

# Punti compatti di un paesaggio genetico: gli asterischi nella poesia di Andrea Zanzotto e Paul Celan

GIULIA PALOSCHI

Università degli studi di Bergamo  
giulia.paloschi@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.577>

## Parole chiave

Asterisco  
Apparition  
Celan  
Zanzotto  
Paesaggio poetico

## Keywords

Asterisk  
Apparition  
Celan  
Zanzotto  
Poetic landscape

## Abstract

Prendendo le mosse dall'*apparition*, concetto su cui T. W. Adorno si sofferma in *Teoria estetica*, e legandolo, pur carsicamente, alla riflessione waterhousiana sul *Genesis-Gelände* e agli scritti di Roland Barthes sull'*haiku* giapponese, il presente contributo intende indagare tanto la dimensione materica quanto la valenza poetico-estetica che l'asterisco assume nei paesaggi poetici di Andrea Zanzotto e Paul Celan. L'obiettivo è dimostrare come, superando la bidimensionalità della propria veste tipografica, tale segno acquisisca la concretezza degli elementi del mondo naturale, prendendo finalmente parte alla morfogenesi di una *Sprachlandschaft* residuale, e nondimeno capace ancora di resistere alle catastrofi della Storia dell'uomo.

The paper intends to investigate the material dimension and the poetic-aesthetic value of the asterisk in the poetic works of Andrea Zanzotto and Paul Celan. Drawing from the Adornoian concept of *apparition* and taking into consideration both Peter Waterhuse's reflection on the *Genesis-Gelände* and Roland Barthes' writings on Japanese *haiku*, the investigation demonstrates how this sign transcends its two-dimensional typographic form. Within this process, it acquires the concreteness of plants and minerals (and of the natural world *tout court*), thus activating a poetics of the fragment that drives the morphogenesis of a *Sprachlandschaft*, which, although fragmentary, still proves capable of resisting the catastrophic human history.

“Das Gedicht und seine kompakten Stellen. Wieders-  
tand – auch – von daher. Von den ‚Kompaktheiten‘ der  
Ausstrahlenders erkennen”<sup>1</sup>

“(ma qual è il vero luogo del nostro stare?)”  
(Zanzotto 2013: 142)

**R**isulta arduo il compito di chi voglia delineare, nelle differenti fasi storico-culturali, l’evoluzione del concetto di paesaggio o una sua definizione esaustiva: frazione e totalità, agente umano e oggetto naturale, percezione estetica e materialità del mondo coesistono dialetticamente in esso, sicché qualcosa, pena lo snaturamento del fenomeno, rimane ancor sempre da dirimere. Termine transdisciplinare, le cui radici etimologiche affondano tanto nella circoscrizione di un territorio quanto nelle vedute pittoriche, il paesaggio cela una *facies* che è innanzitutto linguistica. Come ben evidenzia Franco Farinelli (1991), tale parola designa infatti la cosa e la sua rappresentazione, in un processo di scambi reciproci tra significati e significanti che intride la storia del pensiero occidentale.<sup>2</sup> Il carattere ancipite del lemma rispecchia pertanto la dinamica doppiezza del mondo e trova declinazione nel linguaggio poetico, che dalla stessa apparente contraddittorietà trae il proprio *ubi consistam*.

Ancor più arduo, di conseguenza, ricostruire l’antica consuetudine tra questo e il verso lirico, o la letteratura *tout court*. Sin dalle origini, il letterario ha dialogato con lo spazio esterno trovandovi ispirazione, scenari e motivi presto enumerati all’interno di topiche e quindi gradualmente sclerotizzati.<sup>3</sup> Pur presente dal Rinascimento nel lessico pittorico, soltanto alla fine del XVIII secolo il paesaggio abbandona lo statuto tradizionale di tecnica letteraria e diventa oggetto poetico via via più autosufficiente, assumendo, nel tempo, funzioni diverse – fascinazione dello spazio, immaginazione, *rêverie*, per citarne alcune. È in questa fase storica che Michael Jakob (2005) individua la transizione dalla descrizione letteraria della natura al vero e proprio paesaggio letterario, ovvero un testo da cui emerge la prospettiva inevitabilmente connotata di un singolo nel suo rapportarsi a una porzione di mondo. Almeno a partire da Petrarca, il poema lirico è il luogo d’elezione per esprimere la relazione estetica peculiare che un soggetto intrattiene con lo spazio vissuto, su cui proietta il proprio sguar-

do introspettivo. Ma già discosto dalla rigidità retorica del *topos*, benché riverberando l’emotività del poeta quale sfondo o interlocutore privilegiato, il paesaggio è ancora lontano da una piena indipendenza letteraria. Detto altrimenti: occorre aspettare il XX secolo perché la disamina sulla *Landschafts poesie* (poesia paesaggistica), dai problemi circa la definizione teorica del genere, muova verso la questione più generale della spazializzazione del linguaggio poetico. D’altro canto, è un’idea tutta moderna quella dell’autonomia della materia linguistica, maturata anche a partire dalla consapevolezza che il linguaggio ha una propria fisicità, ossia compone topografie. Facendo fede alla teoresi proposta da Wolfgang Theile (1992), la *Sprachlandschaft* (paesaggio linguistico) si afferma quale tendenza della lirica contemporanea a visualizzare lo spazio testuale a cominciare dalla propria matericità; allorché emerge cioè l’esigenza di condurre una riflessione poetica che prenda le mosse da un “paesaggire”<sup>4</sup> senza sosta della lingua. Il Novecento consolida l’agnizione tra pagina e paesaggio, finanche una loro completa interscambiabilità (Richard 1984); è oltretutto prassi, a partire da quel momento, elevare il secondo a fenomeno poetologico, vale a dire forma attraverso la quale il testo pensa, interpreta se stesso e la propria poiesi (Theile 1992).

Se la poesia avalla l’“arguzia del paesaggio” per misurarsi con la devastazione del reale e insieme interrogare la propria semiosi; se insomma il poema contemporaneo si configura quale ‘paesaggio-di-parole’ e coinvolge nella sua morfogenesi componenti anche apparentemente prive di rilevanza semantica, prescrivendo una lettura di fatto “paysagiste” (ivi: 399), allora nella produzione di Andrea Zanzotto e Paul Celan l’asterisco pare diventare elemento sinottico di tale ambivalenza. Senza voler elaborare una tipologia rigorosa, è comunque possibile dimostrare come in entrambi il grafema acquisti valore metapoe-tico, rilevando il punto in cui convergono il carattere di manifestazione del poema e l’esperienza che il manifestarsi comporta, tanto da sostanziare una poetica del frammento che richiama l’*apparition* adorniana; frattanto, sintetizzi sulla pagina il processo concreto di collezione dei frantumi, diventando figura dialettica in cui assenso e diniego si avvicendano, in un cercarsi che è fuggevole accoglimento dell’Altro– sia esso umano, vegetale, sidereo o geologico.

Forte della presenza indiziale/indicale dell’as-

terisco, non da ultimo il contributo propone di individuare le zone generative da cui il verso promana, evidenziando come i due poeti talvolta condividano taluni di questi *loci*: chissà poi che non siano andati perduti, e in posto loro figuri una stella.<sup>5</sup> Tra questi *Genesis-Gelände*<sup>6</sup> – per attingere qui alla definizione che Waterhouse (2021) dà della *Sprachlandschaft* dei due poeti<sup>7</sup> – origina un tessuto connettivo, eccedente la scrittura letteraria e già proteso alla complessità dei fenomeni naturali, dalle cui maglie emergono quei “punti compatti” di adiacenza che sfumano nell’attimo del mutuo contatto. Sarà nostro obiettivo cercare di ricostruirne alcuni, e con essi la fisionomia di paesaggi poetici che pur deturpati resistono alla Storia.

#### Economicità testuale e *apparition* adorniana

In *Economy of the Unlost* (1999), Anne Carson evidenzia il ruolo che l’asterisco acquisisce in *Engführung*, poema celaniano posto in chiusura di *Sprachgitter* (*Grata di parole*, 1959). Stando alla poeta canadese, si tratterebbe di un “perfectly economical sign”, impiegato in sostituzione di qualcosa che non può essere detto, tassello di una direzione frammentaria seppur ancora orientata al cielo; un segno che trascina dietro di sé il proprio suono e, piano, si dissolve sulla pagina. Nell’asterisco scintilla infatti il tempo individuale di una luce che potrebbe già essersi spenta, così come quello di un poema che potrebbe essere stato nottetempo cancellato: è nel residuo grafico, nondimeno, che tale temporalità permane (1999: 119). Questo è quanto sostiene anche Laurie Maguire, nella sua “rhetoric of the page”, laddove emerge in modo ancor più netto la natura bifronte dell’asterisco: posto a indicare un’assenza testuale, nel libro moderno esso si dà giustappunto quale rappresentazione apofatica di ciò che manca (2020: 191).

Qual sia la prospettiva che si intende abbracciare, in entrambe pare echeggiare chiaramente la teoria dell’*apparition*, esposta da T.W. Adorno nella sua ultima opera incompiuta (2020). Nel concetto di *apparition*<sup>8</sup> sedimentano storicamente vari livelli semantici afferenti al concetto di epifania, al teologema dell’apparizione, alla gravidanza dell’immaginazione nell’opera d’arte e all’arte quale *écriture* (Eusterschülte 2017): nel pensiero adorniano, questa conglomerazione di significati assume inoltre connotazione dialettica, indicando il palesarsi dell’opera

d’arte quanto l’esperienza estetica ad essa legata. Le opere d’arte si sostanziano, come i corpi celesti, nella loro materialità e insieme nel loro essere transeunte, “Diventano eloquenti in forza dell’innesco di cosa e manifestazione. Sono cose in cui l’importante è manifestarsi” (Adorno 2020: 108–109). Siffatta logica ha a che fare con la temporalità estetica proprio perché l’opera d’arte è l’insieme di momenti e materiali connessi in una simultaneità che nell’attimo riluce e viene meno. I frammenti si dispongono attorno a diversi centri di tensione che permettono lo scaturire di un dire: la manifestazione, che è processo mentale istantaneo, e la resistenza materica che l’opera oppone al proprio scancellarsi collidono, in un ‘crepitare’ che rende la stessa opera eloquente.

In modalità consimili, nell’asterisco sembra innerarsi parte dell’eloquenza del poema celaniano, per sua natura vocato alla esposizione.<sup>9</sup> Se da un lato esso contrassegna, sul piano tipografico, quella “-ständlichkeit” (oggettività) propria del *ductus* poetico (Celan 2020: 86), dall’altro esprime e fissa visivamente l’esperienza dell’*apparition*; permette invero di illuminare una lacuna, non più oscura ma bianca come lo spazio tra le parole. Attraverso l’asterisco i pochi raggi rimanenti si intrecciano e il poema diventa cocchio raccolto e insieme permeato da essi. A dimostrazione di ciò, in un passaggio altamente significativo di *Engführung* è dal grafema che pare emergere la parola ‘Stern’:

Also  
stehen noch Tempel. Ein  
Stern  
hat wohl noch Licht.  
Nichts,  
nichts ist verloren<sup>10</sup>

L’astro che resiste qui è l’incavo che Celan ripete tra una parte e l’altra del testo, ben nove volte, e con la quale il componimento si apre: quella che dà l’attacco alle voci in controcanto e insieme marca la divisione tra le sezioni, conferendo al poema “the rhythm of its own caesuras” (Fioretos 1994: 328); una scansione non solo sonora, ma anche tattile e viscerale (Stirner 2023: 39) – in definitiva: paesaggistica. Nella strofe che precede e in quella che segue i versi sopra riportati appare l’Osanna balbettato: “Chöre, damals, die / Psalmen. Ho, ho- / sianna”.<sup>11</sup> La vocale iniziale si svincola dal resto della parola per diventare

bocca aperta che lancia un grido, ma anche bacino che accoglie, con attenzione, l'eco dei cori ebraici e li ricongiunge con le schegge celesti e con le mura dei templi. L'inaratura delle labbra diventa quindi il luogo-raccolta di canti di salvezza e flebili luci, così come dei diversi significati che assume qui l'asterisco: nella nomenclatura scientifica, "asteriscus" indica difatti un genere di piante composite tubuliflore, i cui fiori sono racchiusi da squame coriacee che si schiudono a contatto con l'umidità, tanto che, "secondo qualche botanico, l'*Asteriscus pygmaeus* [...] della Palestina sarebbe la vera rosa di Gerico".<sup>12</sup> L'ultimo coro, in apertura alla nona sezione, parla infine di "Grundwasserspuren".<sup>13</sup> Le correnti d'acqua freatica non trasportano solamente i detriti, ma sembrano ora attraversate dalle scaglie luminose del popolo ebraico, che in esse compongono un'inedita – ed effimera – fioritura: poiché proprio dell'opera d'arte è lasciare emergere ciò che è assente nell'apparizione, senza per questo ancorarlo in modo definitivo o attribuirgli un significato univoco, il poema rientra in quelle figure dell'essente capaci di restituire ciò che manca. Nella stella – corpo celeste, pianta o asterisco – i frammenti residuali permettono quindi di manifestarsi dell'Altro, di quell'interlocutore cui anche Celan fa incessantemente appello nella sua scrittura: "Gli elementi di tale altro sono raccolti nella realtà, ma, spostati di poco, sono dovuti entrare in una nuova costellazione per trovare la loro giusta collocazione. [...] La realtà delle opere d'arte depone a favore della possibilità del possibile" (Adorno 2020: 177-178). *Engführung* compie concretamente lo spostamento verso la vita offesa attraverso un linguaggio sempre più cinereo, attualizzando una "nuova costellazione" del particolare. La "possibilità del possibile" di cui scrive Adorno è allora quello stesso tentativo celaniano di "delimitare il campo del possibile e del dato" (2012: 37-38) che la lingua della poesia, terreno infitto di segni, alacramente persegue.

### L'asterisco e la stella. Per una ricomposizione dei frammenti

Il motivo della stella emerge spesso anche nell'opera poetica di Andrea Zanzotto. In (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*) (1999: 563-564), poema incluso in *Il Galateo in Bosco* (1978), essa si presenta sotto forma di lessema e poi

di elemento grafico disegnato dalla mano dello stesso Zanzotto. Dal componimento aggalla, netta, una poetica del frammento: il soggetto poetico si aggira freneticamente per i sentieri, per "l'irricirti in divieti/ avvitamanti" della boscaglia, attraverso "grumi di latitanza" che compongono "miniaturizzate foreste di incognite". Le "scheggine, stuzzicadenti" sono in perdita rispetto alla *ratio* fagocitante del bosco, sempre più indifferenziate in un enorme apparato digerente che è al contempo mensa, dove hanno luogo bizzarre "feste intestinali". L'autore inserisce quella che sembra l'ibridazione perfetta tra una carta tematica e un pannello della segnaletica stradale: le indicazioni verbali sono accompagnate da disegni stilizzati di cartelli, di una cometa e di alcune linee spezzate – gli ossari della Grande Guerra –, sovrapposti alla faglia Periadriatica.

Per quanto distante dal testo di Celan, anche in questo poema emerge un astro, la cui coda è innestata su una stella di David; anzi, sono di più, sono "disperse date di comete e lune". Si tratta di segni inscritti nel testo, come una costellazione irrecuperabile di eventi attorno alla quale, tuttavia, i versi si agglomerano: "in the materiality of the poem, one finds the traces of this nothing as something irreducibly written, neither audible nor transcribable, yet curiously, singularly, translatable", scrive Fioretos (1994: 329) a proposito di Celan. Zanzotto pare custodire il medesimo corpo dalla fisionomia ebraica, che abita le profondità e purulento, mentre sprofonda nella spaccatura della crosta terrestre, prova a riemergere secondando filoni di acqua nascosti. Non a caso i passi del poeta sono "distratti raddomantici": la poesia cerca sempre un dono d'idratazione, delle falde sotterranee cui poter attingere e da poter tradurre, portare oltre. Tra il cielo, in cui i frammenti di stelle e di date ricompongono costellazioni fulminee, e la scia della cometa affiora l'indiscriminata stratificazione del presente, un paesaggio lacerato dalla Storia e pur quasi scanalato dall'ambiguità di "Passare alla morsura.": l'ultimo verso va inteso come un invito a partecipare al banchetto, oppure è il consiglio a chi, provvisto di acido e lastre metalliche, cerca di incidere la superficie di una *Sprachlandschaft* che va riscritta a partire dal residuo, proprio come il "Gras, auseinandergeschrieben"<sup>14</sup> di *Engführung*.

Il poema appena seguente – *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.* (1999: 565-566) – prende



multaneità acquosa di latenza e apparenza, laddove anabasi e catabasi sono parimenti implicate.

Trascinando dietro di sé i detriti della brughiera, in (*INDIZI DI GUERRE CIVILI*), Zanzotto fa qualcosa di simile poiché li unisce con filamenti linguistici e vocali e grafici, aprendo all'astro un tracciato solcato dall'aratro:

E nel chimico buio sto pensando volgere  
 l'abile vomero indirizzare il talento della ruota  
 La brughiera risponde ahi no ahi sì per mille vie  
 [remota  
 È troppo — avanzare — impossibile — nulla —  
 [regredire  
 [...]  
 (1999: 580)

In un verso che ricorda il fraseggio musicale, gli archi incisi collegano le parole di un discorso antitetico: procedere tra le sterpaglie non è possibile, eppure, la duplice negazione esprime un valore positivo, quasi che l'inciampo imploda. Il piede costituisce il metro del verso: la prosodia stilla dall'avvicinarsi di abbassamenti ed elevazioni vocali proprio come, nell'andatura, mentre un arto si alza, l'altro tocca terra. Benché il linguaggio verbale a volte sia insufficiente, la traccia specchiata in quel che sembra un incedere mostra che si può andare avanti, perché le legature nel poema "non sono che allusioni a nuove forme di interpunzione, introdotte come fattori 'musicali' in un testo sentito, proprio nella sua visualità, come spartito, appunto, musicale" (ivi: 1325). Nondimeno, i solchi del vomere – tanto cari a Mandel'stam e dunque anche a Celan – hanno il ruolo dell'asterisco in *Engführung*, ossia esprimono matericamente l'inattuabilità di una percorrenza e quindi la nominano, con tutte le sue possibilità, articolando lo spazio bianco che divide gli "ahi no ahi sì" della landa.

### Topinambur, stelle marine e vitalbe: Sprachlandschaft allo stato nascente

È però solo in *Meteo* (1996) che Zanzotto inizia a fare un uso massiccio dell'asterisco, ampliando la gamma dei significati ad esso attribuibili. A detta del poeta, si tratta di una raccolta composta da "incerti frammenti", risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporaneo a *Idioma* (1986), comunque organiz-

zati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse 'meteorologica'" (ivi: 861). Come sostiene nella nota alla raccolta Stefano Dal Bianco, "la costellazione semantica cui il titolo rimanda fa capo al greco *tá metéora*: 'le cose che stanno in alto'" (ivi: 1667), in cielo: tali "incerti frammenti" debbono trovare collocazione in una nuova costellazione di senso, pena un destino da meri espletivi all'interno della catena sintagmatica che è poi la *plaque*.

Ebbene, questa meteorologia si realizza a partire da testi che hanno la forma spezzata dello pseudo-*haiku* e si accorpano in cicli modulati da asterischi (Russo Previtali 2018: 87–88). In *Cento haiku*, prefazione all'omonimo volume antologico curato da Irene Iannocci nel 1984, Zanzotto dà di questi una limpida definizione:

Sono spiragli da cui filtra qualcosa di accecante e insieme di carezzevole, sono cuspidi elastiche di qualcosa che deve restare sommerso, per noi (e forse per tutti), ma che pure sentiamo necessariamente nostro. E allora per capire ripieghiamo – almeno – su un "principio di essenzialità", sul tema del risparmio verbale che crea alte tensioni aggregatrici, o addirittura sul "fascino del frammento" [...] (1991: 350).

Ecco dunque affiorare nuovamente il tema dell'economicità testuale. Gli *haiku* giapponesi sono barlumi accecanti ma suadenti, brecce da cui emerge "un evento breve che trova tutt'a un tratto la sua forma esatta" (Barthes 1984: 88) e sostanziano, perciò, le poetiche-lampo zanzottiane: "bagliori di 'immagini' esse stesse, immagini che virano in teoria, e viceversa. [...] minime-massime autogiustificazioni o 'rivelazioni'" (1999: 1311). Il "risparmio verbale" genera un campo di forze aggreganti tale da far saltare, nel cortocircuito dell'*apparition* adorniana, l'unità apparente del testo, ora reperibile in schegge. Beninteso, la concisione conferisce a queste forme un valore di residualità attiva che resiste,<sup>16</sup> pur entro la crisi, e calca la disseminazione detritica di un 'adesso' ormai privo di centro. Lo *haiku* è il ripristino di un bio-ritmo prebabelico, in cui arsi e tesi – quand'anche possibili – restano sospese in una pioggia prosodica di intuizioni e barlumi, variazioni imprevedibili secondo una combinatoria che sfugge.

Se da un lato questa innovazione formale ripro-

duce la frantumazione del presente, la sua parzialità di maceria, dall'altro inaugura una moltiplicazione potenzialmente illimitata del testo. I soffioni di *Lanugini (I-II)* (ivi: 823-824) sono, "globi di pappi", "concezioni d'infinito", "globi incerti", "estreme matesi", "globi di inconcludenti ricami": gli innumeri peli dei pappi costituiscono, nella loro natura composita, serie linguistiche aperte, "armoniche, colme grammatiche" dalla cui ricomposizione plasmare la lingua della poesia.

Oltre a ciò, nel frenetico moltiplicarsi dei topinambur il tempo pare arrestarsi e dunque disperdersi: ne è prova il fatto che qui Zanzotto ricorre spesso a frasi nominali, dove il verbo figura per lo più al modo infinito, in una sorta di attimo sospeso che come gli steli si allunga e tutto permea. In *TOPINAMBÛR* (ivi: 846-850), i fiori sono "memorizzazioni fallite / che scendono a picco / nel mai-stato" e "abbandonati in incontri / precari o in infinite assemblee / ma sempre un po' distratti dall'infinito": la loro temporalità è quella della senescenza e della perdita di memoria, che concede di quando in quando fulminee e precarie connessioni ma poi sfuma in "mille digressivi discorsi". Alla dilatazione temporale si accompagna inoltre l'allusione alla vastità astronomica: in *ALTRI TOPINAMBÛR* (ivi: 851-852) le inflorescenze diventano "una scintillazione che pare casalinga / ed invece è stellare". I "gemellaggi infiniti" delle piante sono quel gioco capillare di significanti che instaura un campo di senso tanto espanso da essere al contempo familiare ed estraneo, fin quasi sconcertante: l'inconchigliamento delle piante, la loro crescita autistica, apre inaspettatamente a "conversioni / mai udite del giallo / in gelb jaune amarillo". Il micropaesaggio casalingo della lingua diventa presto un cosmo in fermento, sì che la scintillazione proviene dai più lontani meandri stellari e i topinambur ne sono prosecuzione terrestre.

Se gli asterischi rimandano il lettore a una dimensione circonvolvente, siderale quanto botanica, che constringe specola e Via Lattea, è perché sono il luogo in cui avviene la precipitazione astrale e in cui deposita il sedimento; a livello visivo, ricostruiscono ciò che Zanzotto chiama "lo scatto della Gestalt, in cui tutto si assesta e viene completato, integrato in un'impensata unità" (ivi: 1312). Tale passaggio produce un bagliore accecante e insieme interrompe i legami ordinari della materia e della lingua, che restano reperibili in schegge, pietrisco e foglie, in una fillotassi come nuclearizzata. I topinambur sono corpi

celesti quanto l'asterisco che li rinsalda uno a fianco all'altro, in un cielo che ricorda quello della prima strofe di *Wir sehen dich*, poema celiano raccolto in *Von Schwelle zu Schwelle (Di soglia in soglia, 1955)*:

Wir sehen dich, Himmel, wir sehen dich.  
Pocke um Pocke  
treibst du hervor,  
Pustel um Pustel.  
So mehrst du die Ewigkeit<sup>17</sup>

Piaghe luminose, tessuto cutaneo al di sotto del quale ribolle materiale giallognolo. In botanica, tale anomalia cela in sé il debordare del micelio fungino sui tessuti della pianta: le pustole presagiscono sempre un germogliare, seppure marcescente. Così anche in Celan, ove tali lesioni sono avvisaglia dei movimenti morfogenetici insiti nel dire poetico e comportano l'accrescimento singolare di un *textus* libero da margini.

Nella traduzione, Bevilacqua decide di rendere 'Pustel' con 'papula', che ha varie accezioni. In medicina, indica una lesione cutanea costituita da una piccola massa in rilievo, mentre in zoologia è "negli echinodermi asteroidei, ciascuna delle estroflessioni retrattili della cavità celomatica, preposte alla funzione respiratoria, che sporgono tra le piastre dello scheletro"<sup>18</sup>. Avvicinato probabilmente dal basso e da una voce plurale, il cielo è certo tappezzato di pustole; eppure, a rinforzo cicatriziale, le branchiole estroflesse delle stelle marine si aprono e si chiudono, filtrano acqua salsa e vi medicano le ferite, in un profondo respiro. L'alterazione della pelle, al di sotto della quale ribolle essudato, ricorda il processo di produzione della crosta terrestre; dietro lo sfondo del cielo – o sotto il fondale oceanico – sembra pulsare quello stesso magma, che a volte fora la carta e coagula. Siano gli astri corpi celesti, organismi vegetali, creature marine o macchie d'inchiostro non fa molta differenza, giacché essi diventano quello stesso tessuto connettivo in cui cellule guaste trovano rinnovata organicità. In tal guisa la "nuova costellazione" di cui parla Adorno può essere ripristinata, serbandola la singolarità del poema e insieme trascendendola: la luce crostale è in grado di rinsaldare il cielo/mare celiano ai "solicini" di Zanzotto, a quelle "cose del tempo / quando il Montello era un frondoso mare..." (ivi: 558).

Con tutto ciò, usi ignora diversi dell'asterisco possono essere individuati all'interno della raccolta: in *Non si sa quanto verde* e in *E ti protendi come silenzio*, per esempio, esso dà l'abbrivo al testo, catalizzando l'attenzione del lettore vuoi per la misura eccessiva del carattere, vuoi per la giacitura esposta. Nel primo poema, il segno sembra indicare il punto esatto di convergenza tra il verde infinito e la pioggia infinita, il qui su cui cade l'accento due volte:

\*

I

Non si sa quanto verde  
sia sepolto sotto questo verde  
né quanta pioggia sotto questa pioggia  
molti sono gli infiniti  
che qui convergono  
che di qui s'allontanano  
dimentichi, intontiti  
[...] (ivi: 825)

L'asterisco è l'ente fondamentale e minimo attraverso il quale i due mondi si sfiorano e sovrappongono, per poi abbandonarsi fuggacemente, quasi immemori del contatto. In quell'unico luogo, che è para-linguistico,

Forse non-si-sa per un  
sordo movimento di luce si  
distilla in un suono effimero, e sa  
Forse si lascia sfiorare, si sporge,  
congiunge  
membra a membra, ritorce  
(ibidem)

Un raggio luminoso si fa suono volatile e in quell'attimo il "non si sa" posto al principio vede emergere un ponte tra le parole: "non-si-sa", stretto ora dai trattini, finalmente "sa", gli opposti collimano come membra simmetriche di un medesimo corpo, intrecciati nell'"ein Faden, / an dem er herabwill, der Stern" celaniano. L'asterisco è la spola dove gli infiniti si torcono incessantemente ora in un senso, ora in senso opposto.

In *E ti protendi come silenzio*, invece, Zanzotto celebra una casa diroccata invasa dagli arbusti dei noccioli selvatici, "che si affacciano come per una esibizione di esistenza" (ivi: 1676). Vi si rivolge così:

\*

[...]

SEI SPECOLA

traluci dall'alto una vendita al minuto  
di sole e ombre di punto  
in nonpunto, fruscio, dissoluzione  
di meridiane stelle!  
di miriadi, a mazzi, di nocciole!  
(ivi: 838)

Di nuovo l'accostamento di elementi discordi, quale sole/ombre o punto/nonpunto, produce sulla pagina un segno dialettico, l'asterisco, che trascina dietro di sé il proprio suono e poi scompare – nei termini usati da Carson. Tale suono è qui "fruscio, dissoluzione" di astri al mezzogiorno, perpendicolari alla testa del poeta, come quello posto alla sommità del testo. Stelle e nocciole sono i frammenti di una realtà a frattale che si assembla e disarticola producendo brusii; che trova subito montaggio nella figura posta in esergo, isomorfa ma come stratificata, di diversa scala e forse anche registro di tempo.

Infine, in *Sedi e siti* (ivi: 853-854) uno degli ultimi testi di cui si compone *Meteo*, l'asterisco viene triplicato e posto a intermezzo delle sette sezioni, assumendo i tratti di operatore matematico preposto alla moltiplicazione in un discorso che ha attinenza con la vitalba – rampicante boschiva che soffoca la vegetazione arborescente e la cui morte apparente premonisce l'arrivo della primavera (Borghesi 2016; Catulini 2021). Quantunque il tentativo del poeta di fare economia risulti evidente nella ridondanza di 'lesinare' e di termini legati al campo semantico del brillucchio, il simbolo viene paradossalmente incrementato: l'asterisco esemplifica altresì "il superfluo e accanito raccogliersi-in-luogo" delle piante, la loro strenua volontà di costituirsi a paesaggio; nonché il confine sfumato, la "recinzione vaga del superfluo" che compendia e insieme eccede il "campo del possibile" di cui parla Celan.

D'altronde, il testo pare riprodurre tanto il proliferare delle "infestanti vegetazioni post-naturali" – così come definite da Cortellessa (2021: 278) – quanto il procedere ostacolato dell'uomo, attraverso giustapposizioni con variazione e iterazioni più o meno contigue che conformano i getti in glomi striscianti, impedendo una vera avanzamento del discorso. Il

“grigiore-vitalbe” ammorba con “incontenibili soprusi di / guizzi e vertigini, pensieri vizzi / ma pur sempre, anche nella morte primaticci” i campi, già per altro in sfacelo a causa della speculazione edilizia. L’aggettivo ‘primaticci’<sup>19</sup> è qui di primario interesse: i ragionamenti che compongono la materia grigia delle vitalbe sono fiacchi, sebbene precoci; pur quasi appassiti, presentano “punteggiature areolate grosse e rotonde”, attraverso le quali circola la linfa. I fusti delle vitalbe si allargano testualmente grazie a una proliferazione che riguarda la scrittura tutta, e dunque anche i segni grafici, apparentemente irrilevanti.

Nondimeno, gli asterischi non conformano unicamente il dotto linfatico che consente l’espansione calcolatrice della vitalba – quanto del testo. Essi sono, nella loro veste grafica, traccia priva di differenziazione: radialmente simmetrici, sembrano esaudire il veto celaniano “Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja”. La struttura<sup>20</sup> mostra che il componimento trova nel proprio centro lo specchio concavo donde le vitalbe – e gli asterischi – promanano, nell’“arsa farsa / di fantascienza” di una realtà senza confini, di “prati oltre i prati” all’infinito riproposti e pure privi di un “nucleo primario di irradiazione” (Barthes 1984: 88). La triplice stellina compone l’ossatura riflessa di un paesaggio resiliente in cui liane orticanti si intrecciano, “mai stanche di soffrire, strarsi, di giocarsi / l’ultimo filo”; è invero una linea di fuga di “conduttori con pareti sottili”, cellule biancastre dal “lume piuttosto grande”, trachee in cui la testimonianza dell’“incoercibile desiderio di lodare la realtà” (Zanzotto 1999: 1206) seguita a traspirare – e a trasparire.

Quand’anche non si fosse infine persuasi che il concetto di paesaggio, riluttante a pretese definitive, è sempre allo stato nascente (Simmel 2006), resta però l’evidenza che la lingua della poesia possa, in ogni sua singolare configurazione, “minuscola stella”, farsi di volta in volta patria del poeta,<sup>21</sup> “vero luogo” dell’abitare umano. L’asterisco, va da sé, non solo getta luce sul funzionamento del testo, prendendo parte a territori letterari sin da principio intesi in senso poetologico; tantomeno sfinisce nella cogenza materica del *layout*, di trame vegetali, tracce o strie meteoriche. Esso facilita altresì lo sconfinamento del poema verso ciò che lo attornia, come in filologia nella nota a margine: la Storia passata presente e futura, altre geografie e altri versi. Ciò che conta è quindi il

suo cooperare alla genesi di “quel cerchio di luci, ombre, vaghe figure che continua a inanellarci col suo tessersi, smagliarsi, ricomporsi” (Zanzotto 2013: 47), che noi percepiamo come paesaggio e che trova nel residuo la propria cifra (r)esistenziale.

## Note

<sup>1</sup> “La poesia e i suoi punti compatti. Resistenza – anche – da lì. Dalle compattezze riconoscere quanto irradia” (Celan 2020: 160-161).

<sup>2</sup> In “L’arguzia del paesaggio”, Farinelli compie un parallelismo tra il paesaggio, strumento rivoluzionario nelle mani di Alexander von Humboldt, e il motto di spirito freudiano: il paragone sarebbe possibile in virtù della polisemia del termine.

<sup>3</sup> Le descrizioni della natura nella letteratura europea tardoantica e medievale sono infatti ornamentali, mai trascendenti la dimensione linguistica e prive di referenza, poiché non tanto interessate a restituire la realtà, ma a costruire paesaggi ideali. Cfr. Curtius (2010: 207-226).

<sup>4</sup> L’infinito deriva dal participio inserito nel verso “Ho paesaggio molto”, che figura nel diciottesimo e ultimo pannello delle zanzottiane *Profezie o memorie o giornali murari*, in *La Beltà* (1968). Il verbo denominale volge a favore della componente dinamica, mai chiusa in calco, di ciò che indichiamo come ‘paesaggio’: “[...] paesaggio mette a fuoco la presenza umana e le lacerazioni della storia, è come dire io ho usato il “paesaggio” come schermo più di una volta ma il “paesaggio” è invece un deposito di tracce e non può essere schermo, perché è lesa anch’esso, è macchiato di sangue” (Paolini 1999: 106).

<sup>5</sup> Già nel VII secolo d.C., Isidoro di Siviglia informava il lettore che “l’asterisco, si pone laddove si sia verificata un’omissione in modo che attraverso tale segno sia messo in luce ciò che evidentemente manca: in greco, infatti, stella si dice ἀστὴρ, donde il nome dell’asterisco” (2014: 162).

<sup>6</sup> La definizione di ‘territorio di genesi’ può essere intesa come corollario e declinazione particolare del concetto di *Sprachlandschaft*. Waterhouse sostiene che la poesia è in grado di costituire tale terreno, alla cui creazione concorrono anche materiali minimi: la ripetizione di parole o sillabe, per quel che concerne la scrittura celaniana; elementi linguistici (anche sincategorematici), storico-culturali, (an) organici, astrologici quanto meristemati, nell’opera zanzottiana.

<sup>7</sup> Sebbene non esista, al momento, un lavoro monografico esaustivo dedicato ai rapporti tra Andrea Zanzotto e Paul Celan – o dell’influenza che quest’ultimo esercitò sul lavoro zanzottiano – diversi sono i contributi che hanno al centro un dialogo tra i due autori. Prime tra tutte le pagine che lo stesso poeta veneto dedica al collega bucovino (Zanzotto 1999: 1333-1337); si veda inoltre Natale (2020) insieme al saggio sopracitato di Waterhouse (2021). Utili anche i riferimenti a Celan inclusi in Cortellesa (2021), così come quelli al lavoro di Zanzotto in Miglio (2022).

<sup>8</sup> Il concetto è derivato dall’*apparitio*, termine latino che indica un fenomeno o evento percettivo la cui manifestazione comporta un fulmineo ritrarsi, come il baluginio di una cometa. Nell’antichità questo mostrarsi è premonitore e aspetta di essere correttamente interpretato.

<sup>9</sup> È Adorno stesso, nel saggio intitolato *Interpunzione*, a definire le posture “segni della esposizione”, preposti a servire “geroglicamente il rapporto che avviene all’interno della lingua, sulla loro stessa scia” (1979: 101). Una tale definizione sposa perfettamente il celebre aforisma celaniano “La poésie ne s’impose plus, elle s’expose [La poesia non s’imponne più, si espone]” (2020: 172-173).

<sup>10</sup> “Dunque ancora / vi sono dei templi. Una / stella, certo, / ha luce ancora. / Nulla, / nulla è perduto” (Celan 1998: 341-342).

<sup>11</sup> “cori, in quel tempo, i / salmi. O, o- /sanna.” (Celan 1998: 342-343).

<sup>12</sup> In Enciclopedia italiana Treccani, *ad v.* ‘asteriscus’: [https://www.treccani.it/enciclopedia/asteriscus\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/asteriscus_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato l’ultima volta il 28 febbraio 2025).

<sup>13</sup> “(- - taggrau, / der / Grundwasserspuren -) [(- - grigio come il giorno, / delle / tracce d’acqua freatica - )]” (Celan 1998: 344-345. Traduzione modificata rispetto all’originale).

<sup>14</sup> Il riferimento è alle prime due strofe del poema: “Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur: // Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß, / mit den Schatten der Halme: / Lies nicht mehr - schau! / Schau nicht mehr - geh! [Trasferito nella / landa / dalla traccia inconfondibile: // Erba, divisa da scritte. Le pietre, bianche, / con le ombre degli steli: / Non leggere più - guarda! / Non guardare più - va!]” (Celan 1998: 332-333).

<sup>15</sup> “Parla - ma non dividere / il sì dal no. / Da’ anche senso al tuo pensiero: / dagli ombra. [...] // Sali. A tasto innalzati. / Più sottile divieni, quasi altro, più fine! / Più fine: un filo lungo il quale / vuole scendere, la stella: / per giù nuotare, giù, dove essa / si vede brillare: nel mareggiare / di errabonde parole” (Celan 1998: 230-231).

<sup>16</sup> Anche in termini sonori: “L’esattezza dello haiku [...] ha evidentemente qualcosa di musicale (musica di significati, non necessariamente di suoni): lo haiku ha la purezza, la sfericità e il vuoto stesso d’una nota musicale” (Barthes 1984: 88).

<sup>17</sup> “Ti vediamo, o cielo, ti vediamo. / Pustola dopo pustola / Tu fai germogliare, / papula dopo papula. / Così accresci l’eternità” (Celan 1998: 225-226).

<sup>18</sup> Vocabolario Treccani online, *ad v.* ‘papula’: <https://www.treccani.it/vocabolario/papula> (consultato l’ultima volta il 28 febbraio 2025).

<sup>19</sup> Esso indica, di norma, frutta, ortaggi e fiori maturati o sbocciati anzitempo; determina, inoltre, il legno primaverile, quello che “si sviluppa all’inizio della stagione favorevole e, a seconda del clima, può formarsi fino nell’estate avanzata [...] caratterizzato da elementi conduttori con pareti sottili, lume piuttosto grande e punteggiature areolate grosse e rotonde”, in Vocabolario Treccani online, *ad v.* ‘primaticcio’: <https://www.treccani.it/vocabolario/primaticcio> (consultato l’ultima volta il 28 febbraio 2025).

<sup>20</sup> Tre sezioni iniziali, la cui lunghezza aumenta di multiplo in multiplo (tre, sei, nove versi), si specchiano nella settima porzione del testo, dopo la quale tre strofe si susseguono in ampiezza decrescente per lo stesso numero complessivo di versi: diciotto.

<sup>21</sup> Celan lo scrive in termini perspicui: “Die Heimat des Dichters ist sein Gedicht, sie wechselt von einem Gedicht zum andern. Die Entfernungen sind die alten, ewigen: unendlich wie der Weltenraum, in dem jedes Gedicht sich zu behaupten sucht als – winziges – Gestirn [La patria del poeta è la sua poesia, che cambia da una poesia all’altra. Le distanze sono quelle antiche, eterne: infinite come l’universo in cui ogni poesia cerca di affermarsi quale – minuscola – stella]” (2020: 44-45).

## Bibliografia

- ADORNO T. W. (1979), *Note per La Letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1984), *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino.
- BORGHESI A. (2016), "Fiori di faglia. Meteo di Andrea Zanzotto", in *Strumenti critici* (1), pp. 83-100.
- CARSON A. (1999), *Economy of the Unlost: Reading Simonides of Keos with Paul Celan*, Princeton University Press, Princeton.
- CATULINI D. (2021), *L'infinito proliferare dell'essere: poesia e immaginario in Andrea Zanzotto*, Carocci editore, Roma.
- CELAN P. (1998), *Poesie*, trad. it. Bevilacqua G., Mondadori, Milano.
- ID. (2012), *La verità della poesia: 'il meridiano' e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Microliti: aforismi, abbozzi narrativi e frammenti di poetica*, trad. it. Borso D., Mondadori, Milano.
- CORTELLESA A. (2021), *Andrea Zanzotto: il canto nella terra*, Laterza, Bari.
- CURTIUS E. R. (2010), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Antonelli R., trad. it. A. Luzzatto e M. Candela, La Nuova Italia editrice, Scandicci.
- EUSTERSCHÜLTE A. (2017), "Apparitiones. Apparenza e manifestazione dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno", in *La Cultura* (1), pp. 119-146.
- FARINELLI F. (1991), "L'arguzia del paesaggio", in *Casabella* (575-576), pp. 201-210.
- FIORETOS A. (1994), "Nothing: History and Materiality in Celan", in ID. (a cura di), *Word Traces: Readings of Paul Celan*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 295-341.
- ISIDORO DI SIVIGLIA (2014), *Etimologie o Origini*, a cura di A.V. Canale, UTET, Novara.
- JAKOB M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, L. S. Olschki, Firenze.
- MAGUIRE L. E. (2020), *The Rhetoric of the Page*, Oxford University Press, Oxford.
- PAOLINI M. (1999), "Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni", in ID., *Bestiario Veneto. Parole Mate, Edizione Biblioteca dell'Immagine*, Pordenone, pp. 101-114.
- RICHARD J.-P. (1984), *Pages, Paysages. Microlectures II*, Seuil, Paris.
- RUSSO PREVITALI A. (2018), *Il destinatario nascosto: lettore e paratesto nell'opera di Andrea Zanzotto*, Franco Cesati editore, Firenze.
- SIMMEL G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di Sassatelli M., Armando, Roma.
- STIRNER S. (2023), "A Different Witness: Bearing with the Past in Paul Celan's Engführung", in MENDICINO K. e ZECHNER D. (a cura di), *Thresholds, Encounters: Paul Celan and the Claim of Philology*, State University of New York Press, Albany, pp. 35-57.
- THEILE W. (1992), "Landschaftspoeseie - Sprachlandschaft: Poetologische Lyrik des 20. Jahrhunderts", in *Poetica* 24(3/4): 394-442.
- WATERHOUSE P. (2021), *In territorio di genesi: saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, trad. it. C. Miglio, Castelvecchi, Roma.
- ZANZOTTO A. (1991), *Fantasie di avvicinamento*, a cura di Villalta G. M., Mondadori, Milano.
- ID. (1999), *Le Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano.
- ID. (2011), *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano.
- ID. (2013), *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giaccotti, Bompiani, Milano.