaneo collegarsi a un’interpretazione della poesia di Zanzotto in chiave anti-neoavanguardistica che ha imperversato negli anni Sessanta-Settanta.⁶ Dei critici che hanno visto in Zanzotto un esempio virtuoso di sperimentazione opposto al cattivo sperimentalismo della neoavanguardia, solo tra i poeti (più sensibili alle svolte della poesia e più direttamente coinvolti nello scontro tra poetiche) si possono citare: Bandini, Cucchi, Giudici, Pasolini, Raboni, Ramat.⁷ Per costoro, e per molti altri, Zanzotto ha incarnato una poesia alla perpetua ricerca di un senso positivo, certamente «oscura», ma per necessità; mentre la sperimentazione dei Novissimi, finalizzata alla semplice mimesi della nevrosi del singolo e della società al tempo del neocapitalismo, avrebbe rappresentato una poesia «arrendevole» di fronte a tale nevrosi.

L’analisi (o meglio, l’abbozzo di analisi) stilistica che propongo, si pone l’obiettivo di rintracciare nel testo alcuni dei meccanismi di coesione e di organizzazione del senso, a dimostrazione di come Zanzotto eviti uno scatenamento del significante (pur presente e agente nella sua poesia) che si riduca soltanto a una serie di non-sensi o di significati negativi senza alcun legame reciproco.

Data la natura parziale di quest’analisi mi limito a seguire grossomodo una sola direttiva. Mi baso su una teoria in gran parte sorpassata, ma che può essere assai utile per individuare i meccanismi di strutturazione di un messaggio poetico coeso. Nella fattispecie, mi rifaccio al celeberrimo saggio *Linguistica e poetica* di Roman Jakobson, il quale vede a fondamento del discorso poetico il «parallelismo» e l’«equivalenza». Scrive Jakobson:

«Secondo quale criterio linguistico si riconosce empiricamente la funzione poetica? In particolare, qual è l’elemento la cui presenza è indispensabile in ogni opera poetica? Per rispondere a queste domande occorre ricordare i due processi fondamentali di costruzione usati nel comportamento linguistico: la *selezione* e la *combinazione*. [...] La selezione è operata sulla base dell’equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell’antinomia, mentre la

⁵ ZANZOTTO, *Le poesie...*, 1142.

⁶ Lo stesso Zanzotto, in sede critica, non nascose mai la sua ostilità nei confronti della poesia della neoavanguardia. È assai nota la sua tempestiva stroncatura all’antologia *I novissimi*, cfr. A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, «Comunità», XVI (1962), 99, 89-91 (poi anche in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, 24-29 e in ID., *Le poesie...*, 1107-1113).

⁷ Cfr. F. BANDINI, *Zanzotto tra norma e disordine*, «Comunità», XXIII (1969), 158, 78-83; M. CUCCHI, *La beltà presa a coltellate?*, «Studi novecenteschi», III (1974), 8-9, 251-271; G. GIUDICI, *Petrarca scampa all’esplosione*, «L’Espresso», XIX (1973), 27; P.P. PASOLINI, *La beltà (Appunti)*, «Nuovi Argomenti», n.s. (1971), 21, 23-26 (ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, tomo secondo, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2570-2574); G. RABONI, *La difficile attualità di Zanzotto*, «Aut Aut», (1963), 73, 76-78 (poi anche in ID., *Poesia italiana degli anni Settanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, 76-78); S. RAMAT, *Andrea Zanzotto*, «La Nazione», 30 luglio 1968, 3. Per quanto riguarda invece il punto di vista opposto, ovvero alcune riserve o vere e proprie stroncature di Zanzotto da parte di personalità di punta dell’avanguardia, cfr. E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, 177-182; C. VALENTINI, *Andrea esce dal bosco*, «Panorama», XVII (1979), 669, 62-63 (contiene dichiarazioni molto dure di Porta e Sanguineti non solo su *Il galateo in bosco*, ma anche sull’entusiasmo che Gianfranco Contini ha espresso nella prefazione al libro); F. PIEMONTESE, *Lassù qualcuno ha deciso: Zanzotto erede di Montale*, «Paese sera», XXX (4 marzo 1979), 11; R. BARILLI, *Il sorpasso di Andrea Zanzotto*, «Avanti!», LXXXIII (1979), 59, «A[vanti!] Cultura», III; ID., *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981, 32-33; A. PORTA, *Andrea Zanzotto*, in A. Porta-E. Siciliano (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, 36-37.

combinazione, la costruzione della sequenza, si basa sulla contiguità. *La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione*. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza». [...] Si può obiettare che anche il metalinguaggio usa successioni di unità equivalenti quando combina espressioni sinonimiche in una frase equazionale: A = A (*La giumenta è la femmina del cavallo*). La poesia e il metalinguaggio tuttavia sono diametralmente opposti: nel metalinguaggio la successione è usata per costruire un'equazione, mentre in poesia l'equazione serve a costruire la successione.⁸

In breve (e semplificando): pur distanti fra loro, due o più significanti simili o eguali (dal punto di visto fonico – che è quello cui sembra limitarsi Jakobson –, semantico, metrico ecc.) formano un legame dal quale si origina un nuovo significato. L'intreccio di queste catene di equivalenze rende sistematico e coeso il testo poetico e allo stesso tempo ne determina la polisemia, l'ambiguità. A sua volta, il metalinguaggio (nel nostro caso il linguaggio critico metapoetico) dovrà ripercorrere *à rebours* le medesime vie attraverso cui la poesia ha fondato la sua stessa struttura, rendendo quindi conto delle equivalenze che la costituiscono.

Non è forse un caso che due poeti-critici come Fernando Bandini e Giorgio Orelli, scrivendo a proposito dell'oscurità della poesia di Zanzotto, abbiano fatto riferimento proprio a queste pagine di Jakobson. Ma tale riferimento porta i due lettori a tesi opposte. Scrive Bandini:

La Beltà è appunto un testo che si presenta con una prepotente letteralità e rende timido ogni tentativo di parafrasi, cui il critico vorrebbe ricorrere per rendere aperto il messaggio di Zanzotto al possibile lettore di poesia; letteralità resa più intensa dalla ricchezza fonica dei materiali, dalla fitta presenza, per dirla con Jakobson, «di equazioni verbali... promosse al rango di principio costitutivo del testo», dove i fenomeni fonici vogliono veicolare una significazione propria per cui «la somiglianza fonologica è sentita come una parentela semantica». Ma la parafrasi de *La Beltà* è possibile.⁹

Analizzando uno dei quattordici (sedici con *Premessa* e *Postilla*) tasselli che compongono l'*Ipersonetto* nel *Galateo in bosco*, Orelli, invece, scrive:

Né è scritto in cielo che la lirica più sottile di Zanzotto sia concentrata nelle forme «chiuse» dei sonetti, dove anzi le equivalenze agevolano spesso la lettura, mentre nei componimenti «aperti» la linearità del linguaggio è interrotta in modo, se posso dire, meno premeditato, più «paludoso», più consono alle *modalità dell'oscuro*.¹⁰

Personalmente propendo per l'interpretazione di Orelli: è vero che, come sembra intendere Bandini, gli assi delle equivalenze (i paradigmi), intrecciandosi lungo l'asse sintagmatico, generano una molteplicità di piani che dà vita alla polisemia (e quindi all'oscurità) della poesia zanzottiana; ma è anche innegabile che tale polisemia si produce a partire proprio da un'organizzazione di sistemi (come le equivalenze) che sono di natura coesiva, strutturante, armonizzante. Ciononostante, sottopongo in questa sede la lettura di un componimento «aperto», all'inseguimento di un'ipotesi di ricerca che possa sottrarre Zanzotto dalla fama di poeta puramente orfico-oracolare (pertanto impenetrabile).

La poesia da me scelta è tratta dal *Galateo in bosco*, raccolta dove la contemporanea snaturalizzazione del «bosco» del titolo è ampiamente tematizzata e quindi più forte si fa il nesso tra distruzione del paesaggio e crisi del linguaggio poetico tradizionale. Il testo in questione, dal titolo

⁸ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, (trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, 191-192).

⁹ F. BANDINI, *Zanzotto tra norma...*, 79.

¹⁰ G. ORELLI, *Un sonetto di Zanzotto*, «Il piccolo Hans», VI (1979), 23, 70.

Gnessulogo, è stato scelto anche perché emblematico rispetto a quanto si diceva dell'interpretazione della poesia di Zanzotto in chiave anti-neoavanguardistica. Cito per comodità dalla nota alla poesia di Dal Bianco nel Meridiano: «La “gloria” del paesaggio non è praticabile, ovvero non si può ridurre a linguaggio. *Gnessulogo* [ovvero ‘in nessun luogo’] è pertanto anche la condizione della poesia stessa; e poi aggiunge che tuttavia «Il finale è positivo: in questo labirinto reticolare è sempre possibile rovesciare tutto, ritornare sui propri passi, intraprendere altri percorsi. In “Ammessa conversione a U” è presente anche il senso religioso di un “convertirsi” al paesaggio». La poesia stessa è *gnessulogo*, come il paesaggio: è nella sua stessa condizione, è essa stessa il paesaggio, il «luogo» per eccellenza. La poesia, istituto – come il paesaggio – vilipeso e compromesso dalla sciattezza della società neocapitalista, risorge dal trauma e dalla negatività che la minacciano, e di cui al contempo è costituita, per tentare continuamente daccapo nuovi sentieri di costruzione positiva di un senso: tutto il contrario rispetto all'immersione mimetica (e incessantemente metonimico-sintagmatica¹¹) del disordine in cui consiste la poesia della Neoavanguardia.

Ma ora, senza indugi, vediamo alcune possibili forme della *pars construens* nel testo zanzottiano.

trovarsi

La poesia¹² si compone di tre strofe: la prima di sedici versi, la seconda di diciotto e la terza è una coda di tre versi. Il primo criterio di equivalenza che seguirei è quella del punto di inizio del verso nell'impaginazione. Zanzotto, nello scompaginamento della consueta veste tipografica della lirica, si serve di uno strumento prelevato dalla poesia visiva per creare ulteriori legami tra versi e parole. La medesima posizione di inizio nella riga di versi anche molto distanti tra loro, se non significa proprio equivalenza, può significare almeno continuità di discorso: in questo modo Zanzotto costruisce una sintassi su più piani, che solo in apparenza complica ulteriormente il già sfuggente e centrifugo dettato poetico, mentre in realtà facilita una possibile comprensione del testo. In questo modo la prima strofa può essere letta come composta da due blocchi: il primo consiste nei vv. 1-3 («Tra tutta la gloriola / messa a disposizione / del succhiante e succhiellato verde»), che è una minima indicazione spaziale che continuano nel v. 16 («è così che bosco e non-bosco in quieta pazzia tu coltivi»), che costituisce la sola frase principale possibile della strofa), con la complicazione (nulla è semplice in Zanzotto!) del

¹¹ Negli anni Sessanta, sotto l'impulso determinante di Jakobson, si è molto riflettuto sulla distinzione tra asse metonimico-sintagmatico e asse metaforico-paradigmatico e sulla preponderanza di uno dei due nelle diverse forme artistiche e letterarie. In particolare, Roland Barthes ha individuato nel cinema l'arte che, in virtù del suo intrinseco carattere metonimico, più poteva avvicinarsi a una semantica non del senso, ma di quella che Lacan chiamava «significanza», che è piuttosto la sospensione di un senso perentorio in nome di un senso profondo ulteriore alla (de)codificazione simbolica: Barthes lo definirà in seguito «terzo senso» o «senso ottuso». Anche Pasolini, basandosi sull'*auctoritas* di Jakobson e Barthes, individua la forza del cinema proprio nella sua natura metonimica. Tuttavia Pasolini, nella sua polemica con la neoavanguardia, scrive: «C'è una tendenza, insomma, a escludere la metaforicità della lingua in favore della sua metonimicità: ma le figure metonimiche che ne nascono, di tipo sintagmatico, abbracciano brani di “senso” o di realtà, allo stesso modo con cui li abbracciano delle volute insignificanti di gesso. Sono infatti figure metonimiche nate semplicemente dalla perdita, voluta, della metaforicità: sicché si presentano in conclusione senza ombre, senza ambiguità e senza dramma, come dei formulari impersonali o dei testi accademici» (PASOLINI, *Saggi sulla letteratura...*, tomo primo, 1410-1411). Per quanto riguarda la natura metonimica del cinema in Barthes, Jakobson e Pasolini, cfr. R. BARTHES, *La grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, (trad. it. di L. Lonzi, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, 11-23), R. JAKOBSON, *Úpadek filmu?*, «Listy pro umení a kritiku», I (1933), 45-49 (trad. it. di C. Graziadei, *Decadenza del cinema?*, «Cinema e film», I (1967), 2, 163-168) e P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 1307-1308.

¹² Ho riportato la poesia così come essa è stata data alle stampe in ZANZOTTO, *Le poesie...*, 554-555.

precedente v. 9 («ah veri sospiri appena accennati eppur più che completi»), che personalmente interpreto come chiarimento retroattivo del *così* di modo della principale; il secondo blocco è interpretabile come una lunga incidentale (internamente molto frastagliata) che descrive e divaga sopra il «succhiante e succhiellato verde» (la contestualizzazione spaziale in apertura). Così nella seconda stanza la posizione di inizio verso collega inizio e fine di strofa (primo e ultimo verso): legame convalidato anche dalla ripetizione di «è così».

Secondo criterio di equivalenza: ripetizioni esatte o in poliptoto. Abbiamo appena visto la ripetizione di «è così» ad abbracciare la seconda strofa in primo e ultimo verso, ma tale sintagma stabilisce anche un collegamento interstrofico ravvicinato. Dal v. 16 («è così che bosco e non-bosco in quieta pazzia tu coltivi») al v. 17 («Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)»): peraltro in pseudo-anadiplosi (figura notoriamente improntata a chiarezza logica ed espositiva). Poi ci sono altre ripetizioni epanadiploiche (che tematizzano fra l'altro la necessità del soggetto e del «tu» intraprendere costantemente sentieri nuovi oppure già battuti): *gloriola gale stradine* (vv. 2, 5, 6) ritornano enumerati in apertura di terza e ultima strofa (v. 35); «succhiante e succhiellato» (v. 3) riecheggia in «di succhio / e di succhiello» (versi 31-32). E poi ancora: «là e qui» (v. 6) richiamato al v. 24 in «qui e lì, lì e là» (quest'ultimo in posizione strategica, alla fine della prima parte di strofa con solo verbi al presente prima dell'innesco dei verbi al futuro); per non dimenticarsi ovviamente di «gnessulógo», che dal titolo discende nella seconda strofa ai vv. 17, 20, 21 (interessante a livello *strutturale* l'occorrenza al v. 17, in quanto in apertura di seconda strofa, e a livello *destrutturante* quella al v. 20, che vede il lemma «gnessulógo» completamente fuori posto o, come annota lo stesso Zanzotto, «resosi stranamente libero»: ovvero, dico io, l'imprevedibile nel previsto).

Terzo criterio di equivalenza: opposizione e antinomia. Mi aggancio proprio alla parola «gnessulógo», perché è evidente la sua pregnanza semantica all'interno del testo, così come è chiaro che essa partecipa al legame strutturale più importante della poesia, quello che, ancora con insistenza su figure di circolarità, parte da «nessunluogo, gnessulógo» al v. 17 (primo verso di seconda strofa) e, con preciso ribaltamento («conversione a U»), finisce sull'ultima parola (una parola-verso) che è «ovunque»: tematizzazione strutturale, ripeto, della vitalità insita nel paesaggio e nella poesia che permette loro di mutare il trauma e la totale insignificanza da cui sono afflitti in salute e senso (seppur sempre provvisori). Non mi soffermo su tutte le figure antinomiche e ossimoriche presenti nel testo: d'altronde, è noto, Zanzotto è assai prodigo di questo genere di figure, che egli genera tramite tutti gli strumenti a disposizione del suo arsenale retorico (derivazioni grammaticali, omofonie, dittologie antinomiche, *correctiones*, allitterazioni, rime, omoteleuti, ecc.). Considerando l'attenzione di Zanzotto per i più minuti dettagli linguistici, è necessario considerare anche il sistema di equivalenze e di opposizioni a livello più profondo, ovvero quello grammaticale e morfologico. La mia attenzione è stata attirata dal già citato «succhiante e succhiellato verde» del v. 3, dove l'opposizione sta nel tempo verbale: il primo è un participio presente, il secondo un participio passato. Al «verde» sono associate quindi, attraverso i participi, due azioni, la prima svolta e la seconda subita. La dittologia ritorna, si diceva, in forma sostantivale ai vv. 31-32; ma Zanzotto, in un estremo sforzo strutturante, ripropone l'opposizione attivo/passivo (impossibile nei sostantivi) e la sposta sulle due forme verbali all'infinito appena contigue. Per cui in «invito non privo di divine moine / in cui ognuno dovrà / trovarsi / [...] / per *potersi fare*, in ultimo test di succhio e di succhiello, *farsi* yalina caccola, gocciolo di punto-di-vista» si può vedere come, se quel *potersi fare* può ancora significare una passività del soggetto «invitato» dalle «divine moine» del paesaggio, il seguente *farsi* sancisce definitivamente il costituirsi di un soggetto

attivo e lui stesso responsabile della propria trasformazione (il tutto con perfetto, e assai significativo, chiasmo dello schema: da attivo-passivo a passivo-attivo).

Un'ultima annotazione, *en passant*, ma indicativa del virtuosismo zanzottiano, è da farsi sul verbo «sgroppa» del v. 12, in quel contesto indubbiamente usato nel senso di «cavalcare velocemente». Ma questo è il significato del sostantivo *sgroppata*, non del verbo *sgroppare*, che anzi significa principalmente «disfare, sciogliere un groppo, un nodo, un viluppo». Zanzotto implicitamente collega due significati diversi (la «cavalcata», ovvero l'idea di movimento, allo sciogliere nodi) in un unico significante (il verbo «sgroppa»). Collegamento non arbitrario, visto che il tema del paesaggio come un qualcosa di avviluppato che deve essere «sgroppato» è espressa nei versi poco precedenti e successivi («arboscelli vitigni stradine là e qui / affastellate e poi sciorinate» ai vv. 6-7 e «vaghezza ma certo intrecciata / di imbastiture e triangolazioni / di arpeggi e poi amplessi boschivi» ai vv. 13-15): tema a sua volta chiaramente collegato con quello del percorritore di sentieri boschivi (reali o poetici che siano). È necessario inoltre sottolineare che per un dialettologo come Zanzotto la parola *sgroppa* non può non richiamare anche il verbo *ingroppare*, che più o meno equivale all'italiano «sentirsi un nodo alla gola, paralizzarsi per la commozione».

In conclusione, mi permetto solo di augurare che questo modesto intervento e la ricerca preliminare, mirando a mettere in luce le forme e gli stilemi di costruzione di sensi positivi complessi e stratificati nella poesia di Zanzotto, possano in qualche modo essere assunte come premessa (forse imperfetta) a un successivo e auspicabile lavoro di ricerca, sistematico e integrale, sullo stile e le forme della poesia zanzottiana (versante, probabilmente dato il massimalismo quasi incontenibile dell'espressività di Zanzotto, poco battuto) e magari anche sui meccanismi poetici di elusione e costruzione del senso nella poesia italiana dagli anni Sessanta in poi.